4. IL LAMENTO DI UNA DONNA ABBANDONATA

Il testo poetico del *rondeau* intonato da Okeghem è il seguente:[1]

Fors seulement l'actente que je meure,		Tranne solo l'attesa della morte
En mon las cueur nul espoir ne demeure,		nel mio stanco cuore non dimora alcuna speranza,
Car mon maleur si tresfort me tourmente		il mio malessere mi tormenta a tal punto
Qu'il n'est douleur que par vous je ne sente,	4	che non c'è dolore che io non senta a causa vostra,
Pource que suis de vous perdre bien seure.		perché sono ben certa di perdervi.
Vostre rigueur tellement m'y queurt seure		La vostra durezza mi assale a tal punto
Qu'en ce parti il fault que je m'asseure,		che è necessario che consideri la mia condizione stabile
Dont je n'ay bien qui en riens me contente	8	dalla quale non ho nulla che mi renda felice
Fors seulement l'actente que je meure,		*Tranne solo l'attesa della morte…*
En mon las cueur nul espoir ne demeure,		
Car mon maleur si tresfort me tourmente.		
Mon desconfort toute seule je pleure	12	Il mio sconforto piango in solitudine,
En maudisant sur ma foy a toute heure		maledicendo, mi si creda, continuamente
Ma leauté qui tant m'a fait dolente.		la mia fedeltà, che mi ha reso così infelice.
Las, que je suis de vivre mal contente		Ahimè, sono afflitta dalla vita
Quant de par vous n'ay riens qui me demeure	16	poiché a causa vostra non mi rimane niente
Fors seulement l'actente que je meure,		*Tranne solo l'attesa della morte…*
En mon las cueur nul espoir ne demeure,		
Car mon maleur si tresfort me tourmente		
Qu'il n'est douleur que par vous je ne sente,	20	
Pource que suis de vous perdre bien seure.		

Si tratta di un *rondeau cinquain* di *décasyllabes* con schema AABBA. La voce lirica è quella di una donna abbandonata dall'amante, che attende la morte come unica possibilità di liberazione da una situazione di sofferenza insostenibile. Le strofe breve e lunga forniscono alcuni elementi per chiarire le ragioni di questa disperazione. Il dolore è causato dalla durezza di un amante ormai assente, in cui era stata riposta la fiducia della donna (v. 14: «Ma leauté qui tant m'a fait dolente»), che, tormentata dall'insensibilità dell'amato (v. 6: «Vostre rigueur tellement m'y queurt seure»), non può che affliggersi per la propria fedeltà tradita (v. 13: «En maudisant sur ma foy a toute heure | Ma leauté...») e aspettare la morte (v. 15: «Las, que je suis de vivre mal contente», che richiama il verso iniziale «Fors seulement l'actente que je meure»).

La situazione descritta nel *rondeau* si ritrova in molte altre liriche del periodo: basta scorrere il catalogo di David Fallows per trovare una lunga teoria di declinazioni di amori infelici che hanno per protagonista una donna.[2] Fin dalle sue origini, nella letteratura occidentale il lamento per la perdita e l'abbandono si caratterizza come un genere femminile. Ciò accade non perché siano solo le donne a soffrire per amore, ma

1 • Riprendo con poche varianti il testo stabilito in Wexler 1992: lxiv-lxv. Questo è il testo del *rondeau* in Dijon; le lezioni divergenti degli altri codici musicali e delle antologie poetiche non introducono varianti significative per gli argomenti qui discussi.

2 • Fallows 1999b.

perché la lunga tradizione del potere e della cultura maschile ha fatto dell'abbandono e del lamento condizioni per così dire 'esistenziali' dell'essere donna.[3]

Il soggetto della donna amata e poi abbandonata, che attende la morte come liberazione da un dolore insopportabile, arriva alla lirica quattrocentesca con una storia molto lunga alle spalle. A questo tema Ovidio aveva dedicato le *Heroides*, una raccolta di epistole in distici elegiaci di amanti abbandonate, un testo che dall'antichità e per tutto il Medioevo e oltre fu letto e usato come una sorta di enciclopedia di traumi femminili post-abbandono.[4] Per tramite delle eroine del mito, Ovidio copre una vasta casistica di situazioni dolorose che hanno per protagoniste donne lasciate dagli amanti per ragioni e con esiti diversi. Le sue eroine piangono sole nell'attesa della morte (Arianna), sono decise al suicidio (Fillide, Didone), augurano sventure all'amante fedifrago (Ipsipile), risolvono una vendetta atroce (Medea) e così via. Nonostante la varietà delle storie e delle situazioni presentate, ci sono alcuni *topoi* che, con poche varianti, ricorrono nella maggior parte delle epistole ovidiane. Tra questi i principali sono: la solitudine dell'abbandonata; la recriminazione per la rottura da parte dell'uomo del patto di fedeltà che aveva suggellato l'unione un tempo felice dei due amanti; l'incapacità di trovare una giustificazione a questa rottura, che alla donna appare frutto non di un proprio errore, ma come un comportamento senza spiegazione e dovuto alla sola crudeltà dell'uomo.[5]

Allo stesso modo di molta letteratura contemporanea sul tema della donna abbandonata, il testo del *rondeau* di Okeghem presenta una situazione analoga a quella di diverse eroine ovidiane delle *Heroides*. L'amante infelice di *Fors seulement* si riferisce ad una fedeltà mal riposta e ora maledetta come causa dello stato di dolore (v. 13), accennando così implicitamente ad una storia d'amore finita male. Come in Ovidio, la protagonista instaura un dialogo fittizio con l'amante (in Ovidio mediato dal fatto di scrivere una lettera), ma la sua condizione è la solitudine: due volte la protagonista si rivolge a un 'voi' (vv. 4, 5, 6) che non è presente – il v. 12 recita: «Mon desconfort *toute seule* je pleure». Il dolore isola la dolente, non perché debba essere davvero sola, fisicamente abbandonata in un luogo desolato (come Arianna sull'isola di Nasso), ma perché (come Ipsipile o Penelope, che scrivono da un palazzo) essa si sente esposta a pericoli, circondata da un ambiente ostile, si percepisce comunque isolata dal proprio contesto sociale, per quanto popolato esso possa essere.[6]

3 • Cfr. su questo argomento Lipking 1988. Sul lamento come forma espressiva e genere letterario/musicale di pertinenza femminile cfr. Curtis 2002: 265-82. Sebbene sia focalizzato su repertori a partire dalla metà del XVI secolo, sulle radici antiche del lamento femminile rinascimentale è utile anche Holford-Strevens 1999: 379-93; in anni più recenti Anna Zayaruznaya (Zayaruznaya 2015: 155-75) ha messo in relazione l'espressione del dolore, in particolare quello femminile, con la mancanza di voce (vedi oltre).

4 • Esiste una vasta letteratura sulla fortuna delle *Heroides* e più in generale sul lamento della donna abbandonata nel Medioevo; per gli argomenti qui trattati cfr. Hexter 1986; Hagedorn 2004: 1-46.

5 • Cfr. Rosati 1989: 35-45; Anderson 1973: 49-83.

6 • Rosati 1989: 37-38.

Come nelle *Heroides*, nelle parole della protagonista di *Fors seulement* si riflette il punto di vista della sola donna. Non vi sono elementi riferibili ad una sua condotta censurabile: comune al *rondeau* e alle epistole ovidiane è infatti l'uso del lessico specifico del lamento femminile come «foy», «leauté» (vv. 13-14) per caratterizzare il comportamento della donna, dolente sì, ma moralmente irreprensibile. Secondo il modello ovidiano, la donna-amante infelice non conosce il suo eventuale errore. Secondo i codici dell'amore cortese, essa non lo conosce perché *non può* averlo commesso: per essere considerata rispettabile, quindi degna di esprimere il suo dolore nel contesto letterario e sociale della lirica cortese, la donna infelice *deve* essere onesta, non può cioè richiamare su di sé il minimo sospetto di non aver tenuto fede ai patti. Nel *De amore*, uno dei testi fondamentali per la poesia amorosa medievale, Andrea Cappellano decostruisce le regole di condotta che la tradizione considerava appropriate per gli uomini e per le donne. Cappellano scrive per ribaltare la morale corrente, tuttavia, proprio per questo fornisce un'utile testimonianza sulla disparità di trattamento tra i due sessi. Riguardo al modo diverso che la società ha di giudicare uomini e donne che rompono la fede data all'amante, Cappellano scrive che «non c'è nulla di più vergognoso per una donna nobile che tradire le promesse, deludere la speranza e con le parole ingannare la gente. Questo atteggiamento si addice alle donne che si comportano come meretrici e in cambio di favori sovvertono i comandamenti d'amore e per lucro disonorano la sua cavalleria».[7] Rispetto alla donna, all'uomo che non tiene fede ai patti era riservato un trattamento tutto sommato tollerante. Scrive Cappellano: «Non sia mai di ammettere di perdonare la donna che non si vergogna di unirsi al piacere di due uomini. E se pure ciò è tollerato nei maschi per consuetudine e privilegio di sesso, per cui in questo mondo è naturalmente consentito agli uomini di fare ogni cosa anche disdicevole, tuttavia nella donna per il pudore del verecondo sesso si considera colpa».[8]

Tutti questi elementi, sia quelli condivisi con la letteratura antica sulla donna abbandonata sia quelli più tipici della cultura medievale, come vedremo tra breve, sono fondamentali nella costruzione di *Fors seulement* come un testo 'femminile', in cui è il genere della protagonista il fattore determinante per caratterizzare la *performance* dolente in esso rappresentata. Soprattutto in questo *rondeau* la definizione del genere della protagonista assume un rilievo particolare, a causa di alcune circostanze specifiche legate alla genesi del testo poetico, sulle quali mi soffermerò nelle prossime pagine.

7 • «Nihil enim nobili est probrosius mulieri quam de se ipsa non exspectare promissa et spem frustrare largitam suoque sermone fallere gentem. Hoc videtur illis mulieribus convenire quae meretricio more versantur, et quae muneris gratia amoris nituntur mandata subvertere et ob lucrum eius dehonestare militiam» (Capellanus 2006: I, vi, 131-132, 88).

8 • «Absit enim, quod tali unquam profiteamur mulieri esse parcendum, quae duorum non erubuit libidini sociari. Quamvis enim istud in masculis toleratur propter usum frequentem et sexus privilegium, quo cuncta in hoc saeculo etiam naturaliter verecunda conceduntur hominibus liberius peragenda, in muliere tamen propter verecundi sexus pudorem adeo iudicatur esse nefandum» (Capellanus 2006: II, vi, 16, 412). Prendo la traduzione di questo e del passo precedente da Cappellano 1996: 134, 135. Su Cappellano e la sua critica nei confronti della tradizione cfr. Andersen-Wyman 2007; Mercuri 2024.

Le origini del *rondeau*

Se l'Ovidio delle *Heroides* ha funzionato per tutto il Medioevo occidentale e oltre come uno degli archetipi letterari per la figura dell'amante abbandonata, ci sono un poeta ed un testo con cui *Fors seulement* instaura un rapporto più immediato che col modello antico. Come ha mostrato Paula Higgins, il primo verso del *rondeau* («Fors seulement l'actente que je meure») è la citazione letterale di uno dei versi conclusivi (v. 182, il terzultimo) della *Complainte* di Alain Chartier (1380/90-1430).[9] La *Complainte* è un poemetto scritto da Chartier in seguito alla morte della donna amata, composto probabilmente intorno alla metà degli anni 1420; è uno dei suoi testi più fortunati, come testimoniano i 37 manoscritti del XV secolo che lo tramandano.[10] Chartier fu un poeta legato alla corte reale di Francia e di conseguenza a diverse istituzioni in cui Okeghem fu attivo qualche decennio dopo di lui.[11] È indicativo a questo proposito che *Fors seulement* non sia l'unica *chanson* di Okeghem che attinga dalla *Complainte*. Anche il primo verso del *rondeau D'ung aultre amer mon cuer s'abesseroit*, come Higgins ha segnalato, ne parafrasa un altro verso: «Mais d'autre amer mon cuer s'abesseroit» (v. 72).[12] A questo si aggiunge *Il ne m'en chault plus de nul ame*, un'ulteriore *chanson* il cui *incipit* riprende un verso della *Complainte*: «Il ne me chaut a qui mon fait displaise» (v. 51).

Higgins ha inoltre notato che in due *chansonniers* della Loira (Dijon e Laborde) e nell'antologia poetica a questi contemporanea P 1719, *Fors seulement* è trasmesso insieme a un *rondeau* di Antoine Busnoys: *Joye me fuit et Douleur me queurt seure*. Quest'ultimo, come *Fors seulement*, è il lamento di un'altra donna abbandonata, modellato anch'esso su un componimento di Chartier, il *rondeau* in morte della sua amata, *Joye me fuit et Desespoir me chasse*.[13] Secondo Higgins, la connessione intertestuale che lega i *rondeaux* di Okeghem e Busnoys (anch'egli attivo negli ambienti della corte francese tra gli anni 1450 e la fine degli anni 1460)[14] è da mettere in relazione al rapporto di stima ed emulazione tra i due compositori, che, come è noto, si omaggiarono reciprocamente e in modo esplicito nei mottetti *In hydraulis* e *Ut heremita solus*.[15]

Dopo gli studi di Higgins la relazione intertestuale tra il poema di Chartier e la *chanson* di Okeghem non è stata oggetto di ulteriori ricerche. Una volta accertata la na-

9 • Higgins 1984: iii; l'origine di *Fors seulement* dal poema di Chartier è analizzata e argomentata con maggiori particolari in Higgins 1987: 144-48.

10 • Cfr. Laidlaw 1974: 40-41; *La Complainte* è alle pp. 320-27.

11 • Fu notaio e segretario del re, inoltre, come Okeghem, fu canonico a Notre Dame di Parigi e nella cattedrale di Tours, cfr. Higgins 1987: 147-48; Laidlaw 1974: 1-27.

12 • Cfr. Higgins 1984: iii; Higgins 1987: 144-45.

13 • Nei due manoscritti musicali il *rondeau* di Okeghem precede quello di Busnoys; in P 1719 la loro posizione è invertita (vedi oltre).

14 • Higgins 2001. Sulla circolazione delle poesie di Chartier tra i musicisti della metà del XV secolo cfr. Fallows 2000: 199-215.

15 • Higgins 1987: 144-60. Il rapporto che lega i testi dei *rondeaux* di Okeghem e Busnoys a Chartier e la relazione tra le due intonazioni costituirebbero da soli argomento per un altro libro. In questo studio concentrerò l'analisi sul *rondeau* di Okeghem, e farò solo alcuni riferimenti a quello di Busnoys.

tura derivativa del testo cantato da quello della *Complainte*, gli studi su *Fors seulement* si sono concentrati soprattutto sulla musica di Okeghem, senza indagare le modalità della trasformazione e il loro eventuale rapporto con la musica e con la *mise en page* del *rondeau*. Per quanto mi risulta, l'unico tentativo di spiegare le peculiarità musicali del brano facendo riferimento al genere femminile del soggetto dichiarato della poesia si deve a Jaap van Benthem, secondo il quale è possibile che la disposizione delle voci negli *chansonniers* della Loira, con la voce più acuta nella posizione del *tenor*, sia quella corretta, mentre i codici più tardi (con la voce intermedia al suo posto) «obscure the possible meaning of Ockeghem's notation: by its high range and cadential formulas the tenor underlines that the text expresses the feelings of a woman».[16]

Si tratta di un'osservazione perspicace, che però per la sua brevità solleva diversi interrogativi. Naturalmente è plausibile che una voce acuta possa essere considerata più adatta a esprimere i sentimenti di una donna. Ma perché Okeghem avrebbe dovuto scegliere di assegnare tali sentimenti al *tenor* invece che al *superius*, quando è proprio il *superius* la voce che negli *chansonniers* dell'epoca generalmente ha il testo? Inoltre, sono numerose le *chansons* il cui testo è un lamento femminile ma la cui disposizione e denominazione delle voci sono quelle usuali. Tra quelle di Okeghem, sono almeno quattro le *chansons* a tre voci in cui «the text expresses the feelings of a woman», per usare le parole di van Benthem: *D'ung aultre amer*, *Il ne m'en chault*, *La despeurveue* e *Quand de vous seul*. Eppure, in esse il *superius* è la voce più acuta e il *tenor* quella centrale. Potrebbe dunque esserci qualcosa di più specifico nel testo di *Fors seulement* che potrebbe aver influenzato le scelte compositive di Okeghem? Per rispondere a questa domanda è necessario adesso osservare in dettaglio come il testo del *rondeau* di Okeghem sia stato ricavato da quello di Chartier.

Dalla *Complainte* a *Fors seulement*

La *Complainte* è un poemetto di 184 versi divisi in dodici stanze di lunghezza variabile, scritto in seguito alla morte della donna amata dal poeta. Il testo si apre con un'invettiva contro la Morte (v. 1: «Contre toy, Mort doloreuse et despite»), che occupa le stanze I e II, e prosegue toccando alcuni temi caratteristici del genere del lamento, quali l'impossibilità del conforto (IV), il ricordo della perfezione della persona amata (V), la crudeltà di Amore nei confronti del poeta, colpevole di averlo indotto ad amare e poi avergli sottratto l'oggetto amato (VII), la solitudine del poeta rispetto al mondo, dai cui piaceri non trae più godimento (X) e via dicendo. Rispetto a questo contesto le ultime due strofe (vv. 153-184) introducono alcuni elementi di novità, che le rendono retoricamente efficaci come conclusione del poemetto (la prima e le ultime due strofe della *Complainte* si leggono per intero nell'appendice in fondo a questo

16 • VAN BENTHEM 1998a: VII. Per la sua edizione del *rondeau* van Benthem segue Wolfenbüttel, e, come in questo *chansonnier*, designa la voce più acuta come il *tenor* della composizione, tuttavia, come se fosse un vero e proprio *superius*, lo stampa nella prima riga dell'accollatura.

capitolo).[17] Dall'accusa contro la durezza della morte e dall'impossibilità della consolazione, Chartier passa qui ai temi dell'addio alle gioie della vita terrena (vv. 174-175 «Adieu, chançons que volentiers chantoye | Et joyeux diz ou je me delitoye»), e dell'attesa impaziente della morte, considerata ora da nemica liberatrice e unica via per il ricongiungimento ultraterreno con l'amata (vv. 167-168 «Et souhaite la mort tant seulement | Disant: "Mon cuer, porquoy ne se part y?"»; vv. 182-183: «Fors seulement l'actente que je meure; | Et desire que briefment vieigne l'eure, | Qu'aprés ma mort en paradis la voye.»).[18]

Oltre all'*incipit*, il *rondeau* condivide con la *Complainte* una serie di relazioni intertestuali. Higgins ha mostrato che, oltre al primo verso, tutte le parole-rima in *–eure* di *Fors seulement* sono riprese dal testo di Chartier: «meure» (*C* v. 182 – *R* v. 1), «seure» (*C* v. 177 – *R* v. 5), «demeure» (*C* v. 178 – *R* vv. 2, 13), «pleure» (*C* v. 176 – *R* v. 12), «(h) eure» (*C* v. 183 – *R* v. 13), così come l'intero sintagma «me/my queurt seure» che chiude il v. 177 della *Complainte* e il v. 6 della *chanson*.[19] Sia le parole-rima, sia le altre citazioni attingono dalle ultime due stanze del poemetto: la sezione della *Complainte* in cui il poeta parla dell'attesa della morte come conforto per il dolore della perdita dell'amata.

Sebbene la situazione descritta nei due testi sia per alcuni aspetti analoga, l'autore/autrice del *rondeau* non propone col nuovo testo una replica abbreviata del testo di Chartier, ma opera una variazione significativa rispetto al modello: la voce lirica è ora quella di una donna.[20] Questa/o poeta non ha solo abbreviato l'originale di Chartier, ha anche trasformato un testo famoso e molto ammirato in cui è un uomo a piangere in un testo in cui è una donna a farlo. Tale cambiamento riguarda ovviamente la grammatica e la sintassi, ma anche, ed è l'aspetto più significativo, il diverso atteggiamento della nuova protagonista nei confronti del dolore e della morte. Una volta

17 • Laidlaw precisa che i manoscritti della *Complainte* differiscono nell'ordine di presentazione delle strofe; tuttavia, questo riguarda essenzialmente le strofe interne del poemetto, che, nelle sue parole, consistono in «[a] series of variatons on the theme of grief, and there is not always a close or logical connection between them» (Laidlaw 1974: 320-21). C'è infatti accordo tra i testimoni nella posizione sia delle prime tre strofe, sia delle ultime due, cui viene riconosciuta una funzione rispettivamente introduttiva e conclusiva.

18 • Di seguito riporto la traduzione dei versi citati: «Addio, *chansons* che volentieri cantavo e gioiosi versi nei quali mi dilettavo»; «E desidero la morte, solo quella dicendo: "Mio cuore, perché non ti diparti?"»; «Tranne solo l'attesa che io muoia; e desidero che giunga in fretta l'ora, quando dopo la mia morte in paradiso la veda».

19 • Cfr. Higgins 1987: 146-47. Higgins fa notare come le stesse parole-rima ricorrano anche nel rondeau *Joye me fuit* di Busnoys.

20 • Non è possibile stabilire se chi ha scritto il *rondeau* sia una o un poeta. All'epoca di Okeghem attività poetica e poetico-musicale erano risorse fondamentali nella vita sociale delle *élites*, e le donne vi erano coinvolte in modo attivo, anche se i loro nomi non sono stati tramandati. Nonostante le mie intenzioni in questo senso, in italiano non è sempre possibile usare termini neutri in quanto al genere. La parola 'autore' contiene una determinazione di genere, anche se nel caso di testi anonimi non c'è alcuna certezza che si tratti di un e non di una poeta. Sulla voce femminile nella poesia e nella musica francese del secondo Quattrocento cfr. Higgins 1991: 145-200; Meconi 2001a: 12-32.

scelto l'unico verso della conclusione della *Complainte* riutilizzabile come inizio, il testo di *Fors seulement* procede risalendo, nel senso letterale dell'espressione, il testo di Chartier. Si tratta però di un procedere a ritroso anche in senso simbolico. Lo rivela la scelta dell'*incipit* del *rondeau*: «Fors seulement l'actente que je meure» è uno dei versi finali della *Complainte*, ma soprattutto è l'ultimo verso di senso compiuto del poemetto, l'ultimo che si potesse riusare senza bisogno di modifiche per iniziare un nuovo testo. Infatti, se lo scopo era citare *verbatim* uno dei versi conclusivi del testo di Chartier all'inizio di un nuovo componimento, non era possibile servirsi dei due versi seguenti (vv. 183-184), aperti rispettivamente da una congiunzione e da un pronome («Et desire que briefment vieigne l'eure, | Qu'aprés ma mort en paradis la voye»).[21] Dal verso che inizia con «Fors seulement» chi ha scritto il *rondeau* attinge al lessico e alle immagini che il modello usa prima del verso citato, e contemporaneamente rivolge in senso opposto, in senso femminile, quel lessico e quelle immagini.

Malgrado infatti gli ultimi venti versi della *Complainte* e la *chanson* di Okeghem abbiano un contenuto analogo (in entrambi l'amante infelice vede la morte come un sollievo dal dolore), nella *Complainte* di Chartier l'io maschile si caratterizza per un tono combattivo, che non si trova invece nel *rondeau*. Chartier descrive la sua lotta fisica contro la vita per poter ottenere di morire; al contrario, la donna del *rondeau* attende la morte con rassegnazione. A differenza del soggetto maschile, quello femminile non agisce: la morte può raggiungerla solo dall'esterno, non essere una sua conquista. Mentre per Chartier è la vita che fa troppo lunga dimora presso di sé, per la donna del *rondeau* l'ultimo conforto è invece la speranza di morire. Di conseguenza, se nella *Complainte* proliferano i verbi d'azione, in *Fors seulement* proliferano invece quelli che indicano uno stato: il «Je n'ay membre qu'a mourir ne *labeure*» di Chartier (v. 168) diventa il «Las, que je *suis* de vivre mal contente» del *rondeau* (v. 15; corsivi miei), uno stato che inoltre pone in evidenza la condizione emotiva della protagonista («mal contente»), elemento che ne rafforza l'identità adesso divenuta femminile.[22] Il confronto di questi due passi mette inoltre in evidenza l'equivoco della parola «demeure» – sostantivo in Chartier e verbo nel *rondeau* – sulla quale si fonda la prospettiva divergente in cui i due soggetti lirici pervengono alla morte e così alla cessazione della sofferenza: la posizione attiva dell'uomo che ha perso l'amante si trasforma in quella passiva della donna abbandonata.

Questa differenziazione della retorica del dolore emerge da altri testi contemporanei che mostrano un cambiamento nel genere della voce poetica. Il *rondeau Tout a par moy affin qu'on ne me voye* (Binchois/Frye), è presente, tra le altre fonti, in quattro *chansonniers* della Loira (Laborde, Nivelle, Wolfenbüttel, Leuven). La voce del testo è quella di un uomo, un amante che nella propria solitudine dà sfogo alla propria sof-

21 • Laidlaw 1974: 327.
22 • Rispettivamente: «Non ho parte del corpo che non sia impegnata a farmi morire» e «Ahimè, sono afflitta dalla vita».

ferenza e al rimpianto per una vita infelice. Nella versione di Leuven c'è nel testo un mutamento di genere: a lamentarsi è ora una donna. Molto del testo resta invariato. Tuttavia, per quanto sottili, i cambiamenti sono particolarmente rivelatori: lo stato di afflizione porta l'uomo a contemplare il suicidio, cioè un'azione risolutiva (v. 8: «que je crains fort que briefment je m'occye»).[23] La donna, al contrario, vive la sua condizione di dolore senza prospettive: «Mays maintenant a moy mesmes j'ennuye» sostituisce al v. 8 la possibilità del suicidio,[24] seguita dalla paziente sopportazione che, nell'attesa della morte, sostituisce l'azione, per quanto frustrata, dei vv. 9-10: «mays languiray jusqu'a ce que desvie | mon dueil menant sans avoir bien ne joye» (vv. 12-13).[25]

Il caso forse più interessante è quello del *rondeau Comme femme desconfortee* musicato da Gilles Binchois e di due sue rielaborazioni, dove si può osservare una traiettoria opposta a quella di *Fors seulement* rispetto alla *Complainte*.[26] Si tratta dei due *rondeaux* anonimi *Comme ung homme desconforté*: uno rielabora il testo e la musica di Binchois (è un *unicum* dello *Chansonnier* Cordiforme, dove è presente anche la *chanson*-modello di Binchois), l'altro è una parodia del solo testo, e si trova nell'antologia poetica P 1719. Come la *Complainte*, i due *rondeaux Comme ung homme* si riferiscono al dolore per la perdita o per un amore non ricambiato, non però all'abbandono o ad uno stato di sofferenza permanente; essi sono quindi costruiti sull'azione o sul proposito di intraprenderne una, non sull'attesa; sulla sfida, non sulla rassegnazione. Nei due *Comme ung homme desconforté* il dolore passivo della «femme» acquista un tono diretto, perfino accusatorio, assente nel modello, ma tipico invece di un testo sul dolore maschile come la *Complainte*. La persistenza nel lamento senza speranza è una forma espressiva che nelle culture occidentali è tradizionalmente ritenuta adatta alle donne. È significativo quindi che i due *rondeaux Comme ung homme* nascano come parodie di un testo femminile preesistente. Non solo, essi testimoniano anche quanto quei cambiamenti fossero culturalmente e ideologicamente necessari affinché potessero essere presi sul serio come 'lamenti', ma pronunciati da uomini. Nel caso dei due *Comme ung homme*, l'esplicita connessione intertestuale evidenzia le diverse costruzioni retoriche del dolore che il mutamento di genere porta con sé.[27]

23 • «Che temo molto di uccidermi a breve».

24 • «Ma ora, sono un peso a me stessa».

25 • «Ma languirò fino a quando non spirerò | portando il mio cordoglio senza avere né bene né gioia». Laborde condivide la strofa lunga con Leuven. Il testo delle due versioni è pubblicato e commentato da Peter Woetmann Christoffersen in <https://chansonniers.pwch.dk/CH/CH174.html>. Cfr. anche Meconi 2001a: 19-32.

26 • Per un'edizione del testo del *rondeau* intonato da Binchois cfr. l'edizione della *Chansonnier* Cordiforme: Thibault 1991: 59.

27 • Nel suo commento al *Comme ung homme* del Cordiforme, David Fallows sottolinea lo stretto rapporto di questa parodia con quella del modello, ma dal punto di vista testuale limita la loro relazione solo al primo verso, perché a differenza che nella musica, nel testo poetico di *Comme ung homme desconforté* osserva «un ton fidèle et résolu, tandis que l'autre est suicidaire et dénué de tout espoir» (Thibault 1991: xci).

Queste differenze basate sul genere riflettevano e allo stesso tempo promuovevano i diversi ruoli e modelli di comportamento considerati appropriati per le donne e gli uomini nella cultura tardo-medievale. Si tratta di un periodo che nell'Europa occidentale ha visto fiorire un ampio dibattito per quanto riguarda la definizione di modelli di comportamento femminile. Carla Casagrande scrive che nei secoli XIII-XV è «difficile definire con precisione che cosa facessero le donne di quel periodo di così strano e così diverso dalle loro compagne di un tempo da provocare tanta attenzione da parte di coloro che venivano ritenuti i depositari dei valori morali di un'intera società». La studiosa sottolinea tuttavia come l'origine di questa fioritura di testi per e sulle donne debba avere una relazione con i cambiamenti nella società e nella cultura dovuti al processo di urbanizzazione e di diffusione dell'economia monetaria.[28] Le «nuove forme di potere e di cultura si affiancavano a quelle tradizionali dei signori e dei monaci», prosegue Casagrande, e produssero cambiamenti anche nella vita delle donne. In questi anni, i testi a loro dedicati hanno lo scopo di «costruire un modello etico femminile adatto alle donne di una società che si andava complicando ed assestando in forme nuove e differenziate [e gettare] le basi di una pastorale e di una pedagogia femminile destinata a durare nel tempo».[29]

Nell'Europa occidentale del tardo Medioevo in molti ambienti si avvertì quindi l'esigenza non solo di parlare alle donne, ma di farlo soprattutto per controllarle.[30] Oltre alle Scritture, ai Padri della Chiesa, furono soprattutto gli scritti di Aristotele, riportati d'attualità da filosofi e commentatori dalla metà del XIII secolo, a fornire un supporto 'scientifico' ai testi su e per le donne di questo mutato contesto politico, sociale e culturale.[31] Casagrande a questo proposito ricorda che i commentatori di Aristotele trovavano nell'*Etica* e nella *Politica* numerosi esempi in cui si ribadiva la 'naturale' inclinazione degli uomini al comando e a prendere decisioni, e delle donne alla subordinazione a quel comando e a quelle decisioni. La differente virtù che secondo il filosofo era propria degli uomini (un potere efficace ed efficiente) e per le donne (l'esecuzione di ordini) si tradusse nell'insistenza dei trattati sulla necessità per le donne di praticare l'umiltà, la mansuetudine e l'ubbidienza,[32] arrivando anche poi a codificarne l'espressione del corpo. Scrive a questo proposito Casagrande: «Una serie di norme, per lo più tratte dalla tradizione monastica, sposta i gesti delle donne da una gestualità dell'azione e del movimento verso una gestualità della fissità e dell'immobilità».[33] Se poi le donne devono o vogliono agire o semplicemente spostarsi in uno spazio pubblico, si aggiungono problemi e quindi restrizioni. Francesco da Barberino,

28 • Casagrande 1990: 88.
29 • Casagrande 1990: 89.
30 • Sul crescente controllo sulla donna negli ultimi secoli del Medioevo cfr. Dalarun 1990: 24-54; Régnier-Bohler 1990: 463-539.
31 • Casagrande 1990: 110.
32 • Casagrande 1990: 111.
33 • Casagrande 1990: 116.

nel suo trattato *Reggimento e costumi di donna* (1320 ca.), dichiarava infatti che se le donne uscivano a passeggio tra la gente, potevano farlo, accompagnate, a patto però di non guardarsi attorno e «faccendo piccioli passi radi e pari».[34] Secondo un testo della seconda metà del XV secolo, il *Decor puellarum* di Giovanni il Certosino, «l'ordine de lo andar sie far li passi ni troppo curti ni troppo longi; tardi, cum modestia, maxime per la via, ma in casa secundo la necessità».[35] Questi testi non fanno altro che rimarcare la differenza tra gli spazi dell'agire e di conseguenza dei comportamenti ritenuti adatti agli uomini e alle donne, sottolineando la necessità di mantenere le donne in luoghi chiusi (case o palazzi) e in ruoli passivi, come Penelope e le altre eroine ovidiane, come la donna infelice di *Fors seulement* o di *Comme femme desconfortee* o di *Tout a par moy*, tenendole letteralmente ferme o comunque più ferme degli uomini, nei testi, nello spazio così come nella società.

La differenza tra le possibilità di un uomo e quelle di una donna si riflette anche nelle *chansons* in cui protagonisti maschili si lamentano con modalità considerate tipicamente femminili. Accade per esempio nei *rondeaux Le despourveu infortuné* (Caron) e *L'homme banny de sa plaisance* (Barbingant), che presentano uomini in situazioni di abbandono, isolamento, disperazione simili a quelle di tante *chansons* femminili.[36] Questi brani testimoniano la diversa ampiezza di atteggiamenti emotivi e comportamenti sociali ammessi per uomini e donne che costruisce anche nella similitudine una separazione tra i generi. Per un uomo era cioè possibile l'appropriazione di comportamenti ritenuti tipicamente femminili. Non si verifica però il contrario: le protagoniste delle *chansons* cortesi sono vincolate a un universo emotivo che, come il movimento nello spazio, è comunque più limitato rispetto alla controparte maschile, e a rispettare un *decorum* che non consente loro la sfida, ma solo l'attesa.[37]

In questo contesto, è significativo che sia Giovanni Boccaccio sia soprattutto Christine de Pizan menzionino un cambio di genere nelle storie di donne che, per ragioni diverse, hanno assunto ruoli attivi nella loro vita. Nel *De mulieribus claris* (1361-62) Boccaccio racconta di Semiramide, regina di Babilonia, come di una donna che, per governare con successo, iniziò a vestirsi da uomo per acquisire la propensio-

34 • Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, cito da Casagrande 1990: 116.

35 • *Decor puellarum* 1471: 52v. Riguardo alla trattatistica sul comportamento delle donne nel periodo qui in considerazione oltre al capitolo di Casagrande cfr. anche Zarri 1996 e Allen 2002.

36 • Le due *chansons* sono presenti negli *chansonniers* della Loira: *L'homme banny* in Dijon, Laborde, Leuven e Nivelle (e ulteriori sei manoscritti); *Le despourveu infortuné* in Laborde e Leuven (e otto altri manoscritti e una stampa). In Leuven le due *chansons* sono trasmesse di seguito insieme a *La despourveue et la bannye* di Okeghem, forse una versione femminile del brano di Caron, e comunque affine dal punto di vista tematico e lessicale. Cfr. le schede sulle tre *chansons* in Christoffersen, *The Copenhagen Chansonnier*.

37 • Sull'espressione del dolore o della melanconia in relazione ai generi dei protagonisti cfr. Fuhrmann 2013: 16-46.

ne all'azione, che si riteneva tipica degli uomini.[38] Allo stesso modo, nel *Livre de la mutacion de Fortune* (1403) Christine de Pizan racconta la sua condizione di donna costretta dalla morte del marito a prendere in mano le redini del proprio destino.[39] Alla fine della prima parte (vv. 1159-1416) Christine narra le sue vicende biografiche per mezzo dell'allegoria: si descrive su una nave condotta dal marito, che, però, durante una tempesta cade in mare e annega. La nave è ora alla deriva, e Christine è bloccata dal terrore. A questo punto Fortuna ha pietà della sua disgrazia, le dona sembianze maschili e la rende capace di governare nuovamente l'imbarcazione: per permetterle di passare da essere guidata a guida, Fortuna trasforma Christine in uomo.

Sia in Boccaccio sia in Pizan due donne si sono fatte per necessità uomo, e per questa ragione hanno abbandonato lo stato di impotenza caratteristico del genere di appartenenza per appropriarsi del dinamismo proprio del genere del loro travestimento/trasformazione. Il cambiamento o la sua finzione implicano un cambiamento di abiti e con essi di *habitus*. Con abiti maschili Semiramide *diventa* un uomo, e come un uomo combatte e conquista nuovi domini al suo impero;[40] la metamorfosi maschile permette a Christine sia di compiere il passo necessario per uscire dall'immagine tradizionale di vedova bloccata nella disperazione, sia, di conseguenza, di abbandonare la forma espressiva del lamento, considerata all'epoca conveniente ad una donna nelle sue condizioni.[41] La prima opera di Pizan fu infatti le *Cent Ballades*, che si aprivano significativamente con i *Poemes de Veuvage*, in cui si trova il famoso lamento musicato da Binchois *Dueil angoisseux* (che ripropone situazioni analoghe a quelle di *Fors seulement* o di *Comme femme desconfortee*).[42] Rispetto a questa fase della vita e dell'opera di Pizan, la *Mutacion de Fortune* segna un importante punto di svolta: mutandosi da vittima in padrona della propria vita, Christine è ora in grado di giustificare sia il raggiungimento di un ruolo sociale tradizionalmente proprio dell'uomo, sia il suo distacco dai generi letterari femminili.[43]

In questo contesto, la condizione dell'amante infelice nel testo di *Fors seulement* e il suo diverso modo di affrontare la sofferenza rispetto al protagonista del testo di Chartier emerge come conseguenza del fatto che la voce poetica del *rondeau* è ora

38 • Boccaccio 1967: 32-39.

39 • Pizan 1959.

40 • Al contrario di suo figlio Ninias che, senza neppure travestirsi, si rende degno di biasimo, poiché «quasi come se egli avesse mutato di esser femmina, ed ella maschio, marcivasi nelle camere in ozio; dove ella s'affaticava in arme contro a' nemici» («Uti mutasset cum matre sexum, in thalamis marcebat ocio, ubi hec adversus hostes sudabat in armis»); Boccaccio, *De mulieribus claris*, II, 2, nella versione volgarizzata (XIV sec.) di Donato Albazani (Albazani 1836: 7).

41 • Sull'importanza della trasformazione maschile di Christine, come allegoria dell'emancipazione sociale e professionale, e al contempo anche dai modelli ovidiani della metamorfosi cfr. Kellogg 1998: 181-94.

42 • Su *Dueil angoisseux*, sul suo rapporto con la biografia di Christine e con la cultura del lamento femminile cfr. Curtis 2002: 268-71; Zayaruznaya 2015: 164-71.

43 • Cfr. Desmond 2008: 123-35.

quella di una donna. Ma perché creare un *rondeau* femminile da una *Complainte* maschile? Perché mettere in evidenza i cambiamenti emotivi prodotti dal mutamento di genere? Se la donna-che-aspetta e l'uomo-che-agisce sono figure caratteristiche della cultura occidentale, il XV secolo ha visto apparire un'autorevole prospettiva alternativa per quanto riguarda il ruolo della donna nella cultura e nella società. In particolare, nelle opere di Pizan si manifesta un contributo deciso alla definizione di nuovi modelli femminili, che contrasta con il diffuso atteggiamento misogino che caratterizzava gli scritti sulle donne dell'ultima fase del Medioevo. Se nella *Mutacion de Fortune* Christine deve ancora diventare uomo per poter essere padrona della propria vita, nel suo testo più famoso, *Le Livre de la Cité des dames* (1405), non descrive più donne che diventano uomini, bensì donne che sono in grado di agire in quanto donne, arrivando a costruire una città, la città delle donne del titolo.[44] La sua è una reazione contro una visione tradizionalmente negativa, che caratterizza anche il sottilmente misogino *De mulieribus claris* di Boccaccio, dove le donne che non si comportano in modo 'femminile', per esempio Semiramide, sono destinate alla punizione.[45] Dopo Boccaccio, alcuni testi saranno inoltre ancora più diretti nella condanna alle donne che in qualche modo si fanno uomini, anche se per scopi e in ambiti non paragonabili a quelli della regina babilonese. Riferendosi all'abbigliamento femminile, l'anonimo quattrocentesco del *Miroir aux dames* scrive riguardo all'appropriazione di indumenti non riservati al genere d' appartenenza:

Il est deffendu en la Bible[46]
Que femme ne soit tant hardie,
Sur paine de tourment terrible,
De commectrë ydolatrie,
De porter nul jour de sa vie
Habit qui a homme appartiengne,
Et pour ce, qui telle follie
Ara faicte, si s'en astiengne.

È vietato nella Bibbia che una donna sia così audace, sotto pena di terribili tormenti, di commettere idolatria, di non portare per nessun giorno della sua vita abiti maschili, e perciò, chi tale follia avrà fatto, si astenga da essa.

Nel testo l'autore si concentra sugli abiti delle donne, intendendo però con essi anche gli *habitus* che a questi sono connessi: come il passo citato rivela si tratta di un peccato

44 • Cfr. Quilligan 1991.

45 • Di Semiramide Boccaccio, come già Dante, *Inferno* (V, 52-60), condanna l'eccessiva lussuria propria del suo sesso, che la portò a emanare leggi scellerate per coprire i propri misfatti, tanto da essere alla fine vittima di un rigurgito di sdegno di quel figlio che pure si era con lei macchiato di atti vergognosi. Cfr. Boccaccio, *De mulieribus claris*, II. Sulla figura di Semiramide in Boccaccio e in Pizan cfr. Dulac 1978: 316-31. Sul *De mulieribus claris* come anti-modello della *Cité des dames* cfr. Philippy 1986: 167-94; Caraffi 2006: 7-21.

46 • *Deuteronomio*, 22, 5: «La donna non si metterà un indumento da uomo né l'uomo indosserà una veste da donna; perché chiunque fa tali cose è in abominio al Signore tuo Dio».

grave condannato dalla Bibbia in modo esplicito «sotto pena di terribili tormenti». Il testo è in effetti un *Miroir* per le donne, uno specchio in cui rimirare il proprio aspetto esteriore, fatto tuttavia, come l'autore dichiara in conclusione, per poter riflettere anche sui propri costumi morali («pour vos ames») e 'abbigliarli' opportunamente:

> Et pour ce que, sans vous mirer,
> Vous ne pouez pas bonnement
> Voz corps et testes atirer
> Ne vous habillier proprement, 1085
> J'ay fait, a mon entendement,
> Ce mirouer cy pour voz ames,
> Et si l'ay, par esbatement,
> Nommé *le Mirouer aux dames*.[47]
>
> E poiché, senza guardarvi allo specchio, voi non potete adeguatamente adornare i vostri corpi e il vostro capo, né vestirvi in modo appropriato, ho fatto, secondo il mio intendimento, questo specchio qui per le vostre anime, e l'ho, per diletto, chiamato *Lo Specchio per le Dame*.

Nella *Cité des dames*, al contrario, Pizan raffigura le donne 'attive' – che assumono cioè costumi maschili – come modelli positivi, non solo capovolgendo l'immagine tradizionale della donna confinata in un ruolo subalterno e passivo, ma avanzando contemporaneamente una critica all'etica del suo tempo che voleva la virtù una prerogativa degli uomini.[48] Per marcare la distanza con Boccaccio e la sua tradizione, la 'prima pietra' della *Cité* è significativamente il racconto della storia di Semiramide, in cui Christine vedeva non la meretrice lussuriosa, bensì la «femme de moult grant vertu en fait de fort et vertueux courage».[49]

L'opera di Pizan, che ha avuto notevole fortuna suscitando molto dibattito nel corso del secolo, potrebbe aiutare a comprendere alcune delle ragioni del gioco intertestuale in atto in *Fors seulement*.[50] A differenza delle donne della *Cité*, la donna dolente del *rondeau* ritorna ad una posizione passiva tradizionalmente considerata femminile. L'esplicita relazione intertestuale del *rondeau* con la *Complainte* di Chartier, celebre testo sulla sofferenza maschile, ha lo scopo di enfatizzare questo 'richiamo all'ordine', riposizionando la voce poetica femminile dove la tradizione l'ha sempre collocata. In un certo senso, esibendo la sua derivazione da un testo maschile preesistente, questo *rondeau* femminile rievoca e riafferma la precedenza biblica, e quindi la preminenza

47 • Riprendo questo e il passo precedente da *Le Miroir aux dames* 1908: 62 e 81.
48 • Soprattutto su quest'ultimo aspetto cfr. Brown-Grant 2003.
49 • «Semiramide fu una donna di immenso valore e grande coraggio» (Pizan, *La Cité des dames*, I, 15); un'edizione recente del testo francese e della sua traduzione è Caraffi-Richards 1997, qui citato alle pp. 106-07. Sul ruolo programmatico di Semiramide come 'prima pietra' della città delle donne cfr. Quilligan 1991: 69-103.
50 • Alla *Cité des dames* sono da affiancare inoltre altri testi che Pizan scrisse contro la conclusione misogina di Jean de Meun al *Roman de la Rose*, poi raccolti nella *Querelle de la Rose* (ca. 1401); cfr. *La querelle de la Rose* 1977.

dell'uomo sulla donna. In un altro senso, però, la condizione intertestuale di *Fors seulement* riafferma la validità dei ruoli tradizionali di genere quando si tratta di dolore, e quindi ripristina implicitamente la tradizionale gerarchia di genere che le opere di Pizan avevano messo in discussione.

APPENDICE

Alain Chartier, *La complainte*, prima (vv. 1-12) e ultime due strofe (vv. 153-184)[51]

Contre toy, Mort doloreuse et despite,
Angoisseuse, maleureuse, maudite,
Et en te fais merveilleuse et soudaine,
Ceste complainte y fourmee et escripte
De cuer courcié, ou nul plaisir n'abite,
Noircy de dueil et aggravé de peine.
Je t'appelle de trahison villaine;
De toy me plaing de toute riguer plaine,
Quant ta durté a tort me desherite
Du riche don de joye souverainne,
Et que ton dart a piteuse fin maine
Le chois d'onneur et de dames d'eslite.

[…]

Trop dur espart est sur moy esparty,
Quant esgaré me treuve et departy
D'un per sans per, qui oncques ne party
En faintise n'en legier pensement.
Oncq ensemble n'avions riens parti
Mais un desir, un vouloir, un parti,
Un cuer entier de deux cuers miparti,
Pareil plaisir et commun sentement.
Mort, or as tu fait le departement
Dont j'ay pardu mon bien entierement;
Si appelle de ton faulx jugement
Car tout ce mal m'est venu par ti.
Dont je renonce a tout esbatement,
Chacié, d'Espoir, banny d'Alegement,
Et souhaite la mort tant seulement
Disant: 'Mon cuer, ppurquoy ne se part y?'

Si prens congié et d'Amour et de Joye
Pour vivre seul a tant que mourir doye,
Sans moy trouver jamays en lieu de voye
Ou Lïece ne Plaisance demeure.
Les compaignons laise que je hantoie.
Adieu, chançons que voulentier chantoye
Et joyeux diz ou me delitoye;
Tel rit joyeux qui aprés dolent pleure.
Le cuer m'estraint; angoisse me quert seure.

51 • Testo ripreso da Laidlaw 1974: 320; 326-27.

Ma vien fait en moy longue demeure;
Je n'ay membre qu'a mourir ne labeure,
Et me tarde que ja mort de dueil soye.
Autre bien n'ay, n'autre bien n'assaveure
Fors seulement l'actente que je meure;
Et desire que briefment vieigne l'eure,
Qu'apres ma mort en paradis la voye.

Contro di te, Morte dolorosa e scellerata, angosciosa, funesta, maledetta, e nel tuo agire mostruosa e repentina, composto e scritto è qui questo lamento da un cuore afflitto, dove non risiede alcun piacere, offuscato dal lutto e oppresso dalla pena. Ti accuso di tradimento infame; di te mi lamento, te piena di ogni rigore, poiché la tua durezza a torto mi priva del ricco dono della suprema gioia, e poiché il tuo dardo porta a una pietosa fine l'eletta tra le dame d'onore.

Ho avuto in sorte un destino troppo duro, poiché mi trovo abbandonato e lontano da una compagna senza pari, che mai si allontanò [da me], né per inganno né per leggerezza. Mai un desiderio, un volere, una scelta ha diviso uno dei nostri cuori, pari piacere e comune sentimento. Morte, ora tu hai compiuto la separazione per cui io ho perso definitivamente il mio bene; così io accuso il tuo falso giudizio poiché tutto questo male mi è venuto da te. Perciò io rinuncio a ogni piacere, cacciato dalla Speranza, bandito dal Sollievo, e desidero solo la morte dicendo: "Mio cuore, perché non te ne vai"?

Così prendo congedo dall'Amore e dalla Gioia, per vivere solo fino a quando non dovrò morire, senza trovarmi mai in un luogo o un cammino dove dimorino Allegrezza o Piacere. Abbandono i compagni che ero solito frequentare. Addio, canzoni che volentieri cantavo, e versi gioiosi in cui mi dilettavo; così ride felice chi dopo piange addolorato. Il cuore mi si stringe; l'angoscia mi perseguita. La vita si attarda in me; non ho una parte del corpo che non si impegni con fatica a morire, e desidero ardentemente di essere subito morto per il dolore. Non ho altro bene, né ne assaporo altro se non solo l'attesa di morire; e desidero che presto venga l'ora, affinché dopo la mia morte io la veda in paradiso.

5. GRAMMATICA E RETORICA DEL *TENOR*

Le origini e le caratteristiche del testo di *Fors seulement*, e in particolare la sua retorica del dolore così legata al genere della sua voce lirica, hanno avuto un impatto sulla musica di Okeghem? E se sì, in che modo? Come ho già detto, gli *chansonniers* della Loira pongono la voce più acuta di *Fors seulement* nella posizione del *tenor*. Queste fonti hanno avuto origine in un contesto geografico e culturale vicino a quello in cui il *rondeau* è stato composto e ha iniziato a circolare: proprio per questo motivo, siamo portati a ritenerle particolarmente attendibili.[1]

Per rispondere a queste domande e comprendere meglio la *mise en page* di *Fors seulement* negli *chansonniers* della Loira, è utile riflettere sui ruoli e sulle funzioni delle voci in una *chanson* a tre voci della seconda metà del XV secolo. A questo proposito, si rivelano particolarmente interessanti gli studi che Kevin Moll ha dedicato al rapporto tra designazione, funzione tradizionalmente attribuita e ruolo effettivamente svolto dalle voci nelle composizioni polifoniche nel Quattrocento.[2] Sulla scorta di studi precedenti, in particolare quelli di Bernhard Meier,[3] Moll ha mostrato come nella polifonia franco-fiamminga della generazione di Okeghem denominazioni come *superius*, *tenor* e *contratenor* non implicavano che una voce fosse vincolata a una sola funzione predeterminata. Nei primi decenni del secolo, il *tenor* era collocato per lo più nella parte più grave dell'edificio contrappuntistico, fungendo da voce di riferimento («referential voice») per le parti superiori. In seguito, fenomeni come l'aumento dell'imitazione tra le voci incoraggiarono una rimodulazione delle funzioni vocali: ora tali funzioni, secondo le parole di Moll, potevano essere «objectified and parceled out among the various voice parts *ad libitum*».[4] Moll porta come esempio di ridistribuzione dei ruoli il *virelai* di Busnoys *Je ne puis vivre ainsy tousjours* (il n. 9 della Tabella 3.1.a) in cui il *contratenor* diviene necessario non solo per l'ingresso ritardato del *tenor*, o perché assume la funzione di voce di riferimento in cadenza (alle batt. 11-12), ma anche perché la sua partecipazione è indispensabile per l'uso pervasivo di imitazione tra le tre voci (specialmente nella prima parte della *chanson*).[5] Sempre in *Je ne puis vivre*, inoltre, nella cadenza finale, il *superius* si appropria della funzione-*tenor* (con la discesa di grado), mentre il *tenor* in quello stesso punto fa da *superius* (con la salita di grado, batt. 26-27).

Per cercare di capire la relazione tra il nome di una voce, il suo ruolo, la sua funzione e la sua posizione sulla pagina, mi chiedo se ci possano essere altri fattori al di là di quelli suggeriti dalla grammatica del contrappunto utili a definire tutti questi

1 • Cfr. Alden 2010.
2 • Mi riferisco soprattutto a Moll 1998: 50-57; dello stesso autore cfr. anche Moll 1997: 3-64.
3 • Di Bernhard Meier, Moll cita in particolare Meier 1952a: 27-44.
4 • Moll 1998: 51.
5 • Moll 1998: 51-52.

aspetti. In altre parole, cos'è che fa di un *tenor* 'il' *tenor* nelle *chansons* della seconda metà del XV secolo? Ovvero, qual è il discorso del *tenor* all'epoca di *Fors seulement*? Quali sono i contributi a questo discorso da parte della teoria e della prassi compositiva dell'epoca? Per rispondere a queste domande, propongo di guardare oltre la grammatica, prendendo in considerazione gli aspetti *retorici* del discorso del *tenor*.

Sulla definizione del ruolo di *tenor* nella composizione polifonica esiste una lunga tradizione teorica rintracciabile fin quasi dagli esordi della polifonia. Per epoche più vicine a quella qui discussa, si può citare per esempio Johannes de Grocheo che, all'inizio del secolo XIV, scrive che «il tenor è quella parte su cui si fondano tutte le altre, come le parti di una casa o di un edificio sulle loro fondamenta».[6] Gli fa eco Tinctoris, che, nel suo *Terminorum musicae diffinitorium*, prontuario di termini musicali per Beatrice d'Aragona degli anni 1470, scrive: «il tenor è il *fundamentum relationis* di una composizione polifonica».[7] Quando Tinctoris compilava il suo prontuario, tuttavia, il rapporto tra designazioni e funzioni delle parti nella composizione era già più flessibile che nei secoli precedenti. È quindi significativo, pertanto, che Tinctoris come norma di base riaffermi la preminenza del *tenor*, sebbene la sua funzione potesse essere attribuita anche ad altre voci.

C'è però un altro passo di Tinctoris che aiuta a comprendere meglio la posizione del teorico riguardo al ruolo del *tenor* nella polifonia. Nel terzo libro del *Proportionale musices*, al capitolo 4, discutendo di dove vadano scritti i segni di proporzione, Tinctoris ricorda che questi debbano essere segnati nella o nelle voci interessate dalle proporzioni, in relazione a quella che non lo è o a quelle che non lo sono. Questa voce, scrive, è definita «primaria».[8] Segue un breve esempio, una composizione a tre voci in cui il *tenor* è la voce più grave scritta in *integer valor*, mentre *superius* e *contratenor* sono sotto l'effetto di proporzioni (rispettivamente $O\frac{3}{1}$ e $O\frac{2}{1}$). Subito dopo si legge: «La voce primaria dell'intera composizione è il *fundamentum relationis*; questa voce fatta per prima è quella che le altre considerano la voce principale. Questa più di frequente, se non sempre, è il *tenor*, chiamato così come se 'tenesse' le altre voci soggette a sé».[9] Tinctoris si riferisce qui alla composizione polifonica intesa come aggiunta successiva

6 • «Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum». Il testo del trattato si legge in Johannes de Grocheo, *De musica*, in Rohloff 1943: 57.

7 • «Tenor est cujusque cantus compositi fundamentum relationis» (Tinctoris 2004: 48). La traduzione non riproduce quella di Panti, che introduce alcune integrazioni al testo di Tinctoris.

8 • Tinctoris 2008b: 84-85.

9 • «Est autem primaria pars totius compositi cantus fundamentum relationis quam primo factam ut principalem cetere respiciunt. Et hec frequentius immo fere semper tenor est, ita quidem dictus quasi ceteras partes sibi subditas tenens» (Tinctoris 2008a: 86-87). La traduzione (per cui mi sono avvalso della gentile collaborazione di Maria Caraci Vela ed Edoardo Ferrarini, che ringrazio) si discosta da quella di D'Agostino per un particolare: intendo «primo factam» come «fatta per prima» e non «fatta come principale».

di voci, un principio che, dagli albori della polifonia, caratterizza le composizioni su *cantus prius factus* (sia nuovamente composto, sia tratto dal repertorio, liturgico o profano). Tuttavia, le sue parole introducono un elemento rilevante: la parte «fatta per prima» è «più frequentemente, se non sempre» il *tenor*. In tal modo il teorico ci fa capire che non sempre è il *tenor* la voce che «le altre guardano come principale». I passi successivi sono poi ancora più chiari. Il teorico parla dei casi in cui la parte fatta per prima, quindi «principale», sia invece il *superius* o il *contratenor*, e presenta due esempi: nel primo, al *superius* della *chanson Pour vous belle* vengono aggiunti un *tenor* e un *contratenor*; nel secondo, al *contratenor* del *rondeau Le serviteur* (attribuito a Du Fay) sono aggiunti un *tenor* e un *superius*.

I passi di Tinctoris testimoniano allora come nella seconda metà del Quattrocento il discorso del *tenor* conoscesse un'estensione rispetto a epoche precedenti (per esempio a Grocheo). L'importanza gerarchica del *tenor* è infatti intesa da Tinctoris come un attributo che deriva a questa parte anche per essere la voce ospite abituale del *cantus prius factus* (circostanza che, all'occorrenza, poteva far avanzare al livello di «pars primaria» il *superius* o addirittura il *contratenor*). Se l'integrazione delle parti nella musica polifonica permetteva nella seconda metà del XV secolo di rinegoziare le funzioni delle singole voci all'interno delle composizioni, la frequente presenza al *tenor* di una melodia liturgica o di una voce di una *chanson* «fatta prima» costituiva il presupposto per confermare la preminenza di questa voce. Anche quando, nella seconda metà del secolo, la funzione-*tenor* dal punto di vista contrappuntistico poteva essere attribuita ad altre parti, la dignità di «fundamentum» o di parte principale era comunque garantita al *tenor* dal suo rapporto privilegiato col *cantus firmus*.

Se dalla teoria passiamo a osservare la prassi compositiva, per esempio le messe o i mottetti su *cantus firmus* a partire dalla metà del XV secolo, notiamo non solo che è soprattutto il *tenor* la voce che ospita il materiale preesistente, ma anche che il *tenor* non può sempre comportarsi come «fundamentum», non nel senso tradizionale del termine. Per citare un caso rappresentativo, mi soffermo brevemente sull'anonima Messa *Caput*, che la storiografia considera uno dei modelli della messa su *cantus firmus* dalla metà del Quattrocento in avanti. Nel *Kyrie* di questa messa, come è noto, il *cantus firmus* nel *tenor primus* entra dopo un lungo duo (21 *breves*) di *superius* e *contratenor*, dopo la risoluzione di una cadenza formale.[10] Reinhard Strohm ha messo in relazione questa modalità di presentazione a quella dei mottetti cosiddetti isoritmici dell'epoca: l'ingresso del *tenor* dopo duo introduttivi accentua la differenza tra le sezioni in cui il *cantus firmus* è presente e quelle in cui non lo è.[11] Questa contrapposizione tra gli organici ridotti senza *cantus firmus* e i 'tutti' con *cantus firmus* mette sì in risalto l'ingresso del *tenor*; al contempo è però anche responsabile di quel fenomeno descritto da Moll, cioè la dislocazione della funzione-*tenor* ad altre voci. Nei duo introduttivi, infatti, quando il *tenor*

10 • Per l'edizione della Messa *Caput*, cfr. DUFAY 1960: 75-101.
11 • STROHM 1993: 236.

tace, la sua funzione è giocoforza presa in carico da un'altra voce.[12] Questo significa non tanto una degradazione del *tenor* dallo *status* di voce principale, quanto piuttosto che la sua centralità viene concepita in modo diverso: in questo tipo di composizioni, il *tenor* risuona come il «fundamentum» per ragioni che non coincidono necessariamente con la sua funzione contrappuntistica. Sono allora la modalità enfatica dell'ingresso del *tenor* nel complesso polifonico (dopo un'introduzione a organico ridotto e dopo una cadenza formale o sulla sua risoluzione), così come il suo trattamento all'interno della composizione (in genere con valori lunghi, o più lunghi rispetto a quelli delle voci circostanti) che attribuiscono preminenza a questa voce: è la *retorica* del *tenor* il presupposto della sua importanza, non più, o meglio non solo, la sua grammatica.

Alla luce di queste considerazioni, la voce acuta di *Fors seulement* che gli *chansonniers* della Loira mettono nella posizione del *tenor* non sembra più una stranezza o addirittura un errore, ma emerge piuttosto come un potenziale esempio del riadattamento delle funzioni vocali descritto da Moll, e della discrepanza tra grammatica e retorica del *tenor* appena discussa. Per le sue modalità di presentazione (dopo un duo introduttivo e sulla risoluzione della cadenza), questo *tenor* fa il suo ingresso come 'il' *tenor* del *rondeau*, un *tenor* però dislocato al di fuori dei suoi ranghi abituali, in un registro che è in genere quello del *superius*.[13]

Con *Fors seulement* Okeghem ripensa quindi i modelli compositivi dell'epoca. Ve ne sono altri esempi nella seconda metà del Quattrocento, come nel caso delle *chansons* trasmesse in Dijon (e in misura minore in Leuven) di cui dicevo sopra. Tuttavia, quello di Okeghem è un intervento più radicale, poiché coinvolge l'intera composizione e non solo porzioni di essa; per quanto mi risulta, non esiste nulla di paragonabile a *Fors seulement* nelle *chansons* dell'epoca.[14] Il tratto distintivo di questo *rondeau*, che lo rende un caso singolare tra composizioni simili e che ha dato origine ai problemi di trasmissione che abbiamo esaminato, è dunque proprio il sorprendente grado di scollamento tra la retorica del *tenor* e la sua grammatica.

La voce di una donna

A questo punto la domanda è perché in *Fors seulement* Okeghem abbia deliberatamente sovvertito l'ordine tradizionale della designazione e della funzione delle voci,

12 • Moll 1998: 51-52.

13 • Non a caso Helen Hewitt (Hewitt 1969: 95), che pure accetta la *mise en page* dei manoscritti più tardi, lascia trasparire la sua perplessità nel considerare questa voce che entra per ultima come il *superius* di *Fors seulement*. Clemens Goldberg pone l'accento sulla singolarità dell'uso di duetti introduttivi all'inizio delle due sezioni di *Fors seulement* nel contesto delle *chansons* contemporanee. A questo proposito Goldberg rileva come in alcuni *chansonniers* questa caratteristica sia la probabile causa dei problemi di allineamento tra musica e testo poetico (Goldberg 1992: 298-99); sull'eccezionalità dei duo in *Fors seulement* cfr. anche Goldberg 2011: 1-23.

14 • Discuterò più avanti le *chansons* in cui la rimodulazione delle funzioni delle voci e le loro denominazioni somigliano di più a quella proposta in *Fors seulement*.

e forse anche della loro collocazione sulla pagina, prevedendo una voce di *tenor* così insolita. La mia idea, che credo ormai sia evidente, è che la risposta emerga dall'analisi congiunta della musica e del testo poetico, soprattutto in considerazione delle origini di quest'ultimo e del gioco intertestuale che ne è alla base. In altre parole, ritengo che il cambiamento di genere che avviene nel testo di *Fors seulement* si rifletta nella musica di Okeghem. Come il passaggio dalla voce poetica maschile della *Complainte* a quella femminile del *rondeau* aveva richiesto una diversa retorica del dolore, nel mettere in musica questo testo Okeghem ha agito sulle gerarchie e sulle funzioni tradizionali delle voci: invece di elaborare un brano 'maschile' preesistente modificandolo, è intervenuto su una caratteristica compositiva prevalente delle *chansons* a tre voci dell'epoca, dislocando il *tenor* in un registro acuto, rendendolo più simile a un *superius* che al *tenor* di una *chanson* standard. Il *tenor* di *Fors seulement* assume tutto il peso melodico della *chanson*, poiché le sue frasi sono tornite come quelle di un *superius*, e si appropria così di un ruolo che tradizionalmente non gli pertiene. La voce più acuta di *Fors seulement* combina quindi le caratteristiche sia del *tenor* che del *superius*.

Tuttavia, il fatto che questo *tenor* suoni come un *superius* non significa che rinunci completamente al suo essere un *tenor*. Al contrario, Okeghem compensa il fatto che questa voce si muova nel registro del *superius* sottolineando altre caratteristiche che favoriscono la sua identificazione come il *tenor* del *rondeau*. A tal fine, il compositore ha scelto di non modellare questa voce acuta sui *tenor* di altre *chansons*, genere in cui, tradizionalmente, il discorso del *tenor* non insiste sulla preminenza di questa voce. Come punto di riferimento per il suo *rondeau* Okeghem prende invece i *tenor* delle messe e dei mottetti dell'epoca, dove, al contrario, il discorso del *tenor* si concentra sul ruolo di questa voce come fondamento, e sulla sua enfatizzazione.[15] Lo introduce infatti in modo spettacolare, quasi fosse il *cantus firmus* di una messa o di un mottetto, facendolo entrare per ultimo, dopo un duo preparatorio e una cadenza formale. Come nei *cantus firmus* delle messe o dei mottetti dell'epoca, in *Fors seulement* il *tenor* è per così dire 'incorniciato' dalle voci 'esterne', e quindi messo in scena come il «fundamentum relationis», la parte più importante della composizione, che è naturalmente il ruolo tipico del *tenor*. Okeghem compensa l'intervento sulla grammatica contrappuntistica del *tenor* per mezzo dell'esibizione della sua retorica.

Questo tratto distintivo della musica del *rondeau* può essere interpretato alla luce dell'origine intertestuale del testo poetico, e in particolare del cambio di genere della sua voce lirica. Così come il testo femminile di *Fors seulement* mostra in modo espli-

15 • Sulla differenza del discorso del *tenor* nelle *chansons* e nelle messe del Quattrocento è particolarmente significativo il passo di un trattato inglese degli inizi del XV secolo, in cui si legge che «chi vuole comporre un mottetto faccia per prima cosa il *tenor* […] e chi vuole comporre una *ballade*, un *rondeau*, un *virelai*, una salmodia faccia per primo il *discantus*». («Et qui vult condere modulum [= motettum] fiat primo tenor […] Et qui vult condere baladam, rotundellum, vireledum, psalmodiam fiat primo discantus», Cambridge, Corpus Christi College, Ms 410, II, ff. 7v-8), cito da EHRMANN-HERFORT 1998: 1786.

cito la sua relazione intertestuale con quello maschile di Chartier, la voce più acuta della *chanson*, che fonde caratteristiche tipiche sia del *superius* che del *tenor*, ricorda a chi ascolta e/o legge che è anch'essa il risultato di una trasformazione: è un *tenor*, ma è dislocato fuori dalla sua sede abituale. Se da un lato questa voce acquisisce alcuni tratti del *superius*, dall'altro sottolinea con particolare cura il fatto di essere pur sempre un *tenor*. In questo modo, la femminilizzazione in atto nel *rondeau* è posta in primo piano. E come la maggior parte dei *tenor* negli *chansonniers* della Loira, questa voce non reca il testo poetico: è la più prominente perché è più acuta e caratterizzata sotto il profilo melodico. È quindi la più 'femminile' di tutte le parti, e come tale, per la condizione di dolore in cui si trova, non articola altro se non la sua sofferenza: una 'musica-senza', che nella sua assenza di testo e nella sua visibilità, secondo quanto sostiene Anna Zayaruznaya, esprime il suo indicibile, 'femminile', dolore.[16]

In *Fors seulement*, quindi, assistiamo a un doppio processo di femminilizzazione, testuale e musicale insieme: con il *tenor* acuto la voce cantata della *chanson*, proprio come quella poetica, diventa femminile all'ascolto del brano durante una *performance*, così come alla sua lettura sulle pagine di uno *chansonnier*. La *mise en page* negli *chansonniers* della Loira suggerisce che copisti, committenti e pubblico di questi libri (o almeno qualcuno tra loro) potessero avere consapevolezza di questo doppio processo.[17]

Il registro acuto del *tenor* di *Fors seulement* renderebbe questa voce più adatta alla funzione di *superius*, eppure, nessuno tra gli *chansonniers* della Loira ha invertito la posizione delle due voci superiori, né inserito il testo poetico sotto le note del *tenor*. Non lo fa nemmeno il copista di Dijon, che pure era così attento alle caratteristiche compositive del repertorio del suo manoscritto.[18] Tranne che in Wolfenbüttel, negli *chansonniers* della Loira la funzione-*tenor* non è esplicita, o lo è con alcune difficoltà. Ciononostante, questi *chansonniers* indicano indirettamente che in *Fors seulement* è presente un *tenor*, o mostrano qualche indecisione a riguardo. Wolfenbüttel e Dijon definiscono la terza voce «Contratenor». Lo stesso copista di Dijon, in Laborde la definisce «Concordans», indicando così l'assenza di un *tenor*, ma l'iniziale della voce sul

16 • Zayaruznaya 2015: 171-72.

17 • Bisogna considerare che gli *chansonniers* della Loira, pur così compatti nel conservare la stessa *mise en page*, non trasmettono tutti lo stesso testo. Come sopra ricordavo, Laborde e Dijon differiscono da Wolfenbüttel (e possibilmente anche da Nivelle) per la versione senza il ritmo puntato del disegno melodico discendente caratteristico di *Fors seulement*; anche da un punto di vista filologico, la loro concordanza nella *mise en page* con la voce più acuta quale *tenor* acquista di conseguenza maggiore peso.

18 • Il caso di *Fors seulement* è quindi diverso da quello dei brani a tre voci di cui due nello stesso registro tipici dei repertori più antichi. In un'analisi della musica composta tra il 1350 ca. e il 1450, Margaret Bent osserva che «equal-voice self-contained duets with mutual cantus-tenor function […] do not have a separate tenor part because the tenor function is taken care of within the duet; the parts are rarely labelled». Nel *rondeau* di Okeghem è invece la tensione tra la grammatica e la retorica del *tenor* che ha permesso di assegnare la posizione e il ruolo di questa voce a quella più acuta. Cfr. Bent 2009: 1-12, la citazione è a p. 10.

recto è comunque una 'T'. Leuven è la fonte in questo caso più coerente, le iniziali delle voci superiori sono quelle del testo, e la terza voce è un «Concordans».[19] Nessuno di questi manoscritti tuttavia sposta la voce più acuta al posto del *superius*. Per queste fonti antiche e autorevoli, per quanto acuta, questa voce aveva ancora un aspetto e un suono più vicini a un vero e proprio *tenor* che a un *superius*: un *tenor* femminilizzato, certo, ma sempre un *tenor*.

Che i copisti degli *chansonniers* della Loira potessero avere coscienza di questo doppio processo di femminilizzazione lo testimonia indirettamente il caso di una *chanson* per alcuni versi simile a *Fors seulement*: il *rondeau Je ne seray plus vert vestu* di Phillipet de Pres, trasmesso in uno degli *chansonniers* della Loira (Wolfenbüttel, ff. 54v-55). Anche in questa *chanson*, come in *Fors seulement*, una delle tre voci – qui si tratta del *superius* – entra dopo le altre, dopo un duo introduttivo, sulla cadenza delle altre due. Tuttavia, a parte il ricorso a questa modalità di ingresso, le due voci superiori si muovono come in una *chanson* a tre voci abituale: non ci sono cioè incroci rilevanti tra *superius* e *tenor*.[20] Il *rondeau* di Phillipet de Pres si serve di una struttura contrappuntistica standard, in cui ogni voce risponde alla funzione che tradizionalmente le è attribuita: tranne che nella cadenza alle batt. 10-11 (dove sulla risoluzione entra il *superius*), *tenor* e *superius* hanno sempre i loro movimenti caratteristici in cadenza (discendente di grado per il primo, ascendente di grado per il secondo).

Significativamente, a differenza di *Fors seulement*, *Je ne seray* esprime un punto di vista maschile: il testo si apre con un 'virile' gesto di rifiuto («Je ne seray plus vert vestu», «Non sarò più di verde vestito»), caratterizzato da una retorica paragonabile a quella della *Complainte* e di *Joye me fuit et desespoir me chasse* di Chartier, della versione maschile di *Tout a par moy* e dei due *Comme ung homme desconforté* sopra analizzati. Oltre alla similitudine dell'attacco, *Je ne seray* non presenta altri punti di contatto con *Fors seulement*; non a caso, per la *mise en page* di questo *rondeau* non sono attestati incidenti di trasmissione come per il *rondeau* di Okeghem: tutte le voci sono sempre inserite dove ci si aspetta di trovarle.[21]

Torniamo a *Fors seulement*. Nonostante la consapevolezza del mutamento di genere all'origine del testo e della sua intonazione, non tutto è filato liscio nella *mise en page* degli *chansonniers* della Loira, proprio a causa delle caratteristiche specifiche dell'intervento di Okeghem sulla funzione delle voci e sulla loro retorica. Ho mostrato

19 • L'uso dell'indicazione *concordans* in luogo di *contratenor* quando la funzione-*tenor* è condivisa dalle voci superiori, o tutte le parti sono interessate da imitazione e sono nello stesso registro, non è mai coerente, né nello stesso manoscritto, né, ancora meno, tra manoscritti diversi. Per fare un esempio, la *chanson* anonima *Puis qu'a vous servir me suis mis* ha la stessa chiave in tutte le voci (Do_2) in Dijon e Leuven (cfr. rispettivamente Tabella 3.1.a, n. 5, e Tabella 3.1.b, n. 3). Tuttavia, mentre in Dijon tutte le voci hanno l'iniziale del testo poetico, in Leuven le due voci sul *recto* hanno le indicazioni standard '*Tenor*' e '*Contratenor*'.

20 • Il *tenor* è la voce più acuta solo alle batt. 27-28 e in parte alla batt. 42.

21 • L'edizione di *Je ne seray plus* è in GUTIÉRREZ-DENHOFF 1988: 81-82.

come il *rondeau* si apre con un duo introduttivo, che presenta il motto della prima frase del *tenor* (il primo emistichio) e poi procede verso la cadenza con l'ingresso del *tenor*. Questo inizio ha provocato alcuni problemi nell'allineamento tra testo musicale e testo poetico: i copisti degli *chansonniers* si sono trovati di fronte a più frasi musicali rispetto a quelle che il testo poetico, un *rondeau cinquain*, presuppone. Il copista di Dijon e Laborde propone una versione in cui la cadenza mediana non coincide, come dovrebbe, con la fine del v. 3 del *refrain*; quelli di Leuven e Wolfenbüttel individuano la soluzione lasciando due lunghe porzioni del *superius* senza testo (Wolfenbüttel: batt. 25-30; Leuven: batt. 42-48).[22] Questa sorta di 'preludio' non è un elemento tipico delle *chansons* del periodo, bensì il risultato di quella spettacolarizzazione della retorica del *tenor* in una voce fuori dal suo registro abituale di cui dicevo sopra, perseguita innestando nel *rondeau* le modalità di presentazione di questa voce caratteristiche della musica sacra o celebrativa.

Conferme alla 'tenoricità' della voce più acuta di *Fors seulement* vengono dall'analisi di alcune delle composizioni in cui Okeghem stesso rielaborò il suo *rondeau* e da quelle di altri compositori dopo di lui: queste riprese offrono non solo variazioni della *chanson*-modello, ma esprimono anche un punto di vista, un commento sul materiale di partenza. Di queste rielaborazioni mi occuperò nei capitoli seguenti. Qui vale però la pena di mettere in evidenza che nella messa a cinque voci su *Fors seulement* di Okeghem, l'arrivo del *tenor* all'inizio del *Kyrie I* e *II* conserva alcune caratteristiche della *chanson*-modello: introduzione con organico ridotto, cadenza formale, sulla cui risoluzione entra il *tenor* (si veda l'Esempio 8.2 nel capitolo 8). La differenza è che nella messa il *tenor* si trova nel suo registro abituale (rispetto alla *chanson* è trasposto un'ottava al grave); del resto, senza il testo poetico la sua dislocazione fuori dai ranghi non avrebbe più avuto il suo presupposto.[23]

Una volta rimosso dall'immediato *milieu* geografico e culturale degli autori di testo e musica, la ridefinizione del genere del *tenor* di *Fors seulement* potrebbe aver smesso di

22 • Nello *Chansonnier* di Lorena le posizioni delle due voci superiori sono invertite, ed entrambe hanno il testo poetico sotto le note. Il copista si trova di fronte allo stesso problema degli *chansonniers* della Loira; lo risolve lasciando senza testo le batt. 12-20 del *superius*.

23 • Secondo Peter Woetman Christoffersen il registro acuto del *tenor* di *Fors seulement* è un effetto del contrappunto doppio applicato da Okeghem nella composizione delle due voci superiori, in modo da poter collocare ciascuna di esse sopra o sotto rispetto all'altra, sostenute da un *contratenor* grave che non si incrocia mai con le precedenti. Okeghem avrebbe quindi composto il *tenor* in modo da funzionare anche all'ottava grave (come accade nella messa), trasponendolo poi di un'ottava all'acuto. L'ipotesi è interessante. Tuttavia, come lo stesso Christoffersen riconosce, trasposto di un'ottava al grave, il *tenor* creerebbe una quarta scoperta con il *superius* adesso soprastante a batt. 59 (*tenor* = Sol_2-*superius* = Do_3); a questa si aggiunge poi quella creata a batt. 55 (*tenor* = Do_3-*superius* = Fa_3), come in una costruzione in contrappunto doppio non dovrebbe accadere. Cfr. Christoffersen, *The Copenhagen Chansonnier*, <https://chansonniers.pwch.dk/CH/CH056.html>.

avere senso, come la *mise en page* dei manoscritti più tardi sottintende: in due di essi il testo poetico originale non è nemmeno presente, ridotto all'*incipit Fors seulement* (nel *Liederbuch* di Fridolin Sicher) o a uno nuovo in spagnolo (nello *Chansonnier* Cappella Giulia).[24] Questa perdita di significato potrebbe spiegare perché in tutti i manoscritti successivi le voci superiori sono state riposizionate sulla pagina in base al loro effettivo registro: la loro collocazione è stata normalizzata, con lo spazio del *tenor* assegnato alla voce più intermedia delle due. Eppure, la parziale 'tenoricità' del *tenor* originario ha evidentemente fatto nascere qualche dubbio anche nei copisti successivi. Nello *Chansonnier* di Lorena, ad esempio, il copista mette questa voce al posto del *superius*, ma allo stesso tempo non rimuove il testo poetico da quello che è adesso il suo *tenor*.[25] Nel suo *Liederbuch*, risalente al 1515 circa, anche l'organista sangallese Fridolin Sicher inverte le due voci superiori. Tuttavia, come ha notato Christina Urchueguía, indica questa voce con la capitale 'D' di *discantus* anziché con la 'T' di *tenor*. Evidentemente Sicher, un musicista professionista il cui codice offre la più ampia antologia di brani basati su *Fors seulement* oggi conosciuta, non era del tutto convinto che questa voce intermedia fosse il *tenor* del *rondeau*.[26]

Non furono solo i copisti dell'epoca a mostrare indecisioni su come classificare la voce più acuta di *Fors seulement*. In epoche più recenti sia Otto Gombosi, sia Reinhard Strohm, in modi e con scopi diversi, hanno entrambi ritenuto questa voce se non il 'vero' *tenor* della composizione, almeno il suo '*cantus firmus*'. Gombosi scrive che «la composizione mostra tutte le caratteristiche dello stile di Okeghem, le sue melodie (di meno la voce superiore, che forse è ripresa [da un'altra composizione *n.d.a.*]), proseguono oltre le cadenze, confondono i collegamenti tonali». Gombosi ritiene cioè il *tenor* una melodia preesistente, e la definisce pertanto un probabile «Lehngut», prestito.[27] Strohm, nel classificare il *rondeau* dal punto di vista modale, dirà invece che

24 • Nello *Chansonnier* Cappella Giulia l'*incipit* è *Frayres y dexedes me*; nonostante le ricerche e le consulenze richieste ad amici e colleghi ispanisti, non sono riuscito a individuarne né l'origine né una possibile spiegazione.

25 • Questo manoscritto, copiato intorno al 1500, presenta diverse *chansons* in cui il *tenor* ha il testo o anche solo porzioni di testo sotto le note. Ritengo, tuttavia, che nel caso specifico di *Fors seulement* la presenza del testo sotto quello che era il *superius* degli *chansonniers* della Loira sia dovuta alla particolare situazione delle due voci superiori di questo *rondeau* (come il caso del *Liederbuch* di Fridolin Sicher discusso alla nota seguente dimostra). Su questo *chansonnier* cfr. COUCHMAN 1980; uno studio e un'edizione del manoscritto sono in SHIPP 1960.

26 • Fallows propone che Sicher non sia solo entrato in possesso del manoscritto nel 1545 (come rivela una nota presente sulla prima pagina), ma, sulla base di alcuni riscontri paleografici, ne sia stato invece anche il copista. *Fors seulement* di Okeghem è la seconda composizione del manoscritto; le fanno seguito undici rielaborazioni, tra cui *Fors seulement contre ce qu'ay promys* dello stesso Okeghem e altre composizioni, tra cui alcune basate sul cosiddetto 'nuovo' *tenor*, una nuova intonazione del *refrain* del *rondeau* la cui musica è ispirata a quella della composizione di Okeghem, ma non ne cita porzioni testuali. Sulla datazione e possesso del *Liederbuch* cfr. FALLOWS 1996: 5-31.

27 • «Der Satz weist alle Charakteristika des Ockegemschen Stiles auf, seine Melodien (am

la sua caratteristica più sorprendente è il «cantus firmus in the highest octave».[28] In questo senso non si può dire che la retorica spettacolarizzata del *tenor* messa in campo da Okeghem nella sua *chanson* non abbia sortito gli effetti sperati.

Voci nelle voci

Oltre a *Fors seulement*, gli *chansonniers* della Loira (Dijon in particolare) offrono altri esempi di brani nei quali la gerarchia tradizionale delle voci è oggetto di interventi (si torni alle Tabelle 3.1.a-b). Tra questi il caso di *Joye me fuit* è particolarmente interessante per gli argomenti qui trattati (il testo poetico si trova nell'appendice a questo capitolo). Come ho mostrato sopra, i testi dei due *rondeaux* sono la trasformazione femminile di due testi di Chartier sul dolore maschile, e sono anche trasmessi in coppia da alcuni manoscritti sia musicali sia letterari, quasi fossero concepiti l'uno in risposta all'altro.[29] Entrambi mostrano poi alcune caratteristiche musicali simili: ingresso ritardato del *tenor* preceduto da un duo preparatorio delle altre due voci, passaggi con incrocio delle due voci superiori e imitazione.[30] Non è certo questo l'unico esempio di una stretta relazione tra composizioni di Okeghem e di Busnoys (ho sopra ricordato i mottetti *In hydraulis* e *Ut heremita solus*). Tuttavia, la coppia *Fors seulement - Joye me fuit* offre l'opportunità non solo per qualche considerazione sull'argomento, ma anche sul possibile contesto di origine delle due composizioni e sul loro significato.

Se si confronta *Fors seulement* con il resto dell'opera profana di Okeghem si nota che da un punto di vista stilistico questo *rondeau* non ha molto in comune con le altre *chansons* del compositore, ma condivide invece molte caratteristiche con quelle di Busnoys.[31] La Tabella 3.1.a mostra che il compositore più rappresentato tra le composizioni trasmesse in Dijon con due o tre iniziali uguali è proprio Busnoys (sono sue 8 delle 17 totali): è lui che fa più di frequente uso di voci in registri simili e/o di imitazione pervasiva, come anche il sistema delle iniziali di questo manoscritto testi-

---

wenigsten die Oberstimme, die vielleicht Lehngut ist) übergehen die Kadenzen, verwischen die tonalen Beziehungen […]» (Gombosi 1925: 17). Per Gombosi, così come per la musicologia rinascimentalista precedente, questa melodia ripresa era espressione del repertorio 'popolare' quattrocentesco. Alla storia della storiografia di *Fors seulement* è dedicato il cap. 11, al quale rimando per una discussione dei fenomeni qui solo accennati.

28 • Strohm 1996a: 165.

29 • Dijon, Laborde e P 1719. Secondo Higgins, in P 1719 *Fors seulement* sarebbe contrassegnata dalla dicitura «response» (cfr. Higgins 1987: 146), di cui però nel manoscritto non c'è traccia. I due *rondeaux* sono invece contrassegnati da due annotazioni posteriori: «d'une femme» per *Joye me fuit* e «dame» per *Fors seulement*.

30 • L'edizione secondo Dijon è in Barret 1981: II, 180-83. Nello *Chansonnier* Mellon *Joye me fuit* è ai ff. 36v-38; il *tenor* (qui indicato come tale) ha il testo parzialmente sotto le note per la prima parte, mentre dopo la cadenza mediana si trova solo il secondo emistichio del v. 4: «loins de mon esperance». Per il facsimile e l'edizione di *Joye me fuit* secondo questo *chansonnier* cfr. Perkins e Garey 1979: I, 64-67.

31 • Al punto che Gombosi, per esempio, dubitava che la voce più acuta potesse non essere opera di Okeghem, vedi sopra.

monia.[32] Significativamente Reinhard Strohm ha sottolineato che, tra i compositori della sua generazione, è Busnoys quello che, grazie all'uso frequente dell'imitazione, mostra una evidente tendenza ad abolire occasionalmente «the hierarchy of the voices in the 3-part chanson».[33] A questo riguardo Strohm nota anche che *Je ne puis vivre ainsy tousjours* (una delle composizioni di Busnoys per Jacqueline d'Hacqueville, n. 9 Tabella 3.1.a) ha, come *Fors seulement* «the tenor in the cantus position».[34] Paula Higgins ha inoltre messo in evidenza come Busnoys, probabilmente più di altri della sua epoca, fosse non solo un compositore «obsessively preoccupied with transgressing accepted boundaries […] and flaunting accepted rules and practices when it suited musical expression», ma anche che questa sua creatività fosse particolarmente esibita nelle '*chansons* d'Hacqueville', forse proprio perché queste erano in relazione con la presenza di un soggetto femminile.[35]

Sia *Fors seulement* sia *Joye me fuit* mettono in discussione la gerarchia tradizionale delle voci della *chanson* a tre voci; in entrambe la trasformazione di un lamento maschile in uno femminile si accompagna ad un'intonazione in cui il ruolo del *tenor* quale «fundamentum relationis» viene rinegoziato in modi diversi rispetto a quelli previsti dalla prassi compositiva tradizionale. Conoscendo il rapporto che lega Okeghem e Busnoys, è molto probabile che *Fors seulement* e *Joye me fuit*, entrambe su testi ricavati da Chartier, siano state scritte in una sorta di gioco parallelo, se non di competizione, in cui, tuttavia, ritengo che il compositore più giovane possa essere stato il modello per il più anziano. La mia ipotesi è cioè che, per le caratteristiche sopra elencate, *Fors seulement* potrebbe essere la risposta di Okeghem al *rondeau* di Busnoys: una risposta in cui Okeghem rivela un uso persino più radicale di quegli elementi compositivi tipici del suo collega. Nella sua prova di femminilizzazione testuale e musicale di Chartier, Okeghem, infatti, raggiunge livelli di teatralità non riscontrabili in *Joye me fuit*. Da questo punto di vista è sintomatico che *Joye me fuit* non abbia avuto problemi di trasmissione, disposizione e designazione delle voci paragonabili a quelli di *Fors seule-*

32 • In un suo articolo sui cambiamenti stilistici nelle *chansons* del XV secolo Lynn Trowbridge rimarca la singolarità dello stile di Busnoys, e scrive, significativamente che «he more than any other composer studied achieved a texture in which the individual voices participate on an equal and independent footing. This arrangement, often attributed both to Ockeghem and Busnois, appears on the basis of the evidence gathered in the course of this study to be considerably more characteristic of Busnois than Ockeghem» (Trowbridge 1985: 162).

33 • Strohm 1993: 460.

34 • *Ibidem*. La stessa situazione di Dijon si presenta nello *Chansonnier* Mellon, dove *Je ne puis vivre* è trasmessa con il testo poetico sotto entrambe le voci superiori (ff. 14v-16), e dove però nell'*ouvert/clos* il *tenor* manca dell'iniziale (f. 16). Sulle versioni di Dijon e dello *Chansonnier* Mellon di questa *chanson* vedi oltre. Su Busnoys e Jacqueline d'Hacqueville vedi i riferimenti bibliografici della nota successiva.

35 • Higgins 1999: 1-20. Higgins cita Leeman Perkins, come il primo che suggerì una relazione tra la creatività di Busnoys nelle sue '*chansons* d'Hacqueville' con il soggetto femminile della sua destinataria, cfr. Perkins 1980: 49-64.

ment; anzi, come sopra ho mostrato, quando il copista di Dijon la copiò in Laborde, la inserì come una *chanson* 'standard', senza incidenti tra iniziali miniate e indicazioni di voci come invece nel caso di *Fors seulement*.[36] È comunque solo un'ipotesi.

A causa della loro trasmissione, dell'origine dei testi che intonano, e soprattutto per le modalità di queste intonazioni, *Fors seulement* e *Joye me fuit* possono essere considerati come il frutto di un possibile confronto poetico-musicale tra Busnoys e Okeghem, tutto giocato sull'accostamento/contrapposizione delle loro rielaborazioni 'rigenderizzate' di due testi di Chartier, poeta all'epoca tenuto in grande considerazione negli ambienti in cui i musicisti operavano. Sappiamo che competizioni poetiche e poetico-musicali costituivano una delle forme più frequenti di intrattenimento sociale per le classi dominanti nella Francia del XV secolo di cui abbiamo notizia nella letteratura e nell'iconografia dell'epoca, così come dai manoscritti poetici che costituiscono una sorta di registrazione per iscritto di questi passatempi: è possibile che questi due *rondeaux* siano stati creati all'interno di questi rituali sociali.[37]

Fors seulement e *Joye me fuit* non sono le uniche delle *chansons* che intervengano sulla tradizionale gerarchia delle voci. La Tabella 3.1.a mostra composizioni che condividono con esse molte o alcune delle caratteristiche poetiche e/o musicali, e di conseguenza della loro *mise en page*; altre se ne trovano in altri *chansonniers* della Loira o altri manoscritti contemporanei. È interessante notare come molti di questi brani intonino testi che esprimono il punto di vista di una donna, o in qualche modo coinvolgano direttamente figure femminili: *La plus dolente que soit nee* è il lamento di una donna afflitta; *Puis qu'a vous servir me suis mis*, *Je ne puis vivre ainsy toujours*, *Ne me veilles ma chere dame* (Laborde, *unicum*), *Ne pour cela que esloigner me fauldra* (Laborde, *unicum*) propongono un discorso dell'amante ad un'amata che si immagina presente; *Quant seray je clamé pour vostre* un vero e proprio dialogo tra amante e amata.

36 • In questo studio mi concentro essenzialmente sugli *chansonniers* della Loira. È comunque interessante notare come la disposizione di questi codici abbia esercitato un'influenza anche su altri manoscritti realizzati in anni successivi e in ambienti diversi. Per esempio, nello *Chansonnier* Pixérécourt *Joye me fuit* (ff. 163v-164) è trasmesso in modo tale da supporre un antigrafo simile a Dijon: innanzitutto l'iniziale del *superius* è una 'O' (il testo legge quindi «Oye» invece del corretto «Joye»); allo stesso modo l'*incipit* di *tenor* e *contratenor* manca dell'iniziale 'J', segno che probabilmente l'antigrafo aveva iniziali del testo poetico per tutte e tre le voci (non solo per le due superiori come Dijon). Questo particolare potrebbe aver generato confusione, e il copista, aspettandosi per *tenor* e *contratenor* rispettivamente una 'T' e una 'C', ha trascritto solo quello che lui riteneva il 'vero' *incipit* della *chanson* (e in effetti l'imitazione almeno all'inizio del brano coinvolge tutte e tre le voci). Il facsimile di *Joye me fuit* nello *Chansonnier* Pixérécourt è disponibile online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007335q/f174.zoom>; l'edizione del manoscritto a cura di Clemens Goldberg è disponibile online: <http://www.goldbergstiftung.org/file/pixgesamtalt.pdf> (l'edizione di *Joye me fuit* è a p. [333]).

37 • Sulla fortuna di Chartier dalla metà del XV ai primi decenni del XVI secolo cfr. Armstrong 2015: 303-23. Sulla poesia e le *chansons* come fenomeni sociali cfr. Taylor 2007; Kovacs 2001: 1-24; Seewright 2009: 633-736; Alden 2010: 167-240; cfr. anche Alden 2007: 1-31.

Il *rondeau* di anonimo *La plus dolente* (Tabella 3.1.a, n. 10; 3.1.b, n. 5) ha un testo simile a quello di *Fors seulement*; non c'è però un amante crudele all'origine di questo lamento: l'infelicità della donna è qui una condizione assoluta (il testo si legge nell'appendice a questo capitolo). Come in *Fors seulement* le voci superiori hanno un *ambitus* simile: Re_3-Fa_4 per il *superius,* La_2-Fa_4 per il *tenor.* Quest'ultimo aggiunge una quarta al grave rispetto all'estensione del *superius*, ma solo nella quarta frase-verso; per il resto le due voci si muovono nello stesso registro e in molti punti il *tenor* è la voce più acuta, quella che ha il movimento ascendente di grado in cadenza (come per esempio nella cadenza mediana). Meconi mette in evidenza che in Leuven *La plus dolente* segue immediatamente *Fors seulement*.[38]

Le *chansons* con discorso diretto dell'uomo alla donna offrono situazioni e quindi possibilità espressive diverse rispetto a *La plus dolente*. Qui il testo prevede la presenza di un personaggio femminile che però funge per la durata del brano da destinatario del discorso del personaggio maschile. Anche in queste *chansons* il *tenor* è una parte acuta o per tutta l'estensione della composizione o in alcune sue sezioni. In *Puis qu'a vous servir me suis mis* le iniziali sono quelle del testo poetico; le voci hanno la stessa chiave (Do_2), ed estensioni simili: *superius* e *tenor* Sol_2-Si_3, *contratenor* Fa_2-Si_3.[39] Ci sono frequenti incroci tra le parti, e il *rondeau* termina con il *superius* nella posizione in assoluto più grave, col movimento discendente di grado, mentre il *tenor* si trova un'ottava all'acuto e in cadenza ha il movimento ascendente. Il testo del *refrain* del *rondeau* recita:

> Puis qu'a vous servir me suis mis
> a mon puvoir vous serviray
> et leaument vous obeiray
> ainsi que je m'y suis submis.
>
> Dal momento che mi sono messo al vostro servizio, vi servirò al meglio delle mie capacità e vi obbedirò lealmente, così come mi sono sottomesso.

La sottomissione dell'uomo alla donna è letterale e figurata insieme: il *superius* cede il suo ruolo in questo punto al *tenor*. Nessuna delle voci in nessuno dei tre manoscritti reca l'indicazione di funzione. Tuttavia, qui è la posizione sulla pagina che parla per il ruolo di ciascuna di esse. Se la voce sul *recto* in alto a destra non fosse percepita come quella nella posizione del *tenor,* la sottomissione avrebbe una forza espressiva minore o, semplicemente, non avrebbe senso: si tratterebbe di voci tra loro equipollenti e con frequenti incroci. È precisamente lo scambio tra le parti, e in particolare tra le prime due, con la prima che va ben al di sotto della seconda in quel punto del testo poetico, che rivela la gerarchia che al contempo la *chanson* sovverte e conferma. Inoltre, in

38 • MECONI 2001a: 13.

39 • Questa *chanson* è trasmessa anche da Nivelle (ff. XVI-XVII), dove è copiata con le stesse caratteristiche di Dijon; solo all'inizio del penultimo sistema del *contratenor*, dove questa voce raggiunge il punto più grave della sua estensione, il copista di Nivelle passa temporaneamente dalla chiave di Do_2 a Do_3, per tornare a Do_2 prima della fine del rigo.

questo modo la musica di *Puis qu'a vous* non solo rende concreta l'azione che il testo esprime, ma rende anche esplicita l'identità di genere delle voci, con il *superius* come la voce dell'amante, e *tenor* e *contratenor* come quella dell'amata.

Nell'*unicum* di Laborde *Ne me veilles ma chere dame*, il testo poetico è un discorso diretto di un uomo alla dama, ed è sotto entrambe le voci superiori. Il *tenor* è la voce più acuta; ci sono incroci frequenti col *superius*, ma nella cadenza mediana si trova una sesta sopra quest'ultimo; nella cadenza finale è all'unisono con esso, ma ha il movimento di grado ascendente. La presenza di una seconda voce più acuta del solito è all'origine di alcune perturbazioni nella *mise en page*. Sul f. 24 il *tenor* legge «T e me veilles», ha cioè la capitale 'T', che evidentemente non era quella prevista (si veda la Figura 5.1.a). La stessa situazione si ritrova ai ff. 24v-25, dove il *tenor* (f. 25) per lo stesso problema di coordinazione legge «T ung dolente faictez» invece del corretto «D ung dolent faictez». Nella 'T' del f. 25 sono dipinte due figure femminili (Figura 5.1.b).[40]

Il *virelai* di Laborde *Ne pour cela que esloigner me fauldra* (anch'esso *unicum*, ff. 40v-42) ha nella prima parte il testo poetico sotto le due voci superiori, nell'*ouvert/clos* sotto il solo *superius*.[41] Il *tenor* si incrocia spesso col *superius* e in molti passi è la voce più acuta (significativamente le chiavi sono Do_1 per il *superius*; Do_1/Sol_2 per il *tenor*). Anche qui ci sono problemi di coordinazione tra iniziali e testo poetico: il *tenor* legge «T E pour cela» (f. 41). Lo stesso accade nell'apertura successiva: il testo poetico è solo sotto il *superius* («Las que porra faire mon pauvre oeil […]»); il *tenor* ha solo l'*incipit* senza la prima lettera ('L') ma la capitale è una 'T' e questa voce legge «T As que pourra faire» (f. 42). Anche questo testo poetico è il discorso di un uomo ad una donna. Interessanti sono le iniziali istoriate. Nella 'T' del f. 41 sono dipinti una donna e un uomo seduti una di fronte all'altro (Figura 5.2.a, f. 41). La monocromia li pone su un piano distante rispetto all'uomo che li osserva da dentro la 'N' del *superius* (Figura 5.2.a, f. 40v), dipinto a colori (nel testo in effetti si parla di un allontanamento dalla donna oggetto d'amore). Nell'*ouvert/clos*, la 'L' del *superius* (f. 41v, iniziale di «Las que porra faire») è abitata da un uomo rivolto verso il lettore e con la bocca aperta: chiaramente sta parlando o forse cantando verso chi legge; nella 'T' del *tenor* di f. 42 è dipinta invece una donna con lo sguardo diretto verso l'uomo e la bocca chiusa, nell'atto probabilmente di ascoltare quanto l'uomo canta (Figure 5.2.b). Non a caso sotto le note di questo *tenor* che in questa sezione è più acuto del *superius*, e al cui inizio è effigiata la dama con la bocca chiusa, non c'è il testo poetico. Anche in questo caso la

40 • Nello studio su Laborde Goldberg stampa il *refrain* con le due voci superiori invertite; nell'*ouvert/clos* torna alla disposizione di Laborde, ma il testo poetico, presente sotto entrambe le voci, è solo sotto al *superius*. Cfr. Goldberg 1997: 109-12 (commento), 411-14 (edizione). L'edizione online (<https://www.goldbergstiftung.org/file/labordegesamtpdf.pdf>, pp. 49-51) riproduce il testo come trasmesso in Laborde.

41 • Cfr. Goldberg 1997: 144-46. Nel *refrain* il testo è sotto entrambe le voci superiori; invece che il consueto *incipit*, il *Contratenor* ha tutto il primo verso e l'inizio del terzo. Nell'*ouvert/clos* il testo è unicamente al *superius*.
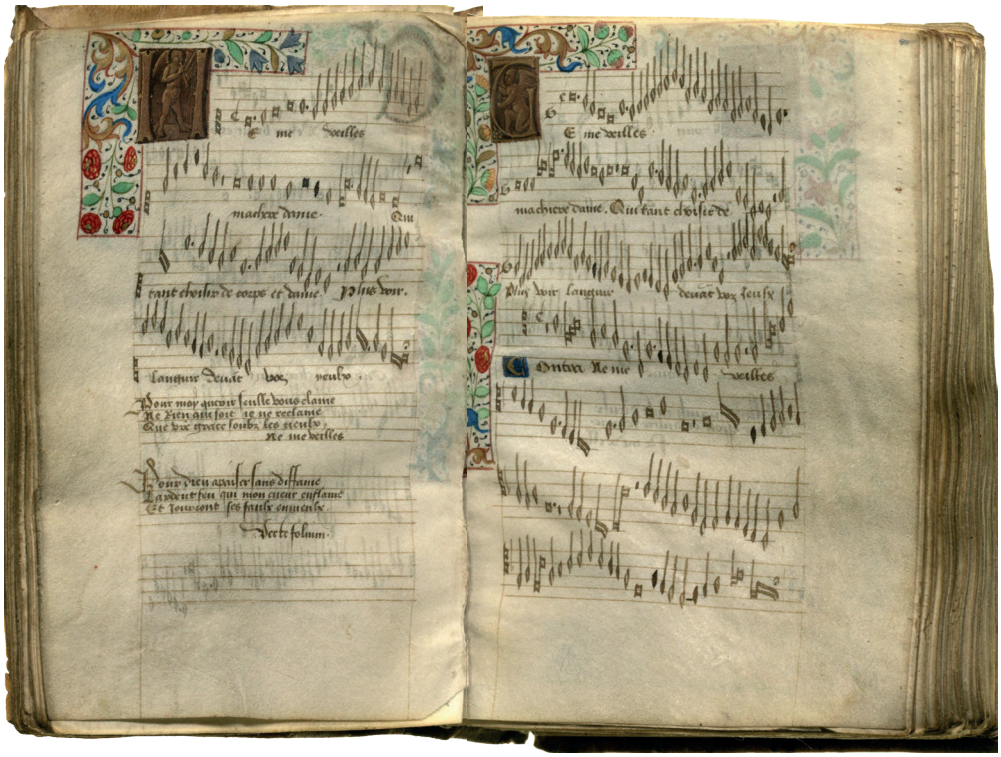


Figura 5.1.a: Anon., *Ne me veilles*, Washington DC, Library of Congress, MS M2.1 L25 Case — *Chansonnier* Laborde, ff. 23v-24
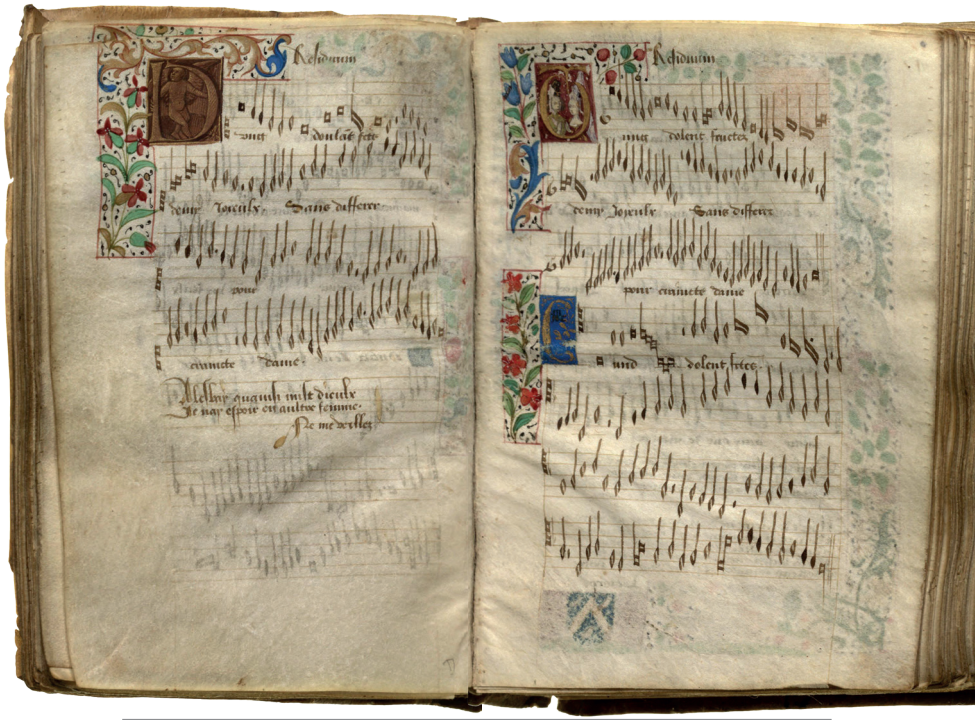


Figura 5.1.b: Anon., *Ne me veilles*, Washington DC, Library of Congress, MS M2.1 L25 Case — *Chansonnier* Laborde, ff. 24v-25

dama in ascolto è resa presente sia attraverso l'immagine sia per mezzo della musica; anche in questo caso è il *tenor* che ne reca la 'voce' all'interno della *chanson*.[42]
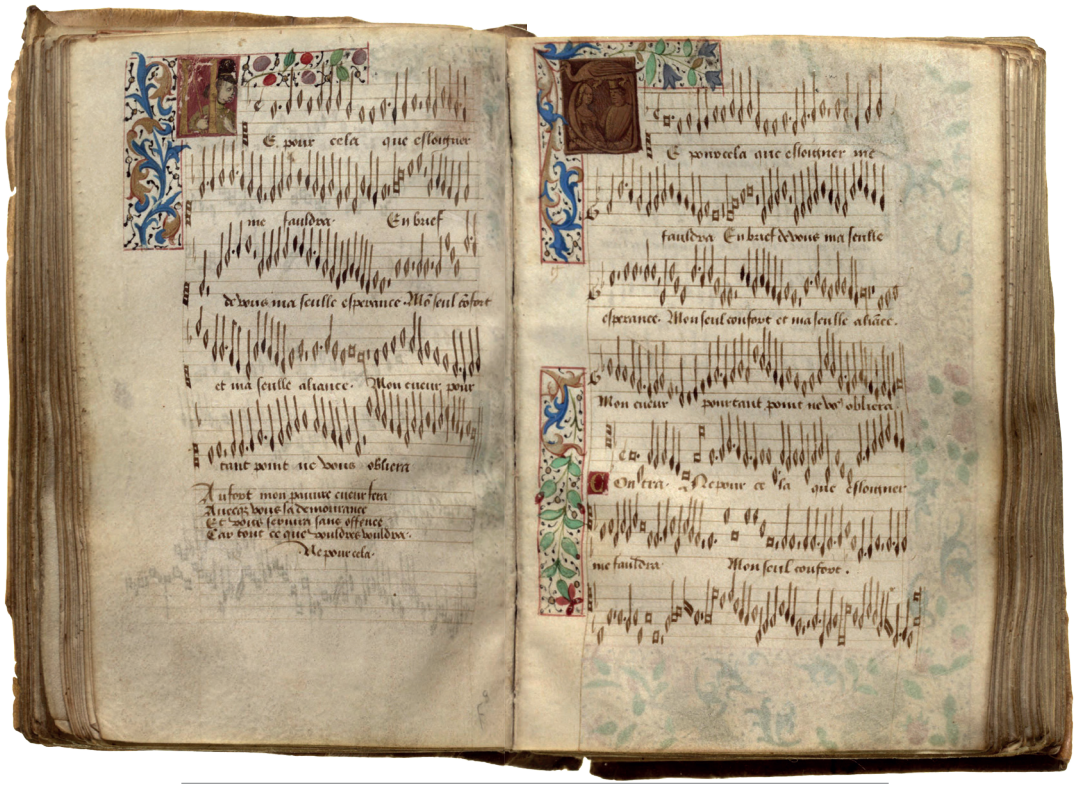


Figura 5.2.a: Anon., *Ne pour cela*, Washington DC, Library of Congress, MS M2.1 L25 Case — *Chansonnier* Laborde, ff. 40v-41

Il *rondeau* anonimo *Quant seray je clamé pour vostre amy* (Tabella 3.1.a, n. 12) è contrassegnato come «rondel en dyalogue» nell'unica fonte del testo poetico, il *Jardin de plaisance e fleur de rethorique* (f. LXVII).[43] Il testo è il seguente:

«Quant seray je clamé pour vostre amy,
mon seul desir ma vendra ja la journee».
«Mon bel amy et ma joie celee!
J'ay bon vouloir: il ne tient point a my!» 4

42 • La trascrizione del *virelai* si trova nell'edizione dell'intero *Chansonnier* Laborde curata da Clemens Goldberg.

43 • *Le jardin de plaisance et fleur de rethorique*, Paris, Vérard [1501], f. LXVII; edizione moderna *Jardin de plaisance 1910*-1925, n. 61. La versione del *Jardin de plaisance* presenta alcune divergenze rispetto a quella di Dijon che non cambiano il senso del testo e pertanto non sono qui discusse.
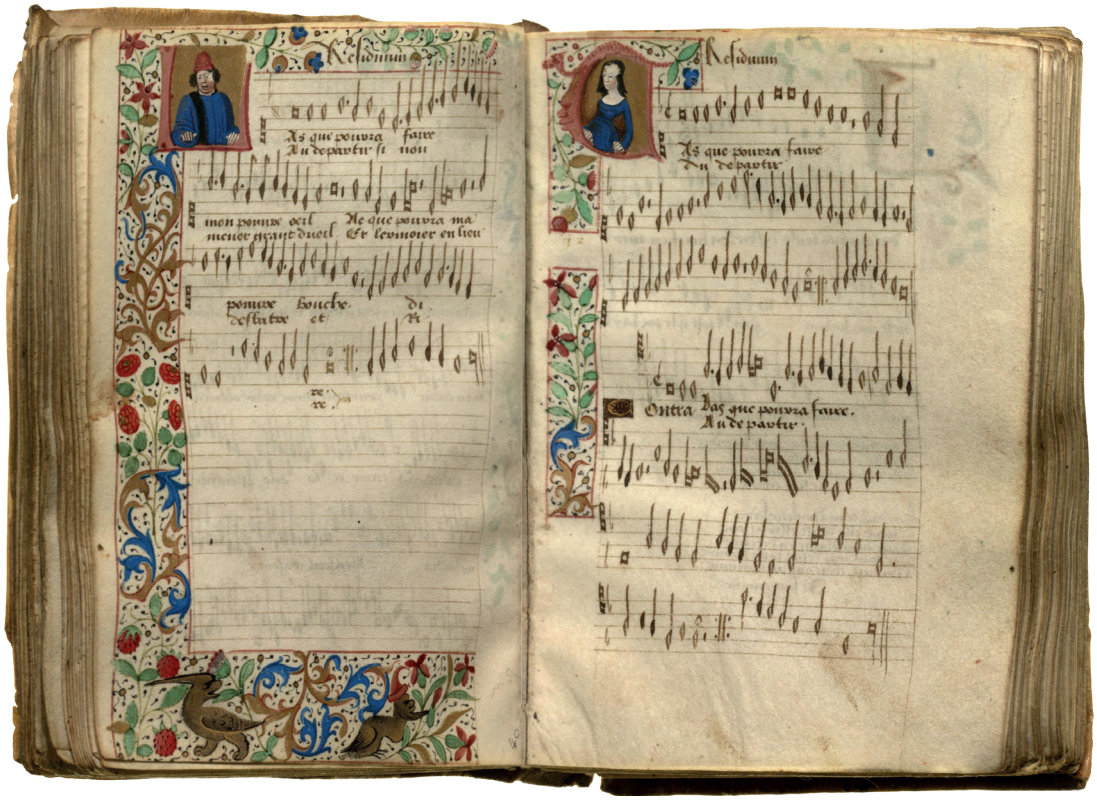


Figura 5.2.b: Anon., *Ne pour cela* (*residuum*), Washington DC, Library of Congress, MS M2.1 L25 Case — *Chansonnier* Laborde, ff. 41v-42

«Monstre[z] le doncques, que ne soie a l'anuy
de trop languir, ma dame desiree!»
«Quant seray je clamé pour vostre amy,
mon seul desir ma vendra ja la journee».

«Mon bel amy je tien vostre party:
a vous me rens dictes vostre pensee».
«La vostre amour me soit, donc, accordee
En moy domnant le hault don de mercy».

«Quant seray je clamé pour vostre amy,
mon seul desir ma vendra ja la journee».
«Mon bel amy et ma joie *celee!*
J'ay bon vouloir: il ne tient point a my!»

«Quando sarò chiamato il vostro amico, il mio unico desiderio vedrà il giorno!»
«Mio bell'amico e mia gioia celata! La mia buona volontà è forte: non dipende affatto da me!»
«*Quando sarò chiamato…*
Mostratemelo dunque, affinché io non sia crucciato dal troppo languire, o mia dama

desiderata!»
«*Quando sarò chiamato…*
«Mio bell'amico, sostengo la vostra causa: a voi mi arrendo, rivelate il vostro pensiero.» «Il vostro amore mi sia, dunque, concesso, donandomi l'alto pegno di grazia.»
«*Quando sarò chiamato…*

Nel *refrain* il primo a prendere la parola è l'uomo, a cui la donna risponde nella coppia di versi successiva. L'intonazione prevede all'inizio solo due voci: in Dijon sono *superius* e *contratenor*. Il *tenor* entra dopo un duo introduttivo molto simile all'inizio di *Fors seulement*: la voce più acuta introduce solo il motto della frase enunciata poi per intero dal *tenor* e procede verso la cadenza, sulla cui risoluzione il *tenor* fa il suo ingresso. Salvo brevi passaggi, per tutta la *chanson* il *tenor* è la voce più acuta, e nelle cadenze è caratterizzata dalla salita di grado, mentre il *superius* si trova al grave e ha il movimento discendente. Con il suo ingresso ritardato, il *tenor* 'risponde' alla sollecitazione del *superius*: la musica, cioè, mima il dialogo tra amante e amata del testo. È il *tenor* che, pertanto, in un registro più acuto del *superius*, si identifica con la voce della donna che, sebbene senza testo sotto le note, letteralmente 'risponde' all'invito dell'uomo-*superius*, il primo a prendere la parola. Allo stesso modo di *Fors seulement*, il *tenor* si trova in una posizione acuta: anche qui la retorica del *tenor* (il suo ingresso enfatizzato) compensa una funzione che dal punto di vista strettamente grammaticale è per lo più assente (si veda la Figura 5.3). A causa della dislocazione del *tenor* fuori dal suo registro abituale, come per *Fors seulement*, anche le due fonti di *Quant seray je clamé* divergono nella posizione delle due voci superiori. In Bologna Q16 (ff. 67v-68), l'unica concordanza del *rondeau*, le due voci superiori sono invertite e il *superius* di Dijon è qui definito «Tenor». Come per *Fors seulement*, il *tenor* acuto e quindi dislocato rispetto alla sua posizione e funzione tradizionale viene ricondotto all'interno degli standard tradizionali in un manoscritto più tardo e di un ambiente diverso da quello degli *chansonniers* della Loira, e nel quale il testo poetico è assente.[44]

Del *virelai* di Busnoys *Je ne puis vivre ainsy tousjours* ho già brevemente discusso sopra. Si tratta di una delle *chansons* scritte per Jacqueline d'Hacqueville, il cui nome è presente nell'acrostico formato dalle iniziali dei versi («Jacqueljne Daquevjle»).

Je ne puis vivre ainsy tousjours (secondo Dijon—con integrazioni dallo *Chansonnier* Mellon per l'*ouvert/clos*)

Je ne puis vivre ainsi tousiours
Au mains que j'aye en mes doulours
Quelque confort
Une seule heure ou mains au fort 4
Et tous les jours

44 • Su Bologna Q16 cfr. Pease 1966: 57-94; Fuller 1969: 81-103; Haberkamp 1968: 66-85; Atlas 1975-76: I, 78 sgg., 235-60; Su Q16 e sugli *chansonniers* italiani della seconda metà del XV secolo più in generale cfr. Strohm 1993: 558-70. Il manoscritto fu copiato a Roma o Napoli intorno alla fine degli anni 1480.

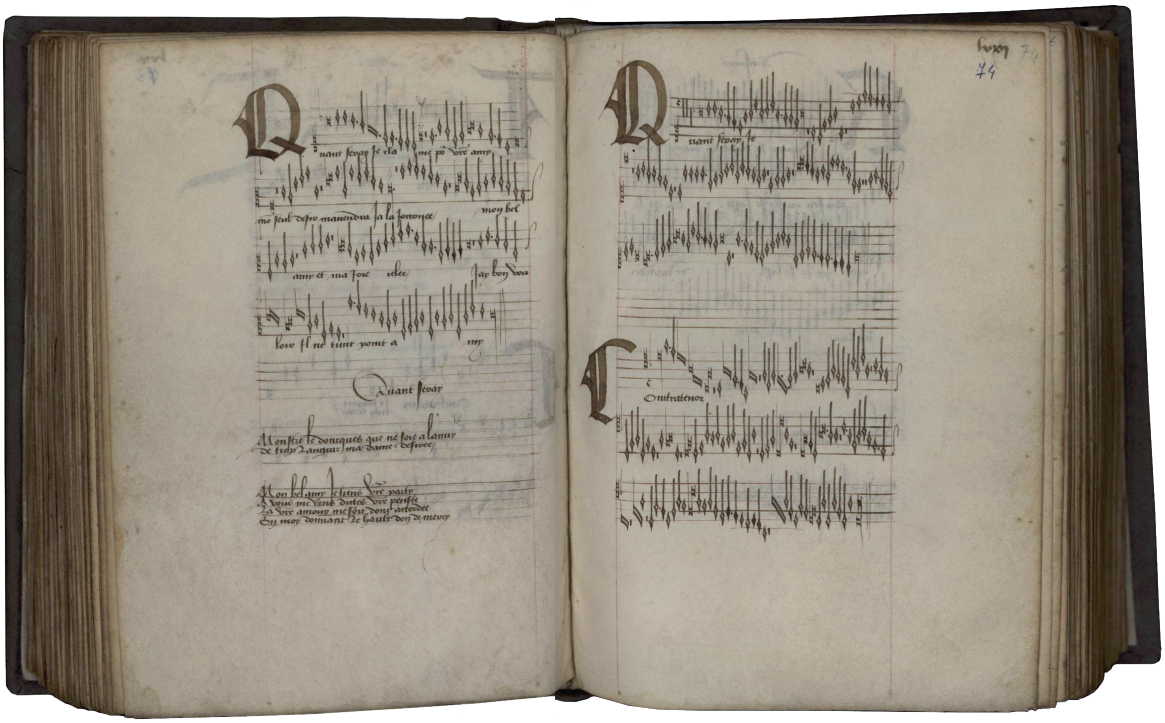


Figura 5.3: Anon., *Quant seray je*, Dijon, Bibliothèque Municipale, MS 517 (*olim* 295) — Dijon *Chansonnier*, ff. 73v-74

Leaumemnt serviray amours
Jusqu'a la mort. 7

Noble femme de nom et d'armes
Escript vous ay se dictier cy, 9
Des yoeulx pleurant a chouldes larmes
Affin qu'ayes de moy mercy. 11

Quant a moy, je me meurs bon tours
Veillant les nuictz faisant cent tours
Et criant fort
Vengence a dieu car a grant tort
Je naye en plours
Lors qu'au besoing me fault secours
Et pitie dort. 18

Je ne puis vivre…

Non posso vivere così per sempre, almeno che io abbia nei miei dolori qualche conforto, una sola ora o anche meno, e tutti i giorni servirò lealmente Amore fino alla morte.

Nobile donna di nome e di armi, vi ho scritto questo componimento, con gli occhi piangenti calde lacrime, affinché abbiate di me pietà.

> Quanto a me, sto morendo davvero, vegliando le notti, facendo cento giri (senza trovare pace), e gridando forte vendetta a Dio, poiché con grande torto affogo nei pianti, auando nel bisogno mi manca soccorso, e la pietà dorme.

Il testo del *virelai* offre due situazioni diverse: nella strofa l'amante esprime il proprio scoramento per un'esistenza di dolore priva di conforto, ma, nonostante tutto, si dichiara fedele servitore di Amore fino alla morte. Nell'*ouvert/clos* si rivolge all'amata, implorando da lei un gesto di benevolenza di fronte alla propria disperazione: «Noble femme de nom et d'armes | escript vous ay ce dictier cy, | Des yoeulx pleurant a chouldes larmes | affin qu'ayes de moy mercy».[45] Come in *Fors seulement*, in *Je ne puis vivre* è presente l'imitazione, il *tenor* è acuto e si incrocia spesso col *superius*, l'ingresso del *tenor* è introdotto da un duo delle altre voci (cfr. Tabella 3.1.a, n. 9). Come in *Fors seulement* la tradizione del testo si caratterizza per uno scambio delle voci, che si verifica nel punto in cui l'amante si rivolge all'amata. Per l'*ouvert/clos* Dijon e lo *Chansonnier* Mellon attestano infatti non solo due versioni differenti della musica, ma anche una diversa disposizione delle voci sulle pagine. Nei due *chansonniers* le prime tre *breves* sono musicalmente identiche, salvo per il fatto che in Mellon il *tenor* è la voce più acuta ed espone quanto in Dijon è affidato al *superius*.[46] Dopo otto *breves* in cui ci sono varianti nella musica, i due manoscritti tornano a concordare, ma nello *Chansonnier* Mellon il *superius* di Dijon continua ad occupare la posizione del *tenor* e, nonostante i frequenti incroci, ad essere la voce più acuta.[47] Si veda nell'Esempio 5.1.a-b l'inizio dell'*ouvert/clos* del *virelai* nei due *chansonniers*.

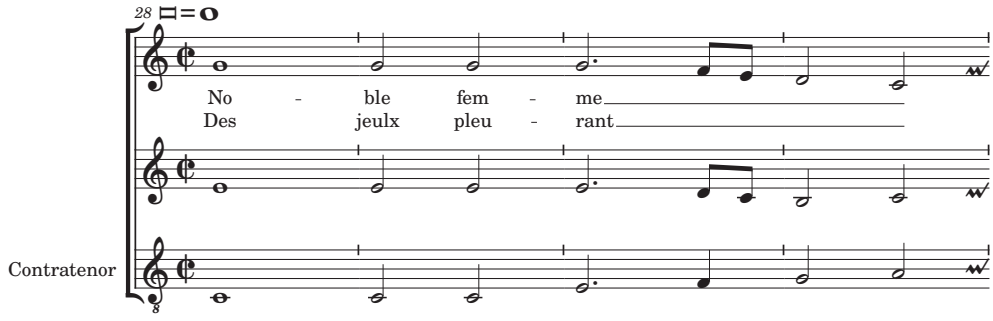
Strohm osserva che nell'*ouvert/clos* (nella versione di Dijon) il *tenor* si assesta in un registro di poco più grave rispetto al *superius*, e per questo ritorno nella posizione sotto la voce superiore trova una spiegazione nel testo poetico.[48] Grazie all'inversione di *tenor* e *superius* in questo passaggio, nella versione dello *Chansonnier* Mellon la sottomissione alla dama da parte dell'amante è ancora più evidente: qui adesso è il *superius* che si trova al di sotto del *tenor*, come accade per altre *chansons* sopra analiz-

45 • L'unica altra concordanza è nello *Chansonnier* Mellon (ff. 14v-16). Il testo dell'*ouvert/clos* in questo manoscritto è più completo rispetto a Dijon ed è stato qui integrato. Per l'edizione del testo cfr. Perkins e Garey 1979: II, 231-32, che pubblicano la versione di Mellon ma con la disposizione di Dijon.

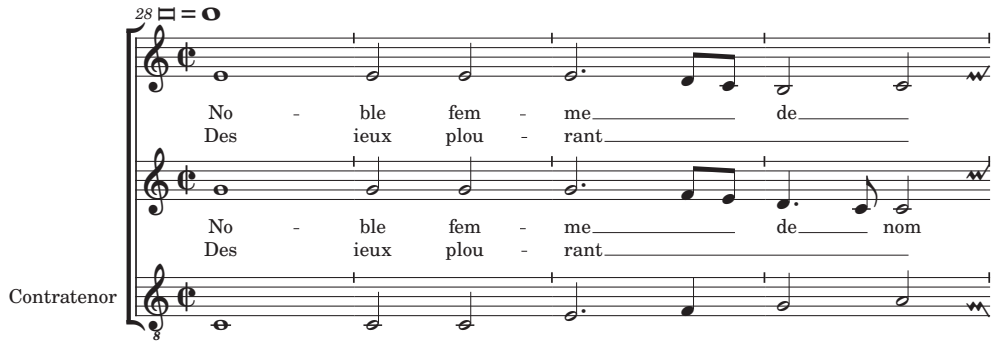
46 • *Chansonnier* Mellon, ff. 14v-16. Come Dijon, Mellon ha le iniziali decorate del testo poetico per *discantus* e *tenor*, mentre il *contratenor* ha la sua 'C' (l'unica voce per cui anche Mellon specifichi la funzione). Per effetto dell'inversione, e della conseguente presenza di un *tenor* acuto non è stata inserita l'iniziale decorata all'inizio della seconda parte del *tenor* che pure era prevista. Il testo sotto le note è «oble femme […]», ma la 'N' sarebbe entrata in conflitto con le note del pentagramma inferiore, in quel punto nella parte più acuta e con i gambi rivolti verso l'alto. Il *tenor* ha il testo completo sotto le note; la sua iniziale sul f. 15r è la 'A' del secondo verso («Au mains que j'aye en mes dolours»), poiché questa parte ha all'inizio cinque pause di *breves* e due di *minima*.

47 • Cfr. Perkins e Garey 1979: I, 64-67 (facsimile ed edizione); II, 229-34 (commento). Lo stesso si verifica nell'edizione delle *chansons* curata Perkins nel 2018 (Busnoys 2018: 150-54).

48 • Strohm 1993: 460.



Esempio 5.1.a: Busnoys, *Je ne puis vivre ainsy tousjours*, batt. 28-31, *Chansonnier* Dijon, ff. 38v-39



Esempio 5.1.b: Busnoys, *Je ne puis vivre ainsy tousjours*, batt. 28-31, *Chansonnier* Mellon, ff. 15v-16

zate. Non solo, ma nello *Chansonnier* Mellon, all'inizio dell'*ouvert/clos* il *superius* cita l'*incipit* di *Fors seulement*, che il *tenor* contrappunta alla terza superiore.[49] In entrambe, il disegno melodico e il profilo ritmico sono identici, ma la citazione è solo quella del *superius*, le cui note secondo le regole della solmisazione sono equivalenti della *chanson* di Okeghem, poiché *Je ne puis vivre* ripropone il motto di *Fors seulement* con la stessa sequenza intervallare come nel modello: *la-la-la-la-sol-fa-mi*, sebbene adesso dall'esacordo naturale si passi a quello duro. La citazione di *Fors seulement* funziona qui su più livelli. Come nel *rondeau* di Okeghem c'è un *superius* che si pone al di sotto del *tenor*. Appropriandosi di *Fors seulement*, il protagonista di *Je ne puis vivre* si appropria della voce e così dell'*habitus* della donna abbandonata: Busnoys si mette in scena come amante disperato, e per aggravare il suo *status* agli occhi dell'amata, si pone in una condizione di debolezza estrema, quella che la cultura dell'epoca considerava tipicamente femminile.[50] La citazione di *Fors seulement* è il mezzo fondamentale

49 • La citazione di *Fors seulement* in *Je ne puis vivre* è individuata da Jeffrey Dean e discussa in particolare in relazione al mottetto di Okeghem *Intemerata Dei mater* sul quale tornerò in uno dei prossimi capitoli. Cfr. DEAN 1998: 544-51.

50 • Cfr. FUHRMANN 2013: 25-26.

di questa trasformazione: la femminilizzazione del soggetto maschile che il *rondeau* di Okeghem aveva operato rispetto alla *Complainte* di Chartier è funzionale adesso alla femminilizzazione del soggetto di *Je ne puis vivre* nel momento in cui i suoi occhi «piangono calde lacrime», sperando di ottenere così «mercè» dall'amata – ricordo che «mon desconfort toute seule *je pleure*» è quanto dice la donna abbandonata di *Fors seulement* (v. 12). Il *virelai* di Busnoys riproduce attraverso la musica un modello di omaggio alla dama tipico dei codici dell'amore cortese: il *tenor* femminilizzato e acuto esprime l'umiliazione dell'amante e fa della dama l'oggetto di una riverenza che è poetica e musicale insieme. L'inversione dei ruoli tra amante e amata giustifica di conseguenza l'inversione di *superius* e *tenor*, a sua volta giustificata ulteriormente dalla citazione di *Fors seulement*, la *chanson* di Okeghem che trae origine da una serie di trasformazioni e inversioni, e in cui queste sono spettacolarizzate.[51]

Le analisi di *Fors seulement* e delle *chansons* ad essa simili o assimilabili mostrano quanto sarebbe fuorviante considerare queste composizioni come esempi di sospensione delle funzioni e delle gerarchie tradizionali delle voci. Farlo, significherebbe considerarle per come appaiono nelle trascrizioni moderne in partitura, senza tenere conto della *mise en page* dei libri di musica dell'epoca, e del fatto che in questi la posizione delle voci sulla pagina è di per sé il riconoscimento della loro funzione, o, meglio, uno *statement* circa le possibilità di definizione o ridefinizione di questa funzione. Strohm scrive che in molti casi queste *chansons*-'triosonata' ricordano alcune composizioni di inizio Quattrocento nelle quali si trovano due voci acute su un *tenor* grave; la differenza, tuttavia, è che con le *chansons* della metà del secolo «one of the high voices

51 • In Dijon nell'iniziale del *tenor* della strofa (f. 38), e nell'iniziale del *superius* dell'*ouvert/clos* (f. 38v, questa è la voce che nello *Chansonnier* Mellon è trasmessa come *tenor*) è raffigurata una figura femminile; nel primo caso con gli occhi bassi e atteggiamento di preghiera, nel secondo caso con il mento alzato, l'espressione altera e il capo rivolto non alla musica e al testo poetico (che qui recita «Noble femme…»). Il rapporto tra testi e immagini non è sempre così diretto e le miniature non sempre ritraggono i soggetti dei testi poetici. Alden osserva che le miniature potevano anche avere una funzione mnemonica, «helping to create specific mental images of individual songs», e che le iniziali e i bordi decorati potevano sia evocare «the poetic world of the song's texts» sia «reinforce the fictional dimension of these texts, providing them with an ornamental trellis reminiscent of the borders of a garden», il luogo ideale per il consumo poetico e musicale dell'epoca, cfr. Alden 2010: 167-68; Alden 2024: 128-29. Nel caso di *Fors seulement* gli *chansonniers* della Loira presentano una situazione diversificata. In Wolfenbüttel la 'F' del *superius* è una creatura floreale femminile dall'aspetto piuttosto triste; la 'T' del *tenor* e la 'C' del *contratenor* sono rispettivamente una lumaca su un tronco d'albero e una creatura di fantasia; nella seconda apertura la 'Q' del *superius* una scimmia con un drago, la stessa lettera del *tenor* è composta da trombe ed elaborazioni floreali, e la 'C' del *contratenor* è un'altra creatura di fantasia. In Dijon la 'F' del *superius* comprende lumache, un volto (femminile?) e una testa di animale; la stessa lettera del *tenor* ha due lumache e un volto maschile; e la 'C' del *contratenor* elementi floreali e un altro volto maschile. Infine, nella 'F' del *superius* di Laborde compare una figura maschile. In Wolfenbüttel la 'F' del *superius* è abitata da una figura maschile dall'aria triste (ha il capo reclinato).

is the tenor».[52] Anche se con l'iniziale del testo poetico, la voce che si trova in alto a destra nell'apertura di un manoscritto non diventa un altro *superius*, ma assume con la posizione se non alcune delle caratteristiche (come in *Fors seulement*) almeno lo *status* della voce che in genere occupa quella posizione, il *tenor* per l'appunto, e questo a volte in contrasto con l'*ambitus* melodico e la grammatica contrappuntistica tradizionalmente riservati a questa voce. Gli incidenti di coordinazione nella copiatura di testi e paratesti negli *chansonniers* della Loira testimoniano il rapporto di tensione tra convenzioni e creatività dei singoli compositori, ma soprattutto delle abitudini di pensiero del pubblico delle *chansons* e dei suoi *media*, che di quella creatività per mezzo delle convenzioni costituiva il presupposto.

Il genere delle convenzioni

Rispetto a tutte queste composizioni contenute negli *chansonniers* della Loira e in altri manoscritti contemporanei, *Fors seulement* non costituisce un caso unico; è piuttosto un esempio all'interno di un insieme di altre *chansons* che intervengono, in misura e con fini e risultati diversi, sulla funzione delle voci, sulla loro designazione e spesso con conseguenze sulla loro *mise en page*. Queste *chansons* ci aiutano a comprendere il contesto stilistico e ideologico in cui Okeghem operava, un contesto in cui era possibile intervenire sugli standard compositivi per dare voce, in questi casi, a una prospettiva di genere per un pubblico che era parte integrante di questo processo creativo e comunicativo, che poteva comprendere e godere dei riferimenti intertestuali, degli interventi sulle gerarchie musicali, e i possibili motivi alla loro origine. Queste *chansons* ci aiutano però anche a capire quanto *Fors seulement* sia eccezionale proprio in questo contesto. Rispetto agli altri brani, *Fors seulement* emerge come esempio di intervento particolarmente audace e radicale nella ridefinizione delle funzioni vocali di una composizione. È in questo *rondeau* che la retorica del *tenor* viene spettacolarizzata, sebbene sia ormai applicata senza la grammatica di questa voce, e lo è per tutta la durata del brano, non solo per una parte. Di conseguenza, anche a causa del gioco intertestuale con Chartier nel testo poetico, non esiste un caso paragonabile — o semplicemente documentabile — nel quale la presenza femminile abbia un effetto così profondo sulla funzione e sulla definizione delle voci e sulla trasmissione del testo musicale come in questo *rondeau*.[53]

La manipolazione delle convenzioni contrappuntistiche da parte di Okeghem per dare voce musicale al soggetto femminile del testo di *Fors seulement* suggerisce non solo il significativo grado di flessibilità con cui tali convenzioni potevano essere trat-

52 • STROHM 1993: 448.

53 • Il brano, tra quelli citati, che mostra un grado di intervento paragonabile potrebbe essere *Quant seray je clamé*, discusso sopra. Ma di questa *chanson* sono noti solo due manoscritti e non ci sono informazioni sul testo poetico e sulla sua origine. Non sorprende pertanto che essa abbia ricevuto un'attenzione musicologica molto minore rispetto al *rondeau* di Okeghem.

tate dai compositori del tardo XV secolo, ma anche, cosa qui più interessante, il fatto che potessero essere considerate in una prospettiva di genere. Come risultato di una lunga tradizione compositiva e didattica del contrappunto riservata soprattutto, se non addirittura esclusivamente agli uomini, a tali convenzioni poteva essere assegnata un'identità legata per l'appunto al genere.[54] Questa identità, tuttavia, emerge come tale solo quando è oggetto di un intervento: è solo grazie all'impegno di Okeghem nell'esprimere un punto di vista femminile attraverso il parziale sovvertimento della tradizionale condotta contrappuntistica delle voci che costruisce tale condotta come maschile.

Alla luce di questa conclusione, vorrei tornare un'ultima volta al caso di *Fors seulement* e richiamare l'attenzione sul fatto che il testo e la musica del *rondeau* agiscono in modi diversi a questo proposito. Da una parte, la ricca tradizione culturale a cui appartiene il testo di *Fors seulement* comprende già una posizione tipicamente femminile quando si tratta di elaborare il dolore per la perdita di un amante, di cui il gioco intertestuale fa pieno uso per ristabilire la gerarchia di genere standard: in questo senso, non c'è alcuna manipolazione delle convenzioni tradizionali negli interventi alla *Complainte* di Chartier; al contrario, il *rondeau* riafferma le convenzioni, sia letterarie sia ideologiche della donna abbandonata incapace di azione e quindi emblema della più disperata debolezza. Dall'altra, non si può dire lo stesso della tradizione musicale delle *chansons* a tre voci del XV secolo: non esiste una posizione musicale femminile ampiamente riconosciuta, non solo per il dolore, ma praticamente per qualsiasi comportamento o sentimento umano. Chi compone la musica, volendo dare voce a una donna, deve esplorare nuovi modi di cambiare certi parametri, di intervenire su certi aspetti, di sovvertire comportamenti e aspettative radicati nelle convenzioni. Quando si tratta di musica – e, nel caso di *Fors seulement*, si può dire *contro* il suo testo – la prospettiva femminile si rivela una forza di cambiamento e un'opportunità per esplorare nuove posizioni e punti di vista, non solo per quanto riguarda le funzioni contrappuntistiche, ma anche il comportamento e l'identità degli individui nella società.

54 • Anche se non se ne conoscono i nomi, è possibile che le donne abbiano preso parte attivamente alla composizione di *chansons*. Come ha recentemente suggerito Liane Curtis, nulla impedisce di affermare che alcuni brani anonimi del XV secolo potrebbero essere stati composti da donne (Curtis 2002: 265-66). Questa possibilità è stata argomentata da Paula Higgins a proposito delle cosiddette *chansons* d'Hacqueville di Busnoys, nelle quali ha individuato esempi del coinvolgimento di una donna (Jacqueline d'Hacqueville) «as a participant in a creative musical-literary exchange» con il compositore. Sebbene non sia possibile stabilire se d'Hacqueville fosse o meno musicista, Higgins suggerisce che, vista la continuità tra composizione poetica e musicale nella Francia del XV secolo, le donne potrebbero aver svolto un ruolo più importante di quanto la storiografia patriarcale ha tradizionalmente attribuito loro: cfr. Higgins 1991: 184-95. Cfr. anche Meconi 2001a: 24-26.

APPENDICE

Busnoys, *Joye me fuit* (secondo Laborde)

Joye me fuit et douleur me queurt seure,
courroux me suit sans riens que me sequeure.
Ce qui me tue, helas, c'est souvenance.
Je me chasse, loing de mon esperance,
mon seul desir que longuement demeure.

Las quant je dors mon esperit labeure,
au reveiller Dieu scet come je pleure
en demandant de mes maulx allegence.

Joye me fuit..

Je n'en puis plus si non mauldire l'eure
que vis celluy par qui ce mal saveure.
Mais peut estre qu'il n'a pas congnoissance
de mon annuy ne de ma desplaisance.
Par quoy convient qu'en ce point je demeure?

Joye me fuit…

La gioia mi fugge e il dolore mi perseguita, l'ira mi insegue senza che niente mi protegga. Ciò che mi uccide, ahimè, è il ricordo. Io stessa mi allontano, lungi dalla mia speranza, dal mio unico desiderio che a lungo persista.

Ahimè, quando dormo il mio spirito si affanna; al risveglio Dio sa come piango chiedendo sollievo ai miei mali.

Non posso più fare altro, se non maledire l'ora in cui vidi colui per il quale provo questo male. Ma forse egli non ha conoscenza del mio tormento né del mio dispiacere. Perché devo restare in questa condizione?

Anon., *La plus dolente* (secondo Dijon)

La plus dolente qui soit née
et aussi la plus fortunée
je suis, sans avoir point de joye,
pourquoy, sur ma foy, je vouldroie
que la mort me fut tost donnée.

De tous lieux suis habandonnée,
car Fortune m'a destinée
d'estre tousjours ou que je soie

la plus dolente qui soit née.

Ma douleur est desordonnée,
et suis en tel point demenée
que esjouir je ne me pourroye,
et si n'ay riens qui me resjoye
parquoy doi bien estre nommée

la plus dolente qui soit née.

La più dolente che mai sia nata e anche la più fortunata io sono, pur senza avere alcuna gioia, per la qual cosa, sulla mia fede, io vorrei che la morte mi fosse presto data.

Da ogni luogo sono abbandonata, poiché la Fortuna mi ha destinata ad essere sempre, ovunque io sia, la più sofferente che mai sia nata.

Il mio dolore è smisurato, e sono stata condotta al punto di non poter più gioire, e così non ho nulla che mi rallegri per cui devo ben essere chiamata la più sofferente che mai sia nata.