

Come si può leggere oggi con interesse un poemetto scritto oltre sei secoli fa in francese antico e destinato ad essere eseguito a scopo didattico dinnanzi ad un piccolo pubblico di nobili ascoltatori?

Solamente attraverso una trascrizione del testo che trasmetta l'eredità culturale di una società scomparsa in forma immediatamente accessibile, adatta alla lettura individuale, fornita delle necessarie spiegazioni (parte seconda).

Ciò non basterebbe senza un'introduzione che recuperi i punti di riferimento che autore e ascoltatori di un tempo avevano in comune, l'ideale cortese, il modello narrativo del *Roman de la Rose*, la particolare situazione culturale del momento.

Sarà così possibile apprezzare tuttora il romanzo musicale che Guillaume de Machaut (il maggiore poeta e musicista francese della sua epoca) scrisse nella prima metà del XIV secolo. Romanzo musicale non solo per l'inserimento di composizioni nel testo, ma anche per la struttura narrativa simile a un mottetto e per l'intreccio polifonico dei due argomenti principali: l'educazione sentimentale e l'istruzione artistica del giovane protagonista.

FRANCO ALBERTO GALLO insegna Storia della musica medievale nell'Università di Bologna. Ha curato edizioni di trattati teorici e di composizioni musicali del periodo dal XIII al XV secolo e ha pubblicato saggi nelle principali riviste internazionali. È autore di *Musica e storia tra Medio evo e Età moderna* (Bologna 1968), *La polifonia nel Medioevo* (Torino 1991), *Musica nel castello* (Bologna 1992), questi ultimi tradotti anche in inglese.

In copertina Machaut esegue il *Remede de fortune* (Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 2254. 20).

Franco Alberto Gallo

TRASCRIZIONE DI MACHAUT

Remede de Fortune – Ecu bleu
Remede d'Amour



L001116

F.A. Gallo

TRASCRIZIONE DI MACHAUT

BIBL
841.
GAL

.CONS. B. C.

UNIVERSITA' B

ISBN 88-8063-225-6



9 788880 632252

€ 12,91
L. 25.000

LONGO EDITORE RAVENNA



Franco Alberto Gallo

Trascrizione di Machaut

Remede de Fortune - Ecu bleu

Remede d'Amour

UNIVERSITA' DEGLI STUDI
DI BOLOGNA
FACOLTA' DI CONSERVAZIONE
DEI BENI CULTURALI

Inventario N. 12656

LONGO EDITORE RAVENNA

Questo volume viene pubblicato con il contributo del M.U.R.S.T. 40%

PARTE PRIMA

Introduzione

- I. La tradizione cortese: i re musici
- II. Il modello narrativo: *Roman de la Rose*
- III. La tecnica musicale: ars vetus e ars nova

ISBN 88-8063-225-6

Questo volume è stampato su carta Fabriano «Palatina»

© Copyright 1999 A. Longo Editore snc
Via Paolo Costa 33 - 48100 Ravenna
Tel. 0544.217026 Fax 0544.217554
e-mail: longo-editore@linknet.it
www.longo-editore.it
All rights reserved
Printed in Italy

Nella scena finale di *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes è descritta l'incoronazione del protagonista a Nantes, presente re Artù. La successione al trono paterno giunge per Erec dopo una serie di vittoriose imprese cavalleresche e al termine di un profondo processo di maturazione interiore. Durante la cerimonia (che è premio al suo valore e alla sua saggezza) l'eroe indossa un abito di mirabile fattura sul quale le fate hanno ricamato in oro le immagini di quattro scienze: matematica, geometria, musica ed astronomia. Chrétien invoca a questo proposito la testimonianza di Macrobio, scrittore latino del V secolo molto conosciuto nel Medioevo per il *Commentarium in somnium Scipionis*. Ma, probabilmente, era anche ispirato da un altro notissimo autore, quel Boezio che all'inizio del *De institutione aritmetica* indica proprio queste quattro discipline (cui egli attribuisce in nome di *Quadrivium*) come propedeutiche all'acquisizione di ogni forma di sapere.

Se lo sfondo della scena è quello comune all'ambiente scolastico medievale, che considerava la musica una scienza del numero, ciò che appare in primo piano è invece un'immagine della musica propria dell'ambiente cortese:

La terza opera fu Musica
 alla quale si accorda ogni piacere,
 canto, discanto, e suon di corde
 d'arpa, di rota e di viella.
 Quest'opera fu buona e bella
 poiché davanti ad essa stavan tutti
 gli strumenti e i piaceri

Dunque la musica, partecipe ad un tempo così del sapere più alto come delle

gioie della vita, è ornamento che si addice al cavaliere, al sovrano.

Questa concezione verrà di lì a poco teorizzata nel trattato *De regimine principum* che Hélinand de Froidmont scrisse alle corti del re di Francia Filippo Augusto II attorno all'anno 1200. Nel delineare le caratteristiche che la personalità di un regnante deve possedere, l'autore sostiene, in generale, che

sia necessaria al principe la perizia nelle lettere

e che egli debba avere cura

affinché i suoi figli vengano istruiti nelle arti liberali

La musica in particolar modo (come aveva già osservato nel *Polycraticus* Giovanni da Salisbury) serve al principe perché è ad un ideale di 'armonia' che deve ispirarsi la sua azione politica:

Se infatti i citaredi e gli altri suonatori di strumenti a corde mettono molta attenzione nell'evitare l'inconveniente di una corda stonata e nel rendere la stessa consonante con le altre, quanta cura dovrà il principe impiegare nel rendere i sudditi quasi unanimi, e concordi coloro che vivono alla sua corte?

Sia Chrétien de Troyes che Hélinand de Froidmont erano musicisti. Il primo è annoverato tra i più antichi trovieri, cioè musicisti e poeti in antico francese, anche se nessuna delle melodie oggi conosciute, che rivestono le sue canzoni, può essergli attribuita con certezza. Il secondo pure era stato troviero (basti ricordare i famosi *Vers de la mort*) prima di entrare nell'ordine cistercense, e nel *Liber de reparatione lapsi* rievoca i passatempi di quando viveva alla corte di Francia, in particolare

le canzoni, e con questo nome intendo ogni melodia musicale sia eseguita con uno strumento sia dalla voce umana

La loro testimonianza è confortata da precisi dati storici: dalla seconda metà del XII alla seconda metà del XIII secolo le corti francesi sono affollate di nobili personaggi che presentano una straordinaria combinazione di virtù cavalleresche e di abilità nella composizione poetico musicale. Riccardo I, detto Cuor di Leone, fu re d'Inghilterra, ma poeta di lingua francese e condottiero della terza Crociata; restano tuttora di lui alcuni componimenti musicati. Valenti musicisti furono grandi feudatori che mostrarono il loro valore militare partecipando alle Crociate. Innanzitutto il Castellano di Couci, cioè Gui IV, castellano di Couci le Château, che fu al seguito di re

Riccardo e che morì durante la quarta Crociata, Suoi compagni d'arme furono altri noti musicisti come Conon de Béthune e Gautier de Dargies.

Le due attività potevano anche svolgersi contemporaneamente: non è raro il caso che i nobili cantassero mentre andavano a cavallo; per il protagonista del romanzo *Boeve de Haumtone* è quasi una formula ricorrente

cantando comincia a cavalcare

Questa musicalità cavalleresca trovò documentazione ed esaltazione in una forma di romanzo in versi affermatasi a partire dal *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* composto da Jean Renart verso il 1230. Qui il metro consueto della narrazione (le coppie di ottsillabi a rima baciata) è spesso interrotto dall'inserzione di componimenti lirici in metri diversi che si immaginano cantati dai diversi personaggi. Tale genere aveva un illustre precedente nel *De consolatione philosophie* di Boezio, dialogo tra l'autore e Filosofia, la quale integra le sue argomentazioni con inserti lirici; è però impossibile stabilire se tali inserti fossero effettivamente destinati ad una esecuzione musicale. Nel testo del *Guillaume de Dole* sono invece inseriti di volta in volta canti provenienti dal repertorio musicale coevo le cui melodie sono spesso tuttora conservate. Gli ascoltatori del romanzo ricevevano così doppio godimento uditivo:

nessuno si stancherà di ascoltare giacché,
volendo, lo si canta e lo si legge

In tal modo trovavano anche effettiva rappresentazione musicale personaggi e situazioni del mondo cortese. La figura più autorevole del *Guillaume de Dole*, l'imperatore Corrado, esempio di virtù cavalleresche, si desta un mattino di primavera e, alla finestra del suo castello, intona per amore una canzone del Castellano di Couci:

Per amore della bella Lienor,
della quale aveva nel cuore il nome,
ha cominciato questa canzone:

Li no - viau tens et mais et vi - o - le - te

Li ros - si - gnox me se - mont de chan - ter

[Il tempo rinnovato, maggio, viole
e usignuoli mi inducono a cantare]

Ma i personaggi della realtà superano talora quelli dei romanzi. Il re di Navarra Thibaut IV, nipote di Marie de France la protettrice di Chrétien de Troyes, fu poeta e musicista assai fecondo nonché valoroso combattente in patria contro gli inglesi e in Terrasanta contro gli infedeli. Il marito di sua figlia Blanche può forse essere identificato con il troviero Jehan I, conte di Bretagna. Alla crociata guidata da Thibaut IV nel 1239 parteciparono vari noti trovieri: Raoul de Soissons, forse Robert de Blois, certamente Jehan de Braire che morì in Palestina.

Nello stesso periodo un romanzo (questa volta in prosa) con inserti lirici, *Guiron le Courtois*, narra le imprese musicali di re Meliadus. Costui, padre di un famoso eroe dell'epopea cavalleresca, Tristano, è perduto innamorato della regina di Scozia:

Componeva per amore di lei canzoni che andava cantando giorno e notte. E questo era il suo maggior conforto in quella situazione

Un giorno

compose un dit, il più meraviglioso e il più sottile che fosse mai stato composto sino allora, e sopra questo dit compose una melodia tale che la si può eseguire sull'arpa. Lai lo chiamò in segno che voleva lasciare ogni altro canto

Oltre che origine di una storia d'amore (nonché di conseguenti battaglie) questo componimento è origine di una nuova forma poetico musicale:

E sappiate che quello fu il primo lai che mai fosse eseguito sull'arpa; prima di questo nessun altro lai era mai stato composto né lo fu successivamente sino a che Tristano cominciò a comporre lai

Di fatto testi e musiche di lai che si figurano composti da Tristano sono inseriti nel coevo romanzo in prosa *Tristan* che narra le imprese del figlio di Meliadus. Si tratterebbe così di una forma di trasmissione ereditaria che dal potere regale si estende all'esperienza musicale. Nel romanzo intanto re Meliadus insegna il lai ad un cavaliere fidato il quale lo impara a memoria e parte per andarlo a cantare alla regina di Scozia. Costei si trovava allora nel luogo ideale di ogni avventura cavalleresca, la corte di re Artù. Qui il cavaliere ha l'occasione di cantare il lai che contiene la dichiarazione d'amore di Meliadus e che comincia così (la melodia non è conservata):

Signora, a voi mando questo lai,
fatto l'ho senza vostra richiesta.
A voi tutto mi raccomando,
...

Il bello è che il lai viene immediatamente apprezzato da tutti i presenti come opera di re Meliadus giacché

essi avevano già udito molti bei canti che il re Meliadus aveva composto

La musica funziona, in questo caso, come una sorta di insegna regale.

L'attività musicale dei cavalieri continuò anche all'inizio del regno di Luigi IX. Tra i nobili che parteciparono alla sua incoronazione a Reims furono i trovieri Thibaut de Blisson e Hue de la Ferté. Il fratello del re, Carlo I d'Angiò, poi re di Sicilia (dove ebbe alla sua corte il troviero Adam de la Halle) fu apprezzato musicista e raccogliitore di musiche trovieriche: per lui fu preparato, attorno alla metà del secolo, il canzoniere detto appunto «*du Roi*» (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 844). Tuttavia la personalità ascetica e il fervore religioso del futuro San Luigi portarono in seguito ad un mutamento della situazione. È significativo che il francescano Guibert de Tournai, nel trattato *Eruditio regum et principum* composto nel 1259 a richiesta del sovrano, riprenda anch'egli da Giovanni di Salisbury (come già Helinand de Froidmont) il pezzo che paragona il principe al buon musicista, ma dal medesimo autore riprende pure, accentuandolo, il ritratto negativo di una classe nobiliare nella quale la pratica della musica era saldamente stabilita:

Oggi invece la saggezza dei nobili e dei vecchi viene esaltata solo se essi conoscono l'arte della caccia, se sono istruiti nel gioco dei dadi, se sviluppano la naturale robustezza con i tratti di una voce effeminata, se si dedicano a canti e strumenti musicali

L'esito disastroso delle crociate da lui condotte portò Luigi IX ad allontanarsi sempre più dagli aspetti giudicati più futili della vita di corte. Come racconta il suo biografo Guillaume dei Saint-Pathus

egli non cantava le canzoni mondane e non sopportava che coloro i quali facevano parte del suo seguito le cantassero

Invece, nel frattempo, l'interesse per la produzione poetico musicale si andava spostando dalla nobiltà alla borghesia cittadina (celebre il gruppo

dei trovieri di Arras).

Quando, verso la fine del secolo, un romanziere, Jakemes, vuole nar-
re le vicende di un cavaliere, eroe, poeta e musicista, non trova di meglio
che rifarsi ad un modello di un secolo prima. Il *Roman du Castelain de
Couci et de la Dame de Fayel* è infatti la biografia romanzata di quel cele-
bre troviero e crociato che era stato il Castellano di Couci. È in qualche
modo anche una biografia musicale, giacché nel romanzo sono inserite can-
zoni effettivamente da lui composte.

Il personaggio è presentato come un cavaliere degno degli eroi arturiani

Bello era, cortese, pieno di saggezza,
mai Galvano né Lancillotto
acquistarono maggior fama nell'armi

e nel contempo esperto autore di componimenti poetici e musicali

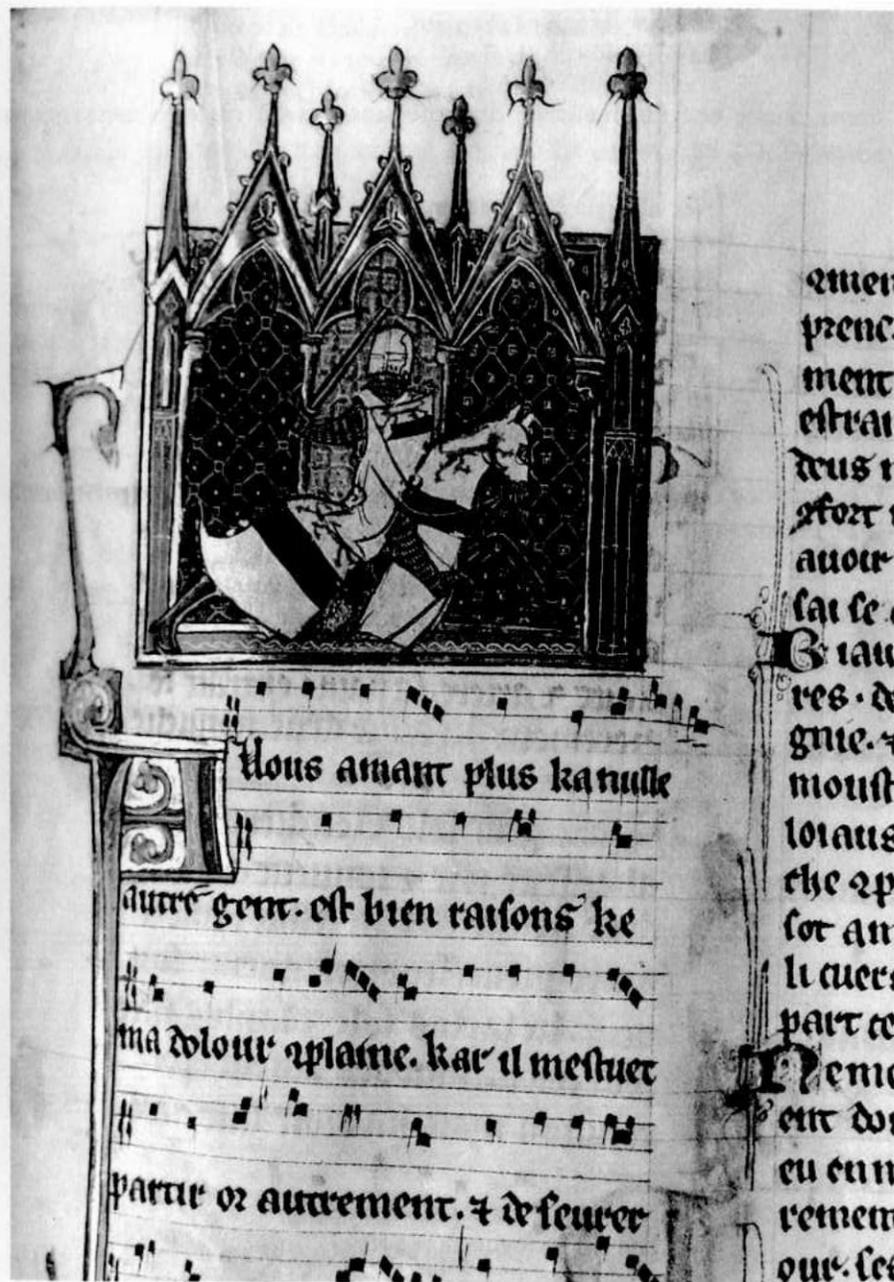
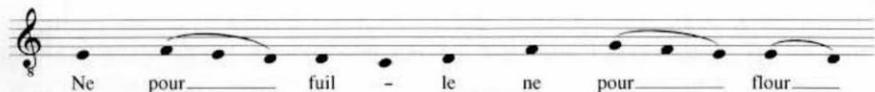
sapeva comporre partiture e canti

per cui l'insieme della sua personalità poteva definirsi

elegante, piacevole e cantante

La storia ha inizio quando il Castellano si innamora di una dama, moglie
del signore di Fayel, la quale però, nei primi colloqui, lo respinge cortese-
mente ma fermamente. Addolorato il protagonista si dedica alle armi con-
quistando per il suo valore nei tornei grande fama come prode cavaliere.
Sempre in preda al sentimento amoroso pensa che la poesia e la musica pos-
sano riuscire a convincere la dama

Affinché il suo desiderio comunicato
fosse alla dama della quale era innamorato
fu composto da lui questo canto nuovo



[Né per verzura né per prato
né per foglia né per fiore]

Pensa anche che un musicista di professione possa riuscire messaggero adatto

Nel villaggio c'era un menestrello
che girava per molte dimore;
spesso se ne stava, sera e mattina,
per diletto con il Castellano.
Tanto vi rimase che ebbe appreso
questa canzone che molto spesso ripetuta
fu da lui in molti nobili luoghi,
finché la dama l'udì

L'esecuzione risulta eccellente, tanto che la dama si informa dal menestrello su chi sia l'autore del testo e della musica

e quando seppe che l'aveva composta colui
che molto tormento per lei aveva patito,
Amore le intenerì il cuore

Avviatasi felicemente la storia d'amore, il Castellano esprime i suoi sentimenti nella composizione poetico musicale

A questo punto ha composto questo canto
giacché ora componeva le sue canzoni
secondo i sentimenti del suo cuore,
e la melodia fu la seguente

Quant li es - tés et la dou - ce sai - sons

font foil - le et flour et les pres ra - ver - dir

[Quando l'estate e la dolce stagione
fanno rinverdire foglie, fiori e prati]

La musica accompagna tutte le fasi del racconto. Così nel momento di lasciare la Francia per la Crociata il Castellano ha speranza di vedere la donna amata

il suo cuore è colmo di piacere e letizia,
perciò fece questa canzone graziosa,
intessuta di pensieri d'amore

e canta la canzone che l'imperatore Corrado ha cantato nel *Guillaume de Dole*

Li noviau tens et mais et violete

Infine, ferito da una freccia durante un combattimento in Terrasanta, le sue condizioni si aggravano progressivamente finché

capì con certezza
che non poteva vivere più a lungo,
così pensò di comporre
questo canto che qualcuno avrebbe cantato

Lascia così ai posteri un'ultima composizione, quasi simbolicamente, a tramandare l'immagine del cavaliere musicista.

II.

IL MODELLO NARRATIVO: *ROMAN DE LA ROSE*

Nell'epoca in cui il re di Navarra componeva le sue canzoni e partiva per la crociata, apparve una delle opere più ricche di influenza della letteratura francese medievale. Si tratta del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, rimasto incompiuto e completato verso la fine del secolo da Jean de Meung. Questo romanzo in versi inaugura un tipo di narrazione pseudoautobiografica, giacché vi si finge che sia il giovane protagonista a raccontare in prima persona le proprie avventure. Avventure che sono primamente vissute in sogno (poi realizzatosi) e che sono ricche di personaggi ed eventi allegorici. La finalità didattica è esplicitamente dichiarata, soprattutto in ordine alla vita sentimentale:

Questo è il *Romanzo della Rosa*
ove l'arte d'amore tutta è racchiusa

Guillaume de Lorris (come Chrétien de Troyes) conosce Macrobio, la cui autorità è invocata nei primi versi dell'opera. Sa dunque che, come scrive l'autore latino,

la musica ha a che fare con tutto ciò che vive

Così l'azione del romanzo, l'esperienza del protagonista passano anche attraverso una serie di episodi musicali.

1. *L'ingresso nel parco*

L'azione del *Roman de la Rose* ha inizio solennemente (come sottolinea

la doppia anafora) e tradizionalmente in un bel mattino di primavera

nel tempo amoroso, pieno di gioia,
nel tempo in cui ogni cosa s'allieta,
che non si vede cespuglio né prato
che in maggio non voglia mostrarsi
e coprirsi di nuove foglie

trasposizione narrativa dell'inizio di tante canzoni trovieriche.

Questa felice situazione naturale trova massima manifestazione sensibile attraverso il canto degli uccelli

Gli uccelli che si sono trattenuti
poiché avevano freddo
e il tempo era avverso e gelido,
sono in maggio, per il tempo sereno,
così lieti da mostrare cantando
che nel loro cuore c'è tanta gioia
che debbono per forza cantare

Ed è appunto la gioia insita nell'elemento sonoro che spinge il protagonista del romanzo ad uscire dalla città ed avviarsi per la campagna

Fuori della città ebbi voglia d'andare
per udire il canto degli uccelli
che cantavano nei boschetti
nella stagione novella

Il giovane giunge così in prossimità di un bellissimo parco interamente cinto da un alto muro. È la prova, l'ostacolo da superare per raggiungere la meta. Anche Erec nella sua ultima avventura, la conquista della *Joié de la Cort* (Gioia della corte) aveva incontrato qualcosa di simile

Attorno al giardino non c'era
muro né palizzata, ma solo aria.
Ma c'era aria da tutte le parti
che per magia chiudeva il giardino,
sì che nessuno poteva entrarvi

E anche in quel giardino, preannuncio di gioia, risuonava il canto degli uccelli

E sotto il cielo non c'era uccello che vola
e che piace all'uomo per il suo canto,

per divertirlo e rallegrarlo,
che non se ne potessero udire
molti di ciascuna specie

Sul muro più consistente del *Roman de la Rose* sono rappresentati tutti quei vizi che il cavaliere deve sforzarsi di evitare, e tra questi uno ve n'è, *Tristece* (Tristezza) che è caratterizzata dall'assenza dell'elemento sonoro, musicale

chi il cuore ha dolente,
sapete bene che non ha voglia
di danzare e fare carole

Ma, oltre il muro, si percepisce il soave canto di una grande quantità di uccelli

Non ci fu luogo mai così ricco
d'alberi e d'uccelli cantanti,
ché c'erano uccelli tre volte tanti
che in tutto il regno di Francia.
Molto era bella da udire
l'armonia del loro gentile canto

Questa sonorità sembra costituire l'elemento più affascinante del giardino; secondo un testo coevo, l'anonimo *Lai de l'oiselet*, poteva essere persino condizione essenziale per l'esistenza di un giardino

il giardino poteva durare
solo fino a tanto che gli uccelli
vi venivano a cantare i loro dolci suoni,
poiché dal canto proveniva l'amore
che teneva in vita i fiori
e gli alberi e tutti i prati,
ma se gli uccelli si fossero allontanati,
subito il giardino sarebbe seccato

Per il protagonista del *Roman de la Rose* quella al di là del muro è una sonorità ancora distante, ma desiderata, tanto da funzionare come stimolo per l'azione. Egli gira infatti tutt'attorno alla cinta, onde scoprire un varco per entrare nel giardino. Avendo trovato un pertugio chiuso da un cancelletto, viene soccorso da una splendida fanciulla *Oiseuse* (*Oziosa*) la quale gli rivela che il parco è dimora di *Deduis* (Piacere) e della sua corte

Ancora in questo momento senza dubbio
Deduis è là, ove ascolta
cantare gli usignuoli,
merli e altri uccelli

Questa volta è una sonorità descritta, ma tanto seducente da far desiderare al protagonista di poterne godere direttamente. Ascoltare il canto degli uccelli era allora un passatempo di moda nell'ambiente di corte. Sempre secondo il *Lai de l'oiselet*

signori, dame e cavalieri
venivano ad ascoltare
per loro piacere, per meglio amare
e per fare più lieto il loro cuore

Anche Erec mentre si addentrava nel parco misterioso di *Joie de la Cort* era in preda ai medesimi sentimenti

Erec procedeva, la lancia in resta,
attraverso il giardino cavalcando
e molto si diletta al canto
degli uccelli che là cantavano:
gli rappresentavano la sua gioia,
la cosa cui più teneva

E un cavaliere modello come l'imperatore Corrado del *Guillaume de Dole* aveva tra le sue doti di essere

... saggio e cortese
nessuno più di lui conosceva
il piacere degli uccelli e dei boschi

Guidato da *Oiseuse* il protagonista del *Roman de la Rose* giunge infine al centro del giardino ove scorge Deduis e la sua corte e ove può avere esperienza diretta del canto degli uccelli

D'uccelli cantanti ce n'erano assai,
affollavano tutto il giardino

Segue un 'elenco di uccelli', un accumulo di nomi noti e meno noti che ha lo scopo di rendere verbalmente l'imponenza e la varietà dell'effetto sonoro nonché di fornire una sommaria informazione ornitologica.

La descrizione delle caratteristiche precise di questa sonorità lascia intravedere sullo sfondo la tripartizione più diffusa nella cultura medievale

le, risalente al *De institutione musica* di Boezio, la musica del cielo, la musica dell'animo umano, la musica degli strumenti. Da un lato infatti il canto degli uccelli assomiglia al canto degli angeli, musica celeste per un giardino che è luogo misterioso, privilegiato, meraviglioso, spesso magico, talora sacro (un Paradiso)

Cantavano un canto tale
come fossero angeli del cielo

...
mai sì dolce melodia
fu udita da uomo mortale

D'altra parte il canto degli uccelli appare simile al canto delle sirene che seduce l'animo degli uomini

non sembrava canto di uccelli,
anzi lo si poteva paragonare
a canto di sirene del mare

Infine il canto degli uccelli ricorda intonazioni di testi poetici, polifonie di voci diverse, come nella tecnica musicale umana

lais d'amore e sonetti cortesi
cantavano nel loro linguaggio,
gli uni alto, gli altri basso

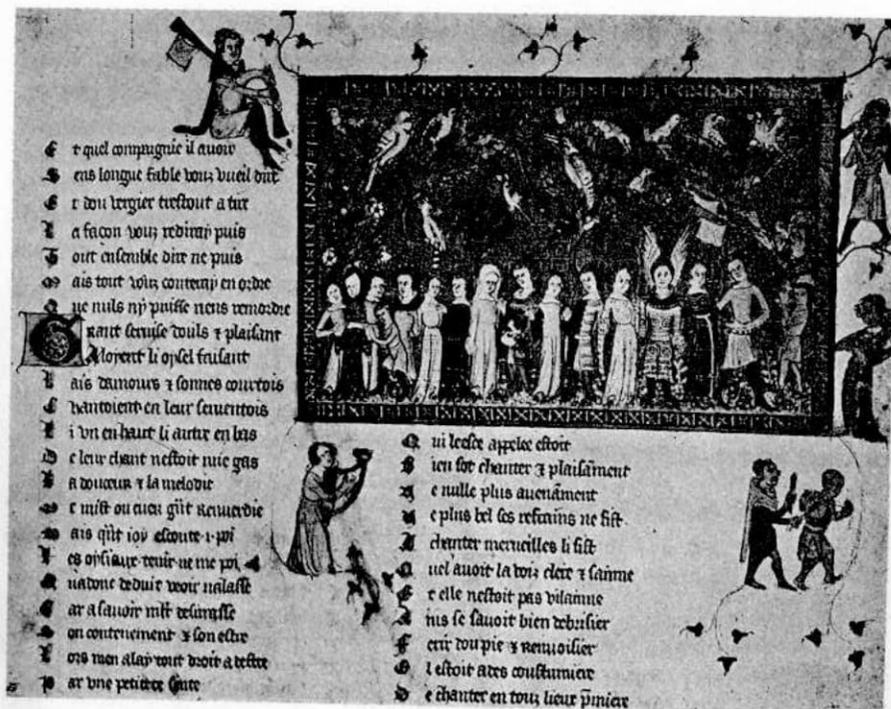
In definitiva il canto degli uccelli risulta l'aspetto più immediatamente percepibile della generale 'armonia del mondo'.

2. La carole

Appagato dal canto degli uccelli il giovane protagonista del *Roman de la Rose* rivolge la sua attenzione agli abitanti del giardino. Costoro si presentano in un atteggiamento formale della più grande importanza per la vita di corte, stanno eseguendo tutti insieme una *carole* (danza in tondo). Il motivo musicale della danza è eseguito da *Leece* (Letizia), compagna di Deduis ed esperta musicista: personificazione allegorica della connessione gioia musica

Una dama allora cantò
che Letizia era chiamata,

...



cantare mirabilmente sapeva
poiché aveva voce chiara e perfetta

I termini *claire* (chiara, ben percepibile) e *saine* (sana, senza difetti) diventeranno stereotipi della perfetta vocalità nel romanzo cortese.

Ad un certo punto una delle danzatrici, *Courtesie* (Cortesìa) la virtù propria dell'uomo di corte, invita il giovane ad entrare nel cerchio, a prendere parte alla carola

Cortesìa allora mi chiamò:
«Bell'amico, che fate là?»
disse Cortesìa, «venite qui,
e con noi prendete parte
alla carola, se vi piace»

Il cerchio formato dai danzatori che si tengono per mano si apre per un momento, l'invitato prende la mano dei due danzatori a lui vicini e il cerchio si richiude, allargato. La danza si configura così come un rito di iniziazione: l'ingresso nel cerchio significa accettazione del nuovo membro da parte del gruppo, accettazione delle regole del gruppo da parte dell'invitato. Ciò anche considerando l'alto valore simbolico di un cerchio di danzatori del quale fanno parte, oltre a Deduis, Leece, Courtesie, altre virtù tipiche dell'uomo di corte: *Biauté* (Bellezza), *Richeche* (Ricchezza), *Largece* (Generosità), *Franchise* (Sincerità), *Jonece* (Giovinezza), *Amour* (Amore) e il suo scudiero *Doux Regart* (Dolce Sguardo).

Anche nel *Guillaume de Dole* è descritta una carole nel corso di una festa che si svolge alla corte dell'imperatore Corrado. I nobili personaggi presenti eseguono la danza cantandone a turno i motivi musicali, secondo un rigoroso ordine gerarchico

Una dama si fa avanti
vestita d'un abito tinto di rosso
e per prima canta così



[È laggiù in mezzo al prato]

Un valletto del vescovo di Spira
disse poi questa, che non è peggiore

C'est la jus desoz l'olive

Dopo un po'

Non erano passati tre giri,
che il figlio del conte di Aubours,
che molto amava la cavalleria,
cominciò con voce seria



[Mattiniero si alzò Aalis]

In fine

la duchezza d'Austria,
ch'era così ricca di bellezza
che non si parlava che di lei,
cominciò questa canzone

Main se leva la bien fete Aeliz

Oltre che presentare valori simbolici e formali la carole può anche assumere connotazioni magiche, come illustra una scena del *Lancelot* in prosa. Nel corso delle sue peregrinazioni Lancillotto incontra un giorno un gruppo di cavalieri e dame che danzano una carole senza mai fermarsi. Attratto dallo spettacolo

egli non ha altro desiderio che di danzare; così dimentica la sua dama e i suoi compagni e sé medesimo in tal maniera come non era mai accaduto, anzi scende da cavallo, che affida allo scudiero, getta a terra lancia e scudo, e se ne va alla carola tutto armato con l'elmo allacciato e prende la mano alla prima fanciulla che incontra. E allora comincia a cantare e a battere i piedi come gli altri e si abbandona e danza come non aveva fatto mai, tanto che lo scudiero lo guarda stupefatto e lo ritiene impazzito

e l'eroe continua a danzare follemente per tutta la giornata sino alla rottura dell'incantesimo.

3. Incontro meraviglioso e dialogo didattico

Lasciata la carola e proseguendo la visita del giardino il giovane protagonista del *Roman de la Rose* incontra in un boschetto una fanciulla (sotto l'aspetto di una rosa) della quale subitamente si innamora. Rivede quindi il dio Amore, figura circonfusa di sonorità naturali

era tutto avvolto d'uccelli
di pappagalli, di usignuoli,
di calandre, di merli

allegoria della connessione amore musica. Tra Amore e il protagonista ha luogo un lungo dialogo nel corso del quale il dio fornisce al giovane preziosi insegnamenti. Innanzitutto sulle difficoltà e le sofferenze cui va incontro chi è innamorato e per le quali unico sollievo è Speranza, cioè paziente fiducia che l'amore abbia alla fine esito positivo

Speranza vince attraverso la sofferenza
e fa sì che gli innamorati vivano.
Benedetta sia Speranza
che agli innamorati dà danto conforto!

Oltre a Speranza altre figure potranno aiutare l'innamorato, e sono *Douz Penser* (Dolce Pensiero), *Douz Parler* (Dolce Parlare) e *Douz Regart* (Dolce Sguardo). Seguono altri insegnamenti di portata più generale, che vanno dalla condotta morale: evitare villania, maldicenza, orgoglio, al comportamento sociale: salutare e rispondere al saluto, sino all'igiene personale: lavarsi le mani e i denti. Suggerimento speciale che Amore dà al giovane protagonista è di esercitare tutte quelle abilità fisiche di cui è capace e che lo possono rendere gradito agli altri. Se un giovane sa star bene in sella e sa destreggiarsi con bravura nell'esercizio delle armi, non perda occasione di dar prova di queste abilità. Come pure

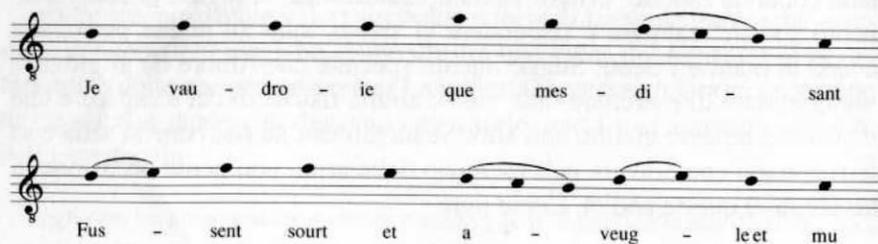
Se tu hai voce chiara e perfetta
tu non devi rifiutarti
di cantare, se te lo si chiede,
giacché un bel canto piace assai.
Così è buona cosa per un giovane
che sappia suonare la viella,
il flauto e sappia danzare;
può aiutarlo a fare molta strada

Non sempre la musica è, come qui, oggetto diretto di trattazione nel dia-

logo didattico che segue l'incontro soprannaturale, ma può comparire in altra forma. *La panthère d'Amours*, scritta verso la fine del XIII secolo da Nicole de Margival, è la narrazione di un sogno nel corso del quale il giovane protagonista vede in un giardino la donna amata in forma di pantera. La parte centrale del poema presenta l'apparizione della dea Venere la quale comunica i suoi insegnamenti in un dialogo con il giovane. Le argomentazioni di entrambi gli interlocutori sono intessute di citazioni di canzoni del troviero Adam de la Halle

Senti che cosa Adam, cuore leale,
dice in uno dei suoi canti
...
così come ho udito cantare
in questo canto d'Adam che dire
vi voglio per descrivere il mio stato

Nell'anonimo *Mariage des sept arts*, scritto molto probabilmente anch'esso alla fine del secolo, è la stessa arte Musica ad avere il ruolo di apparizione meravigliosa e di istruttrice. La vicenda è narrata in prima persona da un giovane innamorato infelice che un giorno, sostando in un luogo ameno, vede venirgli incontro sette giovani donne. Ascoltando i loro discorsi apprende trattarsi delle sette Arti liberali le quali, alla presenza di Teologia, espongono il loro desiderio di prendere marito. Anche Musica si dichiara e conferma il suo dire intonando un motivo musicale



[Io vorrei che i maldicenti
fossero sordi, ciechi e muti]

Concluse le dichiarazioni matrimoniali il giovane si avvicina al gruppo femminile ed espone il motivo del suo affanno

Io sono molto preso d'amore per una dama,
ma, poiché ella è per me di gran pregio,

non oso riferirle il mio sentimento,
affinché il suo cuore non si adiri contro di me

Offrono suggerimenti vari Grammatica, Dialettica, Geometria, Aritmetica, Retorica. Interviene poi Teologia che vuole convincere il giovane a lasciare quest'amore mondano e pensare piuttosto all'amore di Dio. A questo punto Musica prende la parola:

Ora – disse Musica – caro amico, ascolta me:
ciò che la mia sorella ha detto non mi riguarda.
Chi ama veramente non riesce a dimenticare l'amore.
Ti consiglierò bene prima che ti allontani di qui

Innanzitutto ha parole di apprezzamento per il giovane:

Io ti lodo perché sei lieto e cantante
e perché non sei né superbo né vanitoso
e non vai alla ricerca di donne in tanti luoghi,
ma te ne piace una alla quale dedichi il tuo tempo

Poi propone un aiuto 'tecnico' per uscire dalla difficile situazione causata dalla timidezza dell'innamorato

Una canzone comporrò che tu le porterai;
poiché è facile, la imparerai presto
e, quando sarai sul posto, davanti a lei la canterai
e dopo la canzone le chiederai grazia

Detto fatto, Musica compone la canzone

Ella fece la canzone subitamente

e il giovane l'impara a memoria

la mia canzone mi misi a imparare

In tal modo il piccolo dramma sembra avviato a felice soluzione

Io tornai indietro lieto e pieno di vigore,
avevo il mio dolore del tutto dimenticato,
giacché Musica mi aveva pienamente confortato.

4. *Musica nel castello*

Concluso il dialogo con Amore il giovane protagonista del *Roman de la Rose* si accinge a tentare la conquista dell'amata rosa. Ma, a difesa del boschetto ove essa vive, *Jalousie* (Gelosia) ha costruito un castello e, per impedire l'accesso all'innamorato, vi ha posto a guardia quattro temibili figure: *Dangier* (Pericolo), *Honte* (Vergogna), *Peor* (paura) e *Malebouche* (Bocca malevola). Quest'ultimo, che custodisce la porta a settentrione, è *jonglar* (giullare) e *lozengier* (maldicente)

Egli sale la sera sugli spalti
e tempera le sue zampogne,
le sue buccine, i suoi corni:
una volta dice lais e descorts
e suoni nuovi di sua invenzione
sulle pive di Cornovaglia,
altra volta dice sul flauto
che non ha mai trovato una donna onesta

Rappresenta una musicalità di livello inferiore rispetto al cavaliere, ma comunque presente nell'ambito delle corti.

I giullari e i loro strumenti musicali hanno posto già nella festa che si svolge alla corte di re Artù in occasione delle nozze di Erec

Quando la corte fu tutta radunata,
non mancò menestrello della regione
...
chi suona l'arpa, chi la rota
chi la giga, chi la viella,
chi il flauto, chi la cennamella
...
Nulla che possa recare gioia
e apportare letizia al cuore umano
che non fosse presente alle nozze quel giorno.
Suonano timpani, suonano tamburi,
cornamuse, pive e flauti
trombette e zampogne

Anche nel primo romanzo che narra le avventure di Artù e dei suoi cavalieri, il *Brut* di Wace, risalente al XII secolo, compare una descrizione particolareggiata della festa di corte, con il canto della messa, la preparazione del banchetto, la presenza dei giullari che suonano

Molti v'erano a corte giullari,
cantori, strumentisti,
si potevano udir molte canzoni,
rotrouenges e suoni novelli,
suonatori di viella, lai di note,
lai d'arpe, lai di flauti,
lire, timpani e tamburi
sinfonie, salteri,
monocordi, trombe, corni

Con questo 'elenco di strumenti' con l'accumulo di nomi il poeta cerca di rendere verbalmente il senso di una sonorità intensa e varia e riesce a fornire, nel contempo, una sommaria informazione organologica. Non è quindi improprio che 'elenco di uccelli' ed 'elenco di strumenti', entrambi tentativi di rendere verbalmente la sonorità, possano venir accostati. Nella descrizione della corte di Amore offerta dal *Roman de la Poire*, che Thibaut scrisse nella seconda metà del XIII secolo, essi figurano infatti l'uno dopo l'altro a rappresentare l' 'armonia del mondo' cortese

Così mentre stavo riflettendo
se andare o restare,
udii arrivare Amore
a cavallo con grande compagnia.
Me ne resi ben conto al canto
degli usignuoli e delle calandre
e degli altri uccelli,
oriuoli, merli,
che gareggiavano tra loro,
così facevano tale rumore
che non ne fu mai udito più grande.
Di uccelli c'era un grande canto
e c'erano in gran quantità
strumenti di ogni tipo:
pive, arpe e salteri,
vielle e gighe e rote
che suonavano diverse note,
ciascuno s'adoperava al meglio.
Così non ce n'erano poche
di buccine, di zampogne
di corni, di pive, di flauti.
Così vanno altamente risuonando
che non si sarebbe sentito Dio tuonare

Dopo tutto uccelli e strumenti musicali erano tra i più comuni argomenti della conversazione cortese. Quando il Castellano di Couci incontra la dama di Fayel

di molte cose hanno conversato,
d'armi, d'amore, di cani, d'uccelli,
di tornei, di cembali.

III.

LA TECNICA MUSICALE: *ARS VETUS* E *ARS NOVA*

Nell'epoca in cui Jackemes narrava le imprese militari e musicali del Castellano di Couci, Radulphus Brito, maestro nella Facoltà delle Arti dell'Università di Parigi, discuteva in una delle *Questiones in parva mathematicalia* se la pratica musicale dipendesse da una dote istintiva o se fosse un sapere da apprendere, se la musica fosse natura o scienza.

Per sostenere la prima tesi si fa appello all'esperienza allora comune che

la musica è innata in noi

e che

molti cantano naturalmente e compongono melodie

Così era in effetti la musica dei cavalieri; monodica, strutturata secondo formule convenzionali, modellata ritmicamente sul testo poetico, traddita oralmente, tale quindi da richiedere l'esercizio di una abilità musicale poco più che istintiva, naturale. Nel *Roman de la Rose* Amore consiglia l'attività musicale come uno degli esercizi fisici che possono dare prestigio ad un giovane cavaliere, accanto al cavalcare e portare le armi. Nel *Lancelot* in prosa compare una lunga descrizione dell'aspetto fisico del protagonista che parte dal volto, passa al colorito della pelle, giunge sino alle cosce, alle gambe, ai piedi e si conclude con l'osservazione che il giovane sapeva cantare meravigliosamente.

Pare evidente come l'abilità nel far musica fosse intesa come una dote fisica della persona, eventualmente come dono soprannaturale: nel *Lanzelet* l'eroe viene istruito nella musica delle fate e similmente accade al protagonista del *Maugis d'Aigremont*.

Ma, nella disputa universitaria, a sostegno della tesi opposta si invoca il fatto che la musica

o la si scopre o la si impara

e che

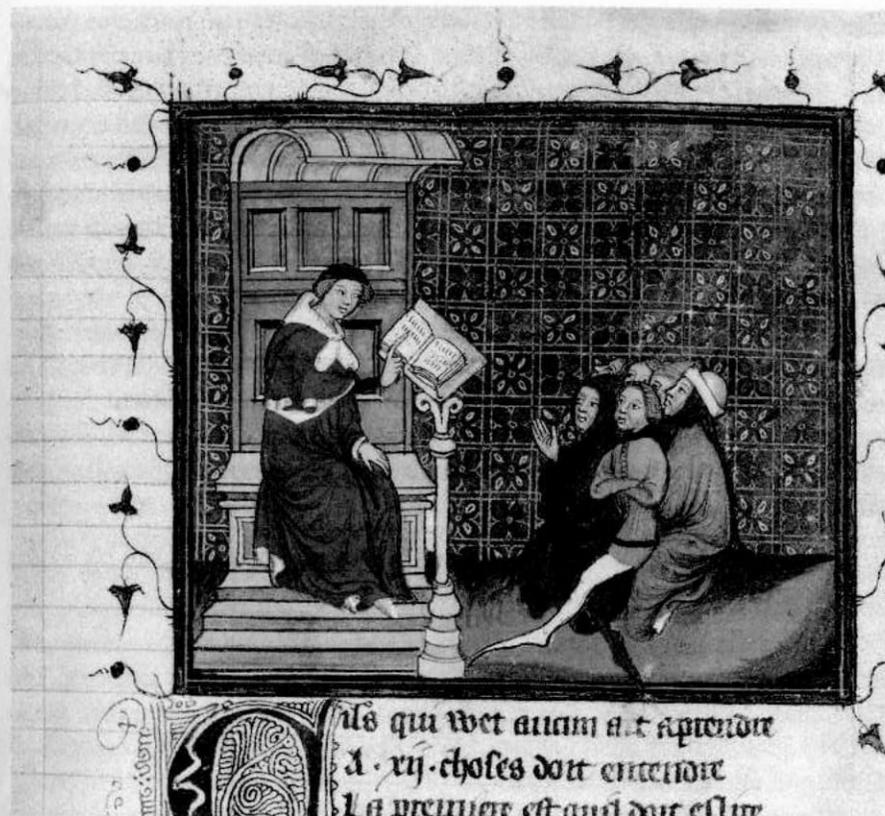
nessuno compone melodie se non per insegnamento o per ritrovamento o per una certa consuetudine, e non per natura

Comincia a farsi strada una nuova concezione, forse anche in seguito al diffondersi della tecnica polifonica: la musica è attività che richiede un qualche apprendimento. Essa entra così nei programmi di studio. L'istruzione musicale dei giovani nobili esposta nel *De regimine principum* di Egidio Romano (scritto verso il 1280 per l'educazione del futuro re di Francia Filippo IV) prevedeva, nel periodo dai sette ai quattordici anni, esercizi sulla «consonanza delle voci». E il cavaliere del *Dit du Lion* di Jean de Condé, all'inizio del XIV secolo, segue un vero e proprio tirocinio essendo la musica diventata per lui oggetto di studio accanto alla letteratura

Tanto si applicò sera e mattina
che imparò molto: leggere e scrivere,
ben cantare alla quinta e all'ottava
e discantare; imparò lai, racconti e romanzi,
molte canzoni e molti bei componimenti

Questa tendenza ricevette un impulso decisivo (una svolta veramente epocale) dallo sviluppo del mensuralismo, cioè di un sistema di metrica musicale autonoma, indipendente dal ritmo del testo poetico. Un fenomeno inseribile in un generale mutamento nella concezione del tempo che caratterizza in questo periodo la civiltà europea e che, parafrasando una celebre definizione, si potrebbe indicare come il passaggio dal 'tempo della poesia al tempo del musicista'. La trattatistica musicale dei primi decenni del XIV secolo, che faceva capo all'opera di Philippe de Vitry (compositore, poeta, funzionario della corte parigina, poi vescovo) distingueva due fasi successive di questa tecnica: una più antica denominata *ars vetus* e una più moderna denominata *ars nova*. E già questa terminologia (mutuata dalla filosofia coeva in cui *ars vetus* designa le opere di Aristotele da tempo conosciute e *ars nova* le opere di Aristotele recentemente tradotte) collocava il fenomeno in una dimensione dotta, accademica, 'scientifica' sinora estranea alla pratica musicale.

Le novità consistevano soprattutto nell'adozione di misure temporali defi-



3. Machaut esegue il *Remede de Fortune* (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22545, 40r).

nite, prima ternarie, poi binarie e loro combinazioni (tempi, prolazioni), nell'adozione di nuove note musicali, cioè di valori di durata sempre più ridotta (minime, semiminime). Questa organizzazione precisa e articolata del ritmo musicale portava necessariamente con sé la stesura per iscritto della composizione musicale secondo un complesso sistema di scrittura, da leggere nei rotoli e nei codici manoscritti, e la elaborazione di un sistema teorico di regole razionalmente ordinate, da studiare nei trattati tecnici. Tutto ciò infine aveva fatto sì che la composizione musicale diventasse attività sempre più esclusiva, riservata a professionisti tecnicamente preparati.

Le tradizioni musicali del mondo cortese entrano in crisi. I cavalieri debbono ora affrontare il passaggio dalla antica musica come attività fisica alla moderna musica come attività intellettuale. Jacques de Liège (uno dei protagonisti della disputa *ars vetus - ars nova*), che aveva studiato all'Università di Parigi, è ora in grado di risolvere a suo modo la questione sollevata a suo tempo da Radulphus Brito

l'inclinazione alla musica è un dato naturale, non possediamo però per natura l'arte della musica

L'arte della musica va appresa come qualsivoglia altra arte, e per apprendere un'arte occorrono un maestro e un tirocinio rigoroso, come spiega Guillaume de Machaut in apertura del *Remede de Fortune*, composto verso il 1340 quando l'autore era al servizio di Bonne di Lussemburgo (moglie di Giovanni, allora duca di Normandia, in seguito re di Francia).

In uno dei manoscritti il testo di Machaut è preceduto da una miniatura che rappresenta l'esecuzione dell'opera. L'autore (maestro), seduto in cattedra sormontata da baldacchino, declama da un libro aperto su un leggio e con l'indice teso della mano destra scandisce il ritmo dei versi e la misura delle composizioni musicali. Seduti ai piedi della cattedra sei ascoltatori (allievi) giovani, maschi, elegantemente vestiti, seguono attentamente la presentazione (lezione). Questa ambientazione 'scolastica' indica che l'opera (come ogni romanzo cortese) ha una prevalente funzione didattica. In questo caso ai giovani cavalieri della corte di Francia Machaut offre, in forma di romanzo in versi (insinuando cioè le informazioni tecniche all'interno di una vicenda sentimentale) una guida alle novità musicali e alla loro utilizzazione nella vita individuale e sociale. A questo scopo l'autore combina abilmente due tradizioni, quella del romanzo autobiografico (*Roman de la Rose, Panthere d'Amour*) dalla quale trae l'impianto narrativo e quella del romanzo con inserti musicali (*Guillaume de Dole, Castelain de Couci*) dalla quale trae la figura del cavaliere musicista.

La vicenda biografica presenta un percorso di educazione sentimentale e

di maturazione morale, dal vagheggiamento infantile di un amore timido all'accettazione matura di un amore da mantenersi entro le convenienze sociali. Nel predisporre questo itinerario l'autore si avvale sia di opere illustri, quali il trattato *De amore* che un Andrea Cappellano aveva composto alla fine del XII secolo (tradotto in francese da Drouart de la Vache alla fine del secolo successivo), sia della saggezza popolare espressa nei proverbi. Ma si giova forse anche dei recenti approfondimenti della riflessione sulla morale, dovuti alla riscoperta dell'*Ethica* di Aristotele, e del crescente interesse per la vita interiore dell'individuo quale è attestata dalla trattazione sulle passioni inserita da Tomaso d'Aquino nella *Summa theologica*.

La serie degli inserti lirici presenta un percorso di istruzione musicale dalle tre forme poetiche antiche, lai, complainte, chant, intonate monodicamente nello stile e nell'unica misura temporale dell'*ars vetus*, alle quattro forme poetiche moderne, baladelle, balade, virelai e rondeau, intonate polifonicamente ciascuna in una delle quattro misure temporali dell'*ars nova*. Questa impostazione sembra avvicicabile alla definitiva sistemazione della teoria mensurale offerta nel coevo *Libellus cantus mensurabilis* del parigino Jehan de Murs, un manuale che godette di grande fortuna. Ma l'autore sembra anche al corrente del sorgente interesse per gli effetti emotivi della musica conseguente alla riscoperta della *Politica* di Aristotele, libro VIII, testo sul quale scrissero impegnati commenti sia Pietro d'Alvernia all'Università di Parigi sia Nicole Oresme per incarico del re di Francia Carlo V.

L'elemento letterario e l'elemento musicale si integrano perfettamente: gli inserti musicali contribuiscono a mandare avanti l'azione narrata mentre il testo narrativo fornisce delle musiche le motivazioni individuali e l'ambientazione sociale. In tal modo i due motivi conduttori, quello dell'educazione sentimentale e quello dell'istruzione musicale, si intrecciano tra loro in una maniera che non sembra storicamente improprio definire 'polifonica'. La pluralità delle voci nella composizione musicale era non di rado intesa nel XIV secolo come immagine della pluralità di aspetti dell'esistenza umana. Un personaggio del *Meliador* di Jean Froissart osserva

la buona Amore ha messo in voi
molti bei sentimenti, come fare
un mottetto, che dovrebbe piacere
a udirlo cantare

Proprio il mottetto, unica forma poetico-musicale del tempo non esemplificata da Machaut tra gli inserti lirici, sembrerebbe il termine di riferimento più adatto per la costruzione testuale del *Remede de Fortune*. Infatti, forse

sul modello delle dodici ballades inserite nel coevo *Li regret Guillaume* di Jean de la Mote, i sette inserti musicali svolgono una funzione strutturante nei confronti dell'intera opera, organizzando attorno a sé il racconto in sette sezioni (corrispondenti per lo più anche a luoghi diversi di svolgimento dell'azione). Ciascuna delle sette sezioni (talee, colores) sembra poi costruita su un tema narrativo (tenor) preesistente, ora latino (*De consolatione philosophie*) ora francese (*Roman de la Rose*), e tra di esse si instaurano rapporti 'musicali' di ripetizione, inversione, diminuzione. Non è da escludere che, tra le finalità proposte da Machaut in quest'opera, ci fosse anche quella di assuefare il suo nobile pubblico all'idea della polifonia misurata (rimasta sinora estranea all'ambiente cortese) anche mediante questi procedimenti verbali analogici e allusivi.

In ogni caso il particolarissimo rapporto tra narrazione e musica instaurato nel *Remede de Fortune* l'autore ebbe sempre cura di preservarlo e sottolinearlo. Sovrintendendo alla preparazione dei manoscritti contenenti la raccolta completa delle sue opere, fece collocare le intonazioni musicali del *Remede* nella sezione delle opere letterarie, all'interno del romanzo stesso e non separatamente nella sezione delle opere musicali. In tal modo i libri dai quali veniva eseguito pubblicamente il *Remede* costituivano oggetti di particolare pregio, contenendo la notazione musicale completa per tutti i pezzi, sì che il pubblico poteva esaminare direttamente il sistema di scrittura mensurale dell'ars vetus e dell'ars nova. In più, nella maggior parte dei manoscritti, il testo letterario e il testo musicale sono illustrati da una serie di miniature che visualizzano al pubblico i personaggi e gli avvenimenti del racconto. Ciò accade con particolare ampiezza nel più antico manoscritto (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1586) il cui anonimo miniatore, per l'abbondanza e la qualità delle sue illustrazioni, ha ricevuto l'appellativo di 'Maestro del *Remede de Fortune*'. Nell'insieme libri da leggere, cantare, guardare.

Gli insegnamenti offerti da Machaut nella sua opera nutriranno non solo due generazioni di nobili allievi durante la vita dell'autore, ma forse anche una successiva sino all'inizio del XV secolo.

In una revisione, avvenuta probabilmente nella seconda metà del XIV alla corte di Luigi duca di Berry (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 9221), l'opera assunse il titolo di *Ecu bleu* (Scudo azzurro). In quel momento e in quell'ambiente veniva evidentemente intesa come manifesto dell'amor cortese e dell'omaggio alla donna. È l'epoca nella quale Luigi di Borbone fonda l'ordine dell'*Ecu d'or* (Scudo d'oro) 1363 e il Maresciallo Boucicaut l'ordine dell'*Ecu vert* (Scudo verde) 1399. Al mutamento di titolo e di interpretazione non corrisponde alcun intervento sul testo, ma, signifi-

cativamente, solo un intervento su un inserto musicale, la balade *Dame de qui toute ma joie vient* che passa da due a quattro voci.

Una terza versione dell'opera (Cambridge, Magdalene College, Pepysian Library, 1594) porta il titolo di *Remede d'Amour* (Rimedio d'Amore) e potrebbe risalire all'inizio del XV secolo. È l'epoca dei dibattiti in materia amorosa, è l'epoca della fondazione della *Court d'Amour* (Corte d'Amore) di Carlo VI, inaugurata nel 1401, e il nuovo titolo può indicare che il romanzo sembra ora interessante per la sua casistica amorosa. Anche questa volta al mutamento di titolo e di interpretazione non corrisponde alcun intervento sulla parte testuale, ma solo sulla parte musicale: il rondeau a tre voci *Dame mon cuer en vous remaint* è sostituito dal rondeau a quattro voci *Tant doucement je sui emprisonné*.

Nel corso di oltre mezzo secolo di letture, canti, ascolti, sguardi, il fatto che tutti gli inserti lirici fossero musicati dovette apparire al pubblico che si susseguiva un evento sempre più fuori della norma. Per questo motivo l'opéra dovette sembrare l'ultimo esempio di un genere che neppure lo stesso Machaut si sentì più di riproporre: nel *Voir Dit* solo pochi inserti hanno musica (comunque mai presente nel testo), nella *Fonteinne amoureuse* nessuno. Di fatto il genere continua ad essere praticato, basti ricordare il Jean Froissart di *Le joli buisson de Jonece*, di *La prison amoureuse*, di *L'espinette amoureuse*, di *Meliador*, ove però tutti gli inserti lirici, numerosissimi, sono puramente testuali, privi di ogni possibile intonazione musicale, sicché, a differenza degli antichi romanzi di questo tipo, si possono solo leggere, non cantare.

E, in generale, Machaut dovette apparire sempre più come ultimo esempio di unione completa di poeta e musicista. Da quando, all'inizio del secolo, la musica era divenuta affare esclusivo di professionisti, aveva avuto inizio quel processo storico che Eustache Deschamps, allievo e forse nipote di Machaut, considera nell'*Art de dictier* (1392) ormai concluso

i poeti normalmente non conoscono la musica e non sono in grado di rivestire di note ciò che scrivono

Certo il Maresciallo Boucicaut, come racconta la sua biografia,

cantava canzoni e rondeaux dei quali egli stesso aveva composto il testo

ma non la musica. Certo Charles duca d'Orléans ama la musica, tanto da farsi ornare il vestito (novello Erec!) con la notazione di una canzone realizzata in perle, ma la copia personale del suo canzoniere poetico ha soltanto i righi vuoti per le intonazioni musicali. D'ora in avanti, se vorranno cantare, i cavalieri poeti dovranno rivolgersi ai musicisti di professione.

PARTE SECONDA

Remede de Fortune - Ecu bleu - Remede d'Amour

1. Prologo: l'apprendimento di un'arte
2. Troviere inesperto
3. Silenzio nel parco
4. Voce incantevole
5. Rivelazione, dialogo e canto
6. Suoni nel parco
7. Canto, dialogo, rivelazione
8. Musicista maturo
9. Epilogo: il nome del maestro

PROLOGO: L'APPRENDIMENTO D'UN'ARTE

Chi vuole apprendere un'arte
a dodici cose deve badare

È inizio tipico di una trattazione didattica; il coevo, diffusissimo trattato sulla musica misurata di Jehan de Murs comincia: «Chiunque desidera istruirsi sufficientemente nella pratica del canto misurato...». Anche il numero dodici è tradizionale nella letteratura didascalica; il notissimo trattato sull'amore di Andrea Cappellano spiegava: «sappi che dodici sono i principali precetti d'amore».

Le regole sull'apprendimento di seguito enunciate sono valide per qualsiasi tipo di attività umana

armi, amori, altra arte o letteratura

per la quale sia necessario un tirocinio sotto la guida di un maestro.

La prima regola funge da premessa a tutte le altre e consiste nello

(1) scegliere l'arte secondo la propria inclinazione naturale

Da ciò discendono la serietà e l'impegno nel rapporto con il maestro cui sono dedicate le cinque norme seguenti:

- (2) amare il proprio maestro e la propria arte,
- (3) onorarli,
- (4) obbedirli,
- (5) servirli,
- (6) senza, per questo, considerarsene schiavi.

Le cinque norme successive riguardano invece l'atteggiamento attivo da

tenere nei confronti degli insegnamenti ricevuti:

- (7) ricevere umilmente gli insegnamenti,
- (8) aver cura di metterli in pratica,
- (9) essere diligente,
- (10) assiduo,
- (11) desideroso di conoscere.

L'ultima regola è, come la prima, di carattere generale:

- (12) iniziare l'apprendimento in giovane età

allorché l'animo è ancora sgombro da pregiudizi e più disponibile a recepire durevolmente gli insegnamenti.

La conclusione del prologo pone ancora l'accento sull'importanza della buona disposizione interiore, sull'esercizio della volontà, sull'impegno individuale che riesce a prevalere sulle difficoltà esterne:

nessuna arte può essere così ostica
che, con la volontà, non se ne possa divenire maestri

e quindi in grado di trasmettere a propria volta l'insegnamento ad altri giovani e ben disposti allievi. Il rapporto con un maestro come modalità fondamentale per la trasmissione e lo sviluppo di qualsiasi forma di sapere.

2.

TROVIERE INESPERTO

... io mi trovavo
nell'età in cui ero ancora innocente
e governato da Giovinezza

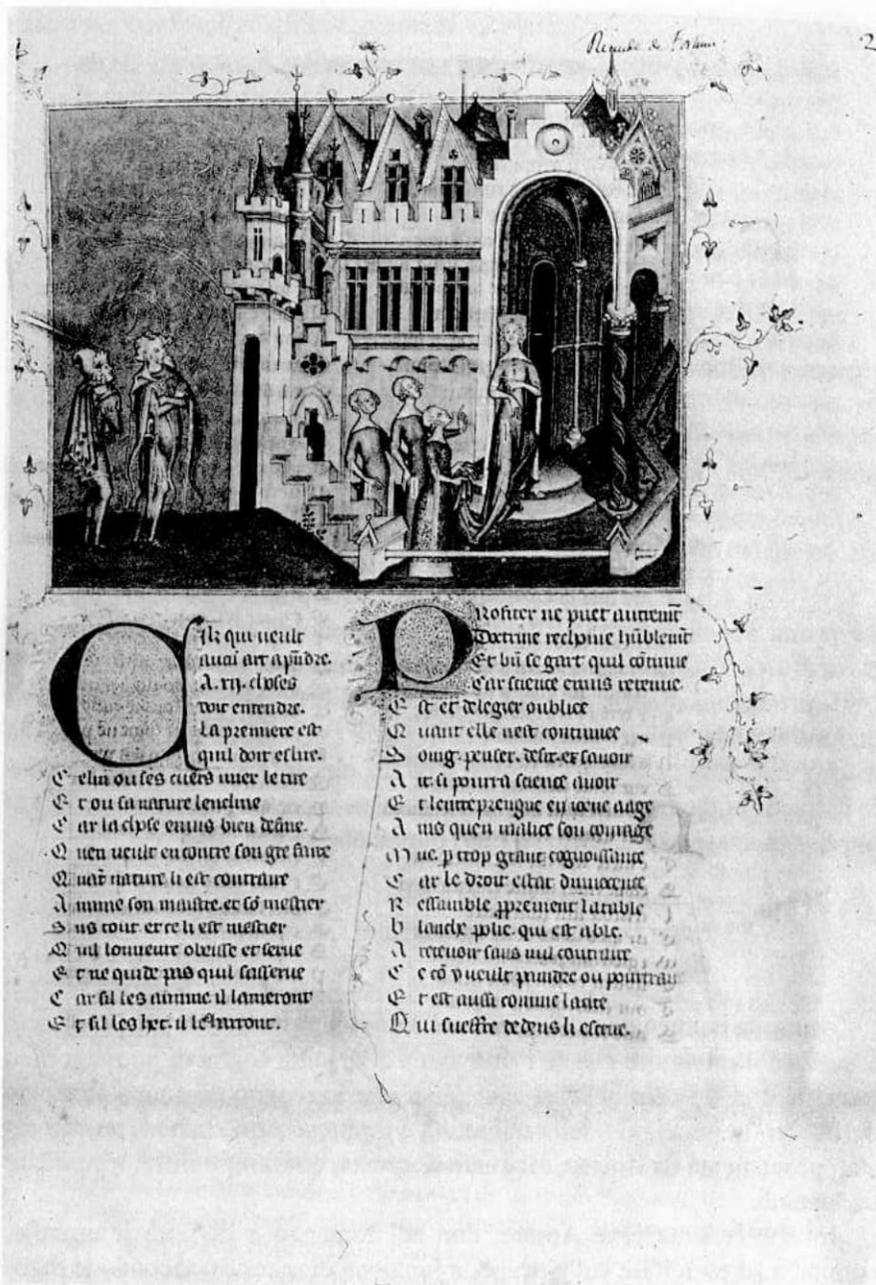
La prima persona singolare fa subito comprendere all'ascoltatore che si trova di fronte ad una narrazione di tipo autobiografico.

Il protagonista **nulla** dice sul proprio aspetto fisico e sulla propria condizione sociale, ma il 'Maestro del *Remede de Fortune*' se lo immagina magro, con folta capigliatura, barba a punta, elegantemente vestito e armato di spada come un cavaliere. Il protagonista si presenta soltanto nella sua interiorità, inesperto, incerto su tutto tranne che su una cosa

... costantemente il mio cuore
e tutti i miei pensieri erano rivolti
alla mia dama...

Anche la dama è presentata più nelle doti morali che nell'aspetto fisico. È sempre il miniatore che se l'immagina alta, sulla soglia di un magnifico castello, con tre damigelle ai suoi piedi che le reggono il lungo strascico dell'abito. In un angolo della miniatura è rappresentato anche il protagonista, 'proveniente da sinistra', il quale si arresta, quasi intimorito, a guardare da lontano.

In questa situazione Amore, che nel romanzo è divinità femminile, comincia ad esercitare sul giovane la funzione di maestro, secondo le regole enunciate nel prologo. Posto che il protagonista si trova nella disposizione d'animo conveniente (1) e nella condizione di inesperienza giovanile (12), Amore gli insegna le regole dalla seconda alla quinta



4. Arrivo al castello (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 15986, 23r.).

come dovevo amare (2) la dama,
servirla (5), obbedirla (4), onorarla (3)

proseguendo puntualmente l'istruzione con le regole dalla settima all'undicesima

... umilmente crederle (7) ...
che questo amore mettessi in pratica (8)
avessi desiderio (11), pensiero (10) e cura (9)
del suo amore...

Per il momento però solo Amore è a conoscenza del sentimento del protagonista, il quale vive dunque una vicenda tutta interiore, in una situazione psicologica difficile perché complessa, articolata, soggetta a continue variazioni

così sentivo molte punture,
ora dolci, ora sicure,
ora piacevoli, ora noiose,
ora tristi, ora gioiose,
giacché il cuore che prova lo stimolo d'Amore
non riesce ad essere sempre
nella stessa situazione

Il giovane esprime queste diverse situazioni emotive praticando le diverse forme poetico musicali

e poiché non mi trovavo mai
nella medesima disposizione d'animo,
misi il mio impegno nel fare canzoni e lai,
balades, rondeaux, virelais
e canti, secondo il mio sentimento
amoroso e non altrimenti,
poiché chi non compone secondo sentimento
contraffà la sua poesia e la sua musica

Evidentemente, da buon cavaliere, il protagonista possiede una certa istruzione nella poesia e nella musica.

Esprimere nel canto i diversi aspetti del sentimento amoroso è un modo per rendere omaggio segreto alla dama ed è attività estremamente gratificante

e il mio cuore molto si rallegrava
quando il pensiero della mia dama mi induceva

a cantare per suo amore, a sua lode
e in suo onore...

Ad un certo momento il giovane decide di scrivere

una composizione che chiamano lai

Non è detto quanto tempo ci abbia messo dovendo inventare, per ciascuna delle dodici strofe, strutture metriche e linee melodiche differenti; secondo Jean Froissart nella *Prison amoureuse* per un lai «occorre, dicono i maestri, / impiegare circa mezzo anno». Lo stato d'animo che ispira la composizione è l'incertezza della situazione sentimentale quale è espressa nella prima strofa

1 a. Qui n'a - roit au - tre de - port En a - mer
b. En - cor y a maint res - sort: Re - mem - brer,

Fors doulz pen - ser Et sou - ve - nir
y - ma - gi - ner, En dous plai - sir

A - veuc l'es - poir de jo - ÿr, S'a - roit il
Sa da - me ve - oir, o - ÿr, Son gen - til

tort Se le port D'au - tre con - fort Vo - loit rou -
port, Le re - cort Dou bien qui sort De son par -

ver, Quar pour un cuer sa - ou - ler Et sous - te -
ler Et de son douls re - gar - der, Dont l'en - trou -

nir, Plus que - rir Ne doit me - rir Qui ai - me fort.
vriir Puet ga - rir Et ga - ran - tir A - mant de mort.

2 a. Et qui vour - roit plus sou - hai - dier
Quar qui plus quiet, il veult tri - chier,
2 b. Car on ne les puet es - pri - sier,
Un cuer na - vré sain et le - gier,

Je n'os cui - dier Si fol cui - dier Que cilz ai -
S'a - mours tant chier L'a que fi - chier Dei - gne par
Ne trop pri - sier, Quant de le - gier Pue - ent de
Sans nul dan - gier, Et es - lon - gier De mal, et

me de cuer en - tier Qui de tiels
l'oel de son ar - chier En son cuer
tous mauz a - le - gier, Et fai - re
de joie a - prou - chier, Seu - le - ment

biens n'a souf - fis - san - che;
d'eaus la co - gnois - che
par leur grant pois - san - che
de leur re - mem - che

1.
2.
3 a. Et pour ce en - gen -
De la de - si -
3 b. S'en ert hon - nou -
bran - che. Car si li a -

55

dre - e S'est dou - che pen - se -
 re - e. Dont ma joie est ne -
 re - e. Ser - vi - e, lo - e -
 gre - e, J'a - rai des - ti - ne -

60

e En mon cuer et en - fre - me - e.
 e Et l'es - pe - ran - ce dou - ble - e
 e Crainte, o - be - ie, et a - me - e.
 e Bonne, ou mort des - es - pe - re - e;

65

Qu'a - dez me sou - vient 1. 2.
 Qui de li me - vient. 4a. Mais Et
 Fai - re le cou - vient; 4b. Fai -
 Dou tout a li - tient. Re -

70

quant je voy Le tres bel ar - roy
 que je l'oy Par - ler sans ef - froy,
 re le doy, Se - je l'aim et croy;
 maint en soy, Dont tel bien re - choy

75

Sim - ple et quoy, Sans des - roy, De son
 Par ma foy Si m'es - joy Que tou -
 Car en moy Joye en croy, Pour ce -
 Que puis n'oy Grief a - noy Que je -

80

1. corps, le gay, 2. 5a. Et se
 - - - - - te joye ay. Le grief
 mon cuer vray 5b. Pour sa
 l'en - a - may. Si qu'en

85

par de - sir re - cueil Au - cun grief, pas
 qui de de - sir ist; Si me plaist et
 beau - té sans or - gueil Qui tou - tes passe,
 plai - san - ce nor - rist Mon cuer et tant

90

ne m'en - dueill, Quar son tres dous ri - ant
 a - be - list Tant qu'au por - ter me de -
 a mon - vueul, Et pour son tres bel ac -
 m'en - ri - chist Qu'eins - si vi - vre me sous -

95

oeil Tout a - dou - chist
 lit, Plus que ne sueil,
 cueil Qui tous - dis rit;
 fist, Ne plus ne vueul;

100

6a. Fors tant, qu'en au - cu - ne ma - nie - re
 Non pas d'a - mours vaine et le - gie - re,
 6b. Car ne sui tielz qu'a moy af - fie - re
 Pour ce n'en fai sem - blant ne chie - re,

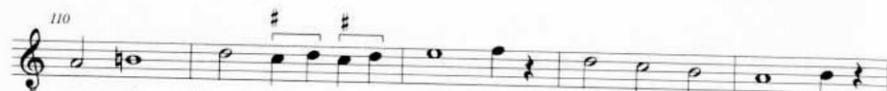
105

Ma da - me chie - re, Qui de mon cuer la tre - so -
 Mais si en - tie - re, Que mieulz a - me - roie es - tre en -
 Que s'a - mour quié - re, Ne que de son vueul tant en -
 Que je n'ac - quie - re Re - fus qui me de - boute ou -

110

rie - re Est et por - tie - re, Sce - list qu'elle
 bie - re Qu'a par - chon - nie - re Fust, n'en moy
 quie - re Que li re - quie - re; Car moult pour -
 fie - re De li ar - rie - re; Car se sa

110



est m'a - mour pre - mie - re Et der - re - nie - re.
pen - se - e dou - blie - re, Telz tous - dis ie - re
roit com - pa - rer chie - re Tel - le pri - e - re
dou - cheurs m'es - toit fie - re, A - mours mur - trie - re

115



Et plus l'aim que moy ne mon bien,
Com - ment qu'el - le non sa - che rien;
Mes cuers qui gist en son ly - en.
Se - roit de moy, ce sai je bien,

125



7a. Si n'est voi - e Qui m'a - voi - e Com - ment des - cou -
Je mour - roi - e Se j'a - voi - e Re - fus; et se
7b. Fouls se - roi - e Se rou - voi - e Riens plus, fors qu'en
Qu'au - tre joy - e Ne de - vroi - e Vo - loir, se as - sés

130



vrir li doi - e Par nul tour; Quar
je vi - voi - e Ma bau - dour Se -
li em - ploie Corps, hon - neur, Cueur,
re - mi - roi - e Sa dou - çour Et

135



sans re - tour 8a. Dont la bon - ne et
- - - - - roit tris - tour. Une a - mour nou -
et a - mour; 8b. De quoy l'es - tan -
Sa va - lour. Que hons ne da - moy -

bel - le, Com - ment sa - ra el - le Que de li ve -
vel - le, Qui me re - nou - vel - le Et me fait a -
cel - le Fait sous la ma - mel - le Mon fin cuer ar -
sel - le Da - me ne pu - cel - le, Ne le puet sa -

140



oir En mon cuer s'os - tel - le
voir Joi - eu - se nou - vel - le,
doir? S'en frit et sau - tel - le,
voir, Si le port et cel - le,

145



9a. A - mours que j'en pri, Qui vult et souf - fri Qu'a li, sans de -
Que pour s'a - mour fri Sans plainte et sans cri, Et qu'a li m'ot -
9b. Et qu'au - tre ne tri; Ain - çoyz a l'ot - tri Qu'onc ne des - cou -
Mais s'en mon de - pri Met A - mours es - tri, Je n'en bray ne

150



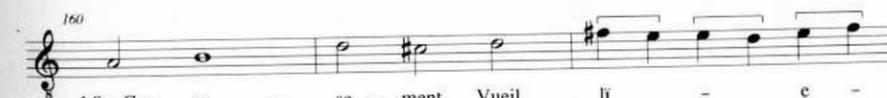
tri Quant pre - miers la vi, m'of - fri,
tri, Comme au plus tres no - ble tri
vri, Dont maint sous - pir ay mur - dri
cri, N'au - tre - ment ne m'en def - fri,

155



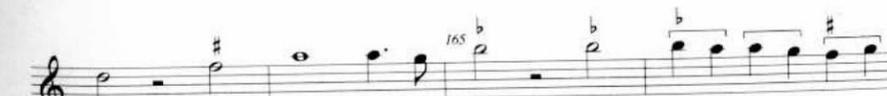
Li por - ra bien di - re
Que pe - üsse es - li - re,
Qui puis n'o - rent mi - re.
Ne pense a de - fri - re.

160



10a. Car en - se - ment Vueil li - e -
Si fran - che - ment, Que vrai - e -
10b. Ce - le - e - ment Et sa - ge -
Car bon - ne - ment Et dou - ce -

165



ment, Jo - li - e - ment, Et gai - e -
ment, Se j'ai tour - ment, A - lie - ge -
ment, Pa - ci - en - ment, Et net - te -
ment, Pro - chai - ne - ment, S'es - poirs ne -

ment, En ma da - me a - mer loy - au -
 ment N'en vuel, fors souf - frir hum - ble -
 ment Ert et tres a - mou - reu - se -
 ment, M'ert ma pai - ne tres hau - te -

ment U - ser tou - te ma vi -
 ment Ma dou - ce ma la -
 ment De - dens mon cuer nor - ri -
 ment A cent dou - bles me -

e - di - e. 1 1 a. Car com - ment que de -
 e; Qui sou - vent d'es - toc
 - ri - e. 1 1 b. Qui paist d'a - mou - reu -
 Qu'au - tre n'est de quoy

sirs m'as - sail - le Et me fa - che main -
 et de - tail - le Ce - le - ment mon -
 se vi - tail - le Mon cuer, et de - dens
 il me - chail - le, Et des biens a - mou -

te ba - tail - le Et poin - gne de l'a -
 cuer de - tail - le, Sa beau - té fi - ne
 li en - tail - le
 reus me - bail - le

mou - reus - dart,
 par tel - art Cer - tes bien En vain se tra -
 Tant qu'il n'est joy - e qui me

vail - le, Quar tout ga - rist son dous re - gart
 fail - le Que n'ai - e de li, que Dieus gart.

1 2 a. Et pour ce, sans nul des - cort,
 1 2 b. Il me fait par son en - nort

En - du - rer Vueil et ce - ler L'ar - dant de -
 Hon - nou - rer, Ser - vir, ce - ler, Et o - be -

sir Qui vueil ma joye a - men -
 ir Ma dame, et li tant che -

rir Par sou - til - sort; Si le port
 rir Qu'en son ef - fort Me de - port.

Sans des - con - fort Et vueil por - ter. Quar s'il
 Quant il me mort Et vueil gre - ver, Mais qu'a

fait mon cuer trem - bler, Tain - dre et pa - lir,
 li vueil - le pen - ser Qu'aim et de - sir

225

Et fre - mir. A bien sous - frir Du tout m'a - cort.
 Sans par - tir, Ne re - pen - tir; La me con - fort.

1

Chi non avesse altro piacere
 in amore
 che dolce pensiero
 e ricordo
 con la speranza di gioire,
 avrebbe torto
 se l'apporto
 d'altro conforto
 volesse cercare;
 giacché, per soddisfare un cuore
 e sostenerlo,
 null'altro deve
 cercare e meritare
 colui che ama profondamente.

Restano molte consolazioni:
 ricordare,
 immaginare,
 in dolce piacere
 vedere e udire la dama,
 il suo gentile portamento,
 la raccolta
 del bene che deriva
 dalla sua parola
 e dal suo dolce sguardo,
 la cui vista
 può guarire
 e proteggere
 l'innamorato dalla morte.

2

E se alcuno volesse desiderare di più?
 Io non oso concepire
 sì folle pensiero:

che chi ama con tutto il cuore
 non trovi sufficienti tali beni;
 giacché chi più cerca non sta al gioco,
 dato che Amore l'ha così caro
 da degnarsi di imprimere
 con le sue frecce
 la loro conoscenza nel suo cuore.

Perché non si può valutare
 né troppo stimare,
 quanto facilmente
 possano alleviare ogni male,
 e fare con il loro grande potere
 di un cuore ferito un cuore sano e sereno,
 senza alcuna pena,
 e possano allontanare
 il male e avvicinare la gioia
 solamente con il loro ricordo.

3

E perciò dolce pensiero
 è generato ed è racchiuso
 nel mio cuore:
 che continuamente mi ricordo
 della persona desiderata
 dalla quale è nata la mia gioia
 e la raddoppiata speranza
 che da lei mi viene.

Ella vuol essere onorata,
 servita, lodata,
 temuta, obbedita e amata;
 convien ciò fare,
 giacché secondo le aggrada
 avrò destino
 favorevole oppure morte disperata;
 tutto dipende da lei.

4

Ma quando vedo
 il bellissimo aspetto,

semplice, conveniente
e senza ostentazione
del suo corpo che allietta,
e quando odo
il suo parlare senza fretta,
in fede mia,
tanto mi rallegro
che sono ripieno di gioia.

Debbo fare così
se io l'amo e le credo;
poiché la gioia
cresce in me,
dato che il mio vero cuore
rimane in lei
da cui tale bene ricevo,
che non ho più
amara sofferenza
da quando l'amai.

5

E se dal desiderio ricevo
qualche pena, non me ne lamento,
giacché il suo dolcissimo sguardo ridente
tutta addolcisce
la pena che viene dal desiderio;
tanto mi piace e mi diletta
che io gioisco sopportandola
come non avevo mai fatto prima.

Per la sua bellezza senza arroganza
che supera ogni altra, a mio avviso,
e per la sua gentile accoglienza
ognora sorridente,
sì che nutre nel piacere
il mio cuore e tanto mi arricchisce
che vivere così mi basta
né altro desidero.

6

Senonché, in nessun modo
la mia cara dama,
che del mio cuore è tesoriera
e portiera,
sa di essere il mio amore primo
e ultimo.
E io l'amo più di me stesso e del mio bene,
non d'amore vano e leggero,
ma così completo
che preferirei essere nella bara
piuttosto che a lei infedele
e avere pensieri non sinceri.
Tale sempre sarò
anche se ella non ne sa nulla.

Poiché io non sono degno
di richiedere il suo amore
né di ricercare tanto il suo favore
da arrivare a chiederglielo;
poiché molto potrebbe costare cara
tale preghiera
al mio cuore che vive in sua balia.
Per questo non faccio sembianza né mostra,
per non ricevere
rifiuto che mi respinga
e mi allontani da lei;
poiché se la sua dolcezza mi fosse allontanata,
Amore sarebbe
il mio assassino, lo so bene.

7

Così non c'è via
che mi indirizzi
come debba fare a rivelarmi,
non c'è scampo;
poiché senza dubbio
io morirei
se ricevessi
un rifiuto; e se vivessi,

la mia felicità
sarebbe tristezza.

Sarei folle
se aspirassi
ad altro che ad esserle devoto
corpo, anima,
cuore e amore;
ché altra gioia
non dovrei
volere, se potessi rimirare abbastanza
la sua dolcezza
e il suo valore.

8

Come la buona e bella
potrà sapere
che alla vista di lei
un nuovo amore
ha preso alloggio nel mio cuore,
che mi rinnovella
e mi fa avere lieta novella,

la cui scintilla
fa nel mio petto
ardere il cuor sincero?
Così io tremo e mi agito,
ché uomo o donna,
dama o fanciulla
non lo può sapere,
tanto lo tengo celato.

9

Amore che io prego,
che volle e permise
che a lei senza esitazione,
quando la vidi per la prima volta mi offrissi,
potrà a lei ben dire
che brucio per suo amore
senza lamenti e pianti

e che a lei mi dono
come alla più nobile scelta
che io possa fare,

e che nessun'altra io scelgo;
anzi ho assicurato
che non lo rivelerò mai,
per cui ho emesso molti sospiri
che non hanno trovato rimedio.
Ma se alla mia preghiera
mette Amore ostacoli,
io non mi lamento né piango
né mi sfogo diversamente
né penso di adirarmi.

10

Perché in tal modo
voglio lietamente,
felicamente
e gaiamente
passare tutta la mia vita
amando lealmente la mia dama
così sinceramente
che veramente,
se sono tormentato,
alleviamento
non desidero, ma solo sopportare umilmente
la mia dolce malattia.

Segretamente
e saggiamente,
pazientemente
e sinceramente
e molto amorosamente
fu nutrita dentro il mio cuore;
poiché benevolmente
e dolcemente
prossimamente,
se speranza non mente,
la mia sofferenza cento volte
verrà ripagata.

11

Poiché, benché il desiderio mi assalga
e mi faccia molta battaglia,
e mi punga con l'amoroso dardo,
che segretamente di punta e di taglio
spesso ferisce il mio cuore,
certamente s'affatica invano,
perché tutto guarisce il suo dolce sguardo

che pasce d'amorosa vivanda
il mio cuore, e vi incide
la sua grande bellezza con tale arte
che non v'è altro di cui mi curi,
e mi offre tanti doni amorosi
che non c'è gioia che mi manchi
che non venga da lei, Dio guardi!

12

E perciò, senza alcuna obiezione
voglio resistere
e celare
l'ardente desiderio
che vuole diminuire la mia gioia
con arte sottile;
così lo sopporto
senza sconforto
e voglio sopportarlo.
Perché, anche se fa tremare il mio cuore,
intenerire e impallidire,
e fremere,
a ben soffrire
sono tutto pronto.

Mi ispira
ad onorare,
servire, tener celata,
ed obbedire
la mia dama e averne tanta cura
da riparare
alle sue afflizioni.
Quando mi tormenta

e cerca di ferirmi,
io voglio pensare a lei
che amo e desidero
senza deviazioni
né pentimenti;
ella mi conforta.

Come si vede, nell'ultima strofa l'autore esprime la determinazione di applicare le regole dell'arte apprese da Amore, proponendosi non solo di amare (2), ma anche di onorare (3), servire (5) e obbedire (4) la dama.

Parole e musica del lai sono inserite nel testo del romanzo e vengono comunicate agli ascoltatori. Anzi, al termine dell'esecuzione, il protagonista rompe la finzione narrativa e si rivolge direttamente agli ascoltatori stessi per richiamare la loro attenzione sulla sua prima composizione

questo lai che mi avete udito eseguire

Gli ascoltatori comprendono così di trovarsi di fronte ad un tipo di romanzo che prevede l'inserzione nella narrazione di testi lirici.

L'intonazione musicale del lai dovette sembrare di stile antiquato già ai primi ascoltatori e l'impressione andò probabilmente aumentando nel corso delle esecuzioni successive. Comincia con una nota *longa* e l'organizzazione ritmica è quella del *modus* (3/2 in misura moderna), nel senso che la *longa* di tre *breves* costituisce la misura musicale. La melodia è caratterizzata dalla ripetizione insistente di due formule alternate, una costituita da una *brevis* e due *ligature* in moto ascendente e poi lentamente discendente (misure 3, 7, 8, 13, 15, 20, 26, 31, 35, 40, 55, 70, 92, 99, 105, 111, 117, 118, 123, 127, 133, 168, 178, 191, 194, 204, 205, 210, 212, 223, 228) l'altra, al contrario, in moto lentamente ascendente e poi discendente (misura 28-29, 39-40, 139-140, 149-150). L'effetto complessivo di scarsa varietà sembra perfettamente adeguato all'opera prima di un giovane compositore.

Il lai, comunicato agli ascoltatori esterni, ha all'interno del racconto una circolazione per iscritto e senza indicazione d'autore, forse su un foglio o su un rotolo, che perviene un giorno nelle mani della dama amata dal protagonista. Questa situazione presuppone una pratica generalizzata di scrittura e insieme di anonimato della poesia musicata che solo qualche decennio addietro non sarebbe stata immaginabile. Lo dimostra l'avvio del romanzo *Le Castelain de Couci et la Dame de Fayel* nonché, più indietro nel tempo, l'episodio di re Meliadus in *Guiron le Courtois*. In entrambi i casi la composizione musicale viene imparata a memoria da un messaggero che la esegue alla donna amata dal compositore.

Nel presente romanzo invece, quando il manoscritto anonimo del lai giunge alla dama, costei chiede al protagonista, casualmente presente, di leggerglielo

ella mi ordinò di leggerglielo

...

e quando io l'ebbi interamente letto

L'accento posto sulla lettura indica chiaramente che l'esecuzione per l'ascoltatrice interna riguarda il solo testo poetico e non l'intonazione musicale. Questa ridotta modalità di esecuzione sembra dipendere dal rispetto di una norma di etichetta cortese. Spiega Eustache Deschamps nell'*Art de dic-tier* che vi sono circostanze nelle quali è più opportuna la semplice lettura che il canto, come avviene «tra i signori e le dame che stanno tra di loro in privato e segretamente».

Terminata la lettura la dama chiede all'occasionale lettore se sa chi sia l'autore dell'opera. Per lei questa richiesta è frutto di normale curiosità, un gioco di società non dissimile da quello al quale si dedicano, poco lontano, gli altri membri della sua corte che giocano a *Roi qui ne ment pas*. Ma al giovane troviero innamorato la richiesta propone un dilemma angoscioso. Se infatti rivela di essere l'autore, scopre anche il suo amore per la dama, con il rischio di essere respinto. Andrea Cappellano consigliava la massima prudenza: «l'innamorato è sempre timoroso» e ha sempre «paura di perdere la sua grazia». Se nega di sapere chi sia l'autore, mente alla sua dama, che sarebbe comportamento indegno di un cavaliere. Sempre in Andrea Cappellano la quinta delle regole d'amore impone «ricordati di evitare assolutamente di mentire» e anzi «l'innamorato non deve mentire alla dama neppure a costo della sua vita e della sua anima».

Confuso, disperato, incapace di decidere, il giovane sceglie il male minore, l'infrazione dell'etichetta; non risponde e fugge

mi allontanai senza prendere da lei congedo.

3.

SILENZIO NEL PARCO

Triste, pensoso, sospirante,
melanconico, desideroso
di giungere in un luogo appartato,
dove potessi finire il mio pianto

Abbandonata la dimora della dama l'innamorato infelice vaga per un po', assorto nei propri pensieri, sinché giunge nei pressi di un bel giardino

che chiamano il Parco di Hedin

Questo nome, unica localizzazione geografica di tutta l'opera, indirizza l'immaginazione degli ascoltatori verso un luogo allora effettivamente esistente e ben conosciuto, il castello di Hesdin nel nord della Francia, proprietà dei duchi di Artois. Il castello era circondato da un amplissimo parco, celebre all'epoca per la presenza di giochi d'acqua e di automi che il protagonista, una volta entrato, effettivamente incontra

e le meraviglie, i piaceri,
gli artifici, i congegni, i tubi,
i divertimenti, le cose strane
che erano la dentro racchiuse

Questo rinvio ad un luogo pieno di attrattive per la vista, ritrovo per feste e spettacoli di corte (nel 1365 vi vengono rappresentati tra i primi *entremetz*) sottolinea, per contrasto, la solitudine del protagonista.

Altri sottili indizi indirizzano però contemporaneamente l'immaginazione dell'ascoltatore verso un luogo non reale ma allora altrettanto noto. L'arrivo del protagonista ad un «giardino», la constatazione che esso è

«chiuso da un alto muro» che lo circonda interamente, l'accorgersi alla fine che uno stretto «pertugio» consente l'accesso, sono tutti elementi che richiamano irresistibilmente la dimora di Deduis all'inizio del *Roman de la Rose*, un giardino risuonante del canto di ogni specie di uccelli e del suono di ogni sorta di strumenti. Questo rinvio ad un luogo pieno di attrattive per l'udito sottolinea per contrasto l'assoluto silenzio che qui circonda il protagonista.

Costui nella solitudine e nel silenzio riflette sulla propria situazione. Lo stato d'animo nel quale si trova è profondamente diverso, in un certo senso opposto, rispetto a quello che aveva dato origine alla scrittura del lai:

non facevo che dirmi
che allora ero innamorato felice,
ma ora sento e vedo tutto il contrario
e non posso farci nulla

Forse, pensa, la sua esperienza della condizione amorosa è ancora scarsa e potrà aumentarla solo sottomettendosi ai diversi casi, anche a quelli dolorosi, che la Fortuna impone a tutti gli amanti, a tutti gli uomini.

Così pensai che avrei fatto
su Fortuna, sui miei dolori,
sui miei pensieri e sui miei pianti
un componimento che chiamano *complainte*

che inizia infatti autobiograficamente

Tieus rit au main qui au soir pleu - re,
Et tieus cui - de que joie ac - queu - re

Et tieus cui - de qu'A - mours la - beu - re
Pour li ai - dier, qu'el - le de - meu - re.

Pour son bien, qu'el - le li court seu - re Et mal l'a -
Car For - tu - ne tout ce de - veu - re,

tour - ne; Quant el - le tour - ne,

Qui n'a - tent mi - e qu'il a - jour - ne
Met ce - lui qui gist mas en l'our - nes

Pour tour - ners qu'el - le ne se - jour - ne,
Le seur - mon - té au bas re - tor - ne,

Ains tour - ne, re - tour - ne, et bes - tor - ne. Tant qu'au des -
Et le plus joi - eus mat et mor - ne

seu - re Fait en po d'eu - re.

C'è chi ride al mattino e a sera piange,
e crede che Amore lavori
per il suo bene, mentre lo combatte
e gli procura danno;
e c'è chi crede che Gioia accorra
per aiutarlo, mentre ella non si muove.
Poiché Fortuna tutto distrugge
quand'ella gira,
e non attende l'alba
per girare; mai sta ferma,
anzi gira, rigira e mette sottosopra,
tanto che in alto
solleva colui che giaceva nel fango;
chi è stato esaltato ritorna in basso,
e il più lieto diviene triste e malinconico
in brev'ora.

Seguono altre trentacinque strofe che contengono, oltre alla descrizione della statua sognata da Nabucodonosor, un'ampia esemplificazione della

natura contraddittoria di Fortuna:

Fortuna è amore odioso,
 felicità infelice;
 è generosità avara;
 è solitudine;
 è sanità triste e dolorosa;
 è ricchezza meschina;
 è nobiltà povera e disonorevole;
 senza lealtà;
 è umiltà orgogliosa;
 è carità invidiosa;
 è sicurezza pericolosa;
 è potenza in mendicizia;
 è riposo in avversità;
 è carestia in cuore soddisfatto;
 è gioia iracunda.

È sofferenza inflessibile;
 è sufficienza ambiziosa;
 è pace dolente e tormentata;
 è vanità;
 è pazienza irrequieta;
 è diligenza indolente;
 è dimenticanza attenta;
 contro l'amicizia;
 è l'albero dell'inumanità.

Fu probabilmente il lungo inserto lirico lamentante il ruolo della Fortuna nelle vicende umane a suggerire, per la prima versione dell'opera, il titolo di *Remede de Fortune*.

Testo e musica del *complainte* sono inseriti nel poema, ma all'interno della narrazione non avviene né lettura né canto; coerentemente con tutta la scena anche la composizione poetico musicale è solo un evento interiore del protagonista, all'insegna della solitudine, del silenzio e della tristezza (la Tristezza, qui, è annidata nell'animo del protagonista, non raffigurata all'esterno del muro come nel *Roman de la Rose*).

L'opera veniva invece presentata agli ascoltatori esterni al fine di coinvolgerli. L'argomento del testo è

di materia triste

e la musica cerca di adeguarvisi. È questa l'epoca nella quale i filosofi

(Pietro d'Alvernia, Nicola Oresme) scoprono in Aristotele (*Problemi, Politica*) «la somiglianza che le melodie hanno con le passioni» in quanto entrambe movimenti nel tempo. Così la melodia del *complainte* si svolge in una modalità che i medesimi filosofi definiscono «misolidia» corrispondente al settimo modo del sistema ecclesiastico con finale in sol e che ha l'effetto di disporre gli animi degli ascoltatori «a compassione». Non mancavano del resto autorevoli (Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*) spiegazioni di come anche la tristezza potesse, sia pure «accidentalmente», produrre esiti positivi, o «in quanto ha aggiunta l'ammirazione, come negli spettacoli» che è la posizione degli ascoltatori all'esterno del romanzo, o «in quanto fa ricordare la cosa amata e fa percepire l'amore di colei della cui mancanza ci si duole» che è la posizione del protagonista all'interno del romanzo.

Lo stile musicale del *complainte* non risulta troppo dissimile da quello del lai: inizia non con una nota lunga, ma con una serie di note breves, però utilizza sempre lo schema ritmico del *modus*. Presenta inoltre nella prima sezione la medesima formula ricorrente nel lai (misure 3, 13, 28, 33) e all'inizio della seconda sezione un tratto melodico pure già presente nel lai (misure 21-22).

L'utilizzazione del medesimo materiale e della medesima tecnica in due composizioni che traggono origine da situazioni sentimentali assai differenti doveva confermare nell'ascoltatore l'impressione di un compositore ancora inesperto, che ha bisogno di un buon maestro per progredire. Ma, intanto, in chiusura della quarta strofa, il *complainte* aveva evocato un nome, aveva fatto risuonare una citazione

ma Boezio ci racconta

...

Così fui completamente privo
di sensi, di memoria, di forza
e di ogni vigore. Per ciò
ero caduto in trance

Nella solitudine e nel silenzio di una valletta del Parc di Hesdin il protagonista è in preda ad una gravissima prostrazione fisica. Boezio, citato nel *complainte*, racconta nel *De consolatione philosophie* (opera allora notissima, anche in traduzione francese) che trovandosi a letto ammalato, riceve la visita di Filosofia, in forma di donna bellissima, la quale lo consola con argomentazioni e con canti. Ed ecco che, nel dormiveglia, anche il protagonista della presente storia avverte accanto a sé una figura femminile.

La percezione di questa presenza è un percorso attraverso diverse sollecitazioni sensoriali (letteralmente, il protagonista riprende i sensi) con progressione di effetti positivi. Nell'ammirare con la vista le luminose fattezze dell'apparizione il protagonista si sente già

– un pochino riconfortato

Segue l'olfatto, giacché dalla meravigliosa creatura proviene un profumo
dolcissimo

che stemperava il mio dolore

Il giovane scoppia in lacrime e l'apparizione gli prende la mano per accertare, col tatto, la natura della sua sofferenza. È, infine, la volta dell'udito senso superiore a ogni altro quanto a capacità emotiva (Aristotele, Pietro

d'Alvernia, Nicola Oresme) e così solitudine, silenzio, tristezza sono fuggati insieme

Con una bella voce, chiara e perfetta
più dolce di una dulciana
mi disse, dopo avermi toccato:
«Dolce amico, come ti senti?»

È il primo suono, la prima voce, il primo discorso diretto che risuona nel romanzo.

Le qualità della voce dell'apparizione, chiara ovvero ben percepibile, perfetta ossia priva di difetti, sono una formula derivata dal *Roman de la Rose*. In questo caso però la voce sembra avere tutta la dolcezza ma anche tutta l'astrattezza di uno strumento. Gli argomenti consolatori che l'apparizione esibisce al protagonista sono infatti abbastanza generici, per lo più citazioni ricavate da *De consolatione philosophie* di Boezio. Nel mezzo c'è la lunga descrizione dello scudo d'Amore

È uno scudo del quale il materiale
è soffrire con aria umile,
il campo è di un bell'azzurro
...
nel centro è un cuore rosso
trapassato da una freccia nera

Il colore azzurro, spiega l'apparizione, significa lealtà, il rosso, ardore amoroso, il nero, dolore. La suggestione di questa simbologia araldica fece sì che in occasione di una revisione l'intera opera prendesse il titolo di *Ecubleu*.

A questo punto l'apparizione pensa che al suo ascoltatore faccia bene un po' di riposo e gli intona un *chant*

per rallegrarti un poco
...
ti voglio dire un canto nuovo,
giacché ciò che è nuovo piace

il rilievo della novità è ripetuto anche poco dopo

cominciò graziosamente
e gaiamente il suo canto nuovo

e ha la funzione di chiarire agli ascoltatori esterni (i quali si trovano per la

prima volta di fronte ad un pezzo non composto dal protagonista) che si tratta anche in questo caso di un canto creato per l'occasione e non tratto dal repertorio corrente.

Il chant si apre nel segno della consolazione

Joy - e, plai - sance, et dou - ce nour - re -
Et plus - seurs sont qui n'i - ce ont fors poin -
tu - re, Vi - e d'on - neur
tu - re, Dou - lour, ar - dur,
pren - nent maint en a - mer; Ce di - ent; mais
plour, tris - tesse, et a - mer,
a - cor - der Ne me puis, qu'en la sous - fran - ce
D'a - mours ait nul - le gre - van - ce, Car tout ce qui
vient de li Plaist a cuer d'a - mi.

Gioia, piacere, dolce nutrimento,
vita d'onore trovano molti nell'amore;
e vi sono molti che vi trovano solo ferite,
dolore, sofferenza, pianto, tristezza e amarezza.
Così dicono, ma non posso
essere d'accordo, poiché nelle sofferenze
d'amore non c'è alcuna pena,
dato che tutto ciò che da esso proviene
piace al cuore dell'innamorato.

e si conclude con un congedo rivolto ad Amore:

Amore, io so senza dubbio
che cento volte hanno ricompensa
coloro che t'hanno servito

È questo il primo componimento inserito nel poema del quale venga descritta l'esecuzione cantata (il lai fu solo letto, il complainte solo composto) nonché l'effetto di tale esecuzione su un ascoltatore interno. L'apparizione ha scelto per la circostanza una melodia in modalità «lidia» corrispondente al quinto tono ecclesiastico con finale in fa, che secondo i filosofi coevi (Pietro d'Alvernia, Nicola Oresme) eccita gli ascoltatori «a concupiscenza». Il giovane ascoltatore interno risulta però tutt'altro che eccitato, anzi, lo stato di trance nel quale ancora si trovava durante le parole della bella sconosciuta, si trasforma decisamente in sonno durante il suo canto

allora con voce chiara e austera,
dolce, perfetta, cominciò presso di me
il suo canto, con una melodia tale
che un pochino mi addormentai

L'effetto soporifero è forse dovuto alla mancanza di elementi musicali nuovi e interessanti. Il pezzo si apre con una semibrevis (completando così, dopo la longa del lai e la brevis del complainte, il ciclo delle tre note dell'ars vetus) ma presenta la medesima struttura ritmica dei pezzi precedenti, vale a dire il modus. Il motivo ascendente e discendente iniziale (misure 1-4) può ricordare il motivo iniziale di un chant di Adam de la Halle,



Probabilmente dietro a questa scena c'era nella mente dell'autore e almeno dei primi ascoltatori la scena di un altro romanzo, *La Panthère d'Amours* di Nicole de Margival. Qui il giovane protagonista, innamorato e ammalato, viene confortato dall'apparizione di Venere, la quale convalida le proprie argomentazioni mediante citazioni di chants di Adam de la Halle.

Lo stile musicale dell'apparizione risulta quindi molto datato, quasi più di quello del protagonista. Forse si tratta di una sorta di prova del gusto cui l'allievo viene sottoposto prima che abbia inizio l'istruzione musicale. Finito il pezzo, infatti, la compositrice esecutrice si preoccupa straordinariamente di conoscere il giudizio del suo ascoltatore

E quand'ella ebbe finito il suo canto,
chinò il capo verso di me

...

e mi domandò:

...

«Che? Non mi dici nulla,
se so cantare male o bene?
Se non fosse vantarsi,
direi del mio canto
che è ben fatto»

Il protagonista tace, un po' perché ancora intorpidito, un po' perché imbarazzato non volendo offendere la sua interlocutrice con un giudizio negativo. E l'apparizione finisce per trarne la conclusione che

Poiché non vuoi rispondere,

...

penso che tu non sia in grado
di parlare o che tu non ti degni di farlo

Passa quindi ad esortare il giovane affinché esca dal suo torpore, e per aiutarlo

prese un anello dal proprio dito,
bello, buono, caro, prezioso e ricco,
e dolcemente lo infilò nel mio

Il freddo del metallo provoca nel protagonista una reazione positiva e lo libera dall'assopimento nel quale l'aveva gettato il canto della figura femminile la cui voce, se nel parlato era sembrata simile a uno strumento, nel canto aveva tutta la dolcezza ma anche tutta l'insidiosità di una sirena

la sua voce chiara e perfetta,
più dolce che sirena
che sa incantare gli uomini
con la dolcezza del suo canto

Così il dolcissimo parlare
 di lei, quando la udii parlare,
 mi rimise in cuore la parola,
 ...
 giacché l'avevo interamente perduta.
 Allora parlai...

Il giovane si riprende dallo stato di prostrazione e rivolge per la prima volta la parola all'apparizione, che finora si era limitato ad ascoltare:

«Signora, è stata una vera fortuna
 che foste nata e concepita
 e che siate qui venuta»

È il primo discorso diretto del protagonista, il primo suo dialogo con un ascoltatore all'interno del racconto (finora egli si era raccontato agli ascoltatori esterni). Si viene così a determinare una situazione analoga a quella iniziale tra l'innamorato e la dama, ma a parti invertite: qui è l'uomo che chiede alla donna uno svelamento. E anche la soluzione è differente: l'apparizione non ha infatti alcuna intenzione di tenere nascosta la propria identità

e se è il mio nome che vuoi sapere,
 facilmente lo puoi conoscere,
 ché a te non intendo celarmi:
 il mio nome è Speranza

Speranza è personaggio che nasce dagli insegnamenti di Amore nel

1) *Roman de la Rose* e compare frequentemente nelle liriche dei trovieri; aveva già confortato il Castellano di Couci «Speranza lo rassicura e gli dice...». Ma qui Speranza si presenta mediante un'ampia esemplificazione delle sue doti positive che sottilmente si sovrappone nel ricordo degli ascoltatori e si contrappone al precedente elenco delle doti negative di Fortuna

Io sono il conforto degli amanti
che seguono gli ordini d'Amore;
io li aiuto; io li consiglio;
io sono loro intima consigliera;
io li difendo; io li incoraggio;
io li socorro; io li conforto
contro desiderio che li assale
e li sottopone a molti duri assalti;
io sono loro castello e fortezza;
io sono loro ancella e padrona;
io sono loro signora e cameriera;
io porto dappertutto il loro vessillo;
io li mantengo felici e gioiosi;
io li pongo sulla via dell'onore;
io dono loro cuore e ardimento
per ardite imprese;
io li faccio pervenire ai più alti onori;
io li faccio diventare amorosi;
io li faccio parlare saggiamente,
ridere, giocare, cantare, ballare;
io li mantengo gai e allegri;
io rappacifico i contendenti;
io li nutro; io li allatto;
io sono loro madre, amica e guardiana;
io sono loro medico e protettore;
da tutti i mali li difendo e li guardo;
essi mi adorano, io li onoro;
essi mi pregano e io li assisto;
io sono loro risorsa e loro ricorso
per consuetudine e per accordo

D'altra parte Speranza, se non è addirittura una 'proiezione della personalità' del protagonista, è quantomeno in rapporto stabile e profondo con la sua vita. Sembra essere sempre stata, in qualche modo, vicina a lui. Già nel suo primo discorso consolatorio aveva mostrato di conoscere le opinioni del protagonista per avergliene sentite esporre

ti ho più volte udito dire

Già aveva mostrato di conoscere perfettamente la sua prima composizione letta alla dama

non hai mica detto nel tuo lai,
se ben lo ricordi a memoria

Ora si riferisce al secondo pezzo composto poco prima nel parco

Sulla Fortuna? Non ti saprei
dire di più di quanto tu hai detto
nel complainte che hai composto /

Su questa base di conoscenza profonda Speranza può costruire la sua funzione di maestro che Amore (invocato nel chant) sembra averle delegato. Ha inizio un vero e proprio dialogo, messo in rilievo (come in un testo drammatico) dalle didascalie, che individuano i due interlocutori: l'apparizione come «Speranza», il protagonista come «l'innamorato». Così il rapporto tra maestro e allievo, almeno per quanto concerne gli insegnamenti morali, sembra trovare nel dialogo la sua forma ideale di realizzazione.

Contro i colpi della Fortuna Speranza raccomanda il governo di se stessi

che tu abbia dominio di te

e il primato della Ragione

fa che Ragione ti governi

il grande valore della «sufficienza», ovvero accettazione serena della propria sorte, e della «pazienza», ossia capacità di sopportare ogni avversità. Queste due sono infatti le virtù fondamentali del cavaliere, dell'innamorato

L'una è Sufficienza, la bella,
l'altra è Pazienza, sua ancella

L'esercizio di tali virtù porta alla perfezione, quella perfezione che è propria della Divinità stessa, qui definita nella sua natura ternaria

triplo in uno insieme,
uno in tre e unico bene

Speranza conclude il lungo dialogo con un secondo canto, questa volta

in forma di baladelle. Qualcosa è cambiato nella sonorità: né dulciana né sirena, ma voce umana:

ma ora con la mia chiara voce
ti dirò una balladelle,
nuova nella musica e nel testo

E qui il rilievo della novità ha la funzione di richiamare l'attenzione dell'ascoltatore interno e degli ascoltatori esterni sulle numerose innovazioni tecnico musicali che distinguono il pezzo da tutti quelli precedenti.

En Car a - tant - mer plaist a dou - ce vi - e
ma - la - di - e.

Et jo - li - e, Qui bien la scet main - te -
Quant nor - ri - e Est en - a mou - reus de

nir, - - - - - nir, - - - - -
Que C'est

l'a - mant fait es - bau - dir Et que -
doulz mauls a sous - te - nir, Qu'es - jo - ir

Com - ment el - le mou - te - pli -
Fait cuer d'a - mi et d'a - mi

1. 2. 30. 2. 1. 2.

In amore ha vita dolce
e lieta
chi la sa ben mantenere,
poiché tanto piace la malattia
quanto nutrita è d'amoroso desiderio,
che incoraggia l'innamorato
e gli fa ricercare
come essa si diffonda.
È un male dolce da sopportare
quello che gioire
fa i cuori dell'amante e dell'amata.

La prima novità consiste in una più razionale dislocazione e in una più accorta variazione delle ripetizioni nella melodia. Il motivo discendente esposto all'inizio del canto (misure 1-3) è riproposto con lievi modifiche alla misura 9 e ancora lievemente modificato in conclusione della prima sezione (misura 11). Il motivo pure discendente con il quale ha inizio la seconda sezione (misure 15-16) ritorna, anche qui con minime variazioni, alle misure 19, 24, 26 e come conclusione della seconda sezione (misure 28-29).

Seconda novità è l'introduzione della tecnica polifonica: il canto ha sotto di sé un tenor e un contratenor strumentali e superiormente un triplum pure strumentale.

Terza novità è l'adozione di una organizzazione ritmica basata sul sistema di misura e sulle forme di notazione introdotte dall'ars nova. L'opera è scritta infatti in tempo perfetto con prolazione maggiore (9/8 in misura moderna) ove la brevis vale tre semibreves e la semibrevis tre minime; misura temporale tutta una e trina, di una perfezione quasi «divina» per chi ricorda i versi di poco precedenti. È questa, nell'ordine, la prima delle quattro possibili combinazioni di tempo e prolazione che Jehan de Murs descrive nel suo trattato sulla musica misurata.

Certo non a caso la balladelle di Speranza è il primo pezzo di musica che viene completamente ascoltato all'interno del racconto (il lai era stato solo letto, il complainte solo scritto, il chant a malapena percepito nel dormiveglia). Di fronte a quest'opera così ricca di novità il protagonista non esita, questa volta, a manifestare spontaneamente il suo profondo entusiastico apprezzamento

quando ella ebbe finito la sua ballade,
che molto mi fu piacevole e gradita
dentro il cuore e all'orecchio,
giacché mai prima d'ora armonia
così dolce non avevo udito,
molto fortemente mi rallegrai

Armonie è termine che compare qui per la prima volta e si riferisce all'effetto delle diverse voci che si fondono piacevolmente nella percezione; immagine sonora di quell'accordo

dei cuori dell'amante e dell'amata

con cui si chiudono tutte le strofe del testo.

Ma se il dolce canto mi piacque,

tal gioia mi procurò il testo
che non sapevo più a quale badare

Agli ascoltatori di fine secolo Eustache Deschamps suggerisce appunto di distribuire equamente la propria attenzione, giacché «il testo rende la musica più sapiente e più abile a comunicare... mentre la musica rende il testo più dilettevole e più bello».

Prima di iniziare a cantare Speranza aveva raccomandato al giovane di imparare a memoria la composizione che avrebbe ascoltato

che tu apprenderei
e canterai andando,
affinché il tuo cuore si rallegrì,
se ha pensiero che lo rattrista

Memorizzare una composizione musicale era prassi corrente nella tradizione cortese (*Guiron le Courtois*, *Castelain de Couci*, *Mariage des sept arts*), ma qui non si tratta tanto di garantire la riproduzione tecnica del pezzo, (a ciò provvede ormai la scrittura), l'intento è quello di realizzare un nuovo tipo di rapporto con la composizione musicale mediante una situazione di possesso intimo, personale, e di conseguenza anche una situazione di natura durevole e continuativa. Sullo sfondo c'è probabilmente ancora una volta il *De consolatione philosophie* e il proposito di superare l'antica obiezione che Boezio aveva sollevato a Filosofia contro la poesia e la musica, le quali «allettano soltanto nel momento dell'ascolto, ma quando hanno cessato di risuonare all'orecchio, l'intimo affanno riprende a gravare l'animo». Al contrario il moderno rapporto con la composizione musicale può essere fortemente stimolante e fruttuoso per la vita interiore.

Obbediente alla raccomandazione di Speranza il giovane protagonista

così misi grande impegno nell'impararla
e la seppi in così breve tempo
che prima che Speranza s'allontanasse
...
io ne avevo imparato musica e testo

Imparare a memoria una composizione polifonica misurata, oggetto ordinato e razionale quant'altri mai (rapporti proporzionali negli intervalli, rapporti proporzionali tra le durate) è esercizio mentale assai complesso. Tanto da costituire efficace preludio all'operazione di sistemazione della propria esperienza

presi a ricordare per ordine
tutto ciò che Speranza mi aveva insegnato,
punto per punto, giacché ben sapevo
che ne avevo ancora gran bisogno

Memorizzata la balade il protagonista passa quindi a memorizzare il suo recente passato

e per mezzo della memoria
tutti i fatti e la storia,
come l'ho precedentemente scritta,
stava scritta nel mio cuore
per vero e certo intendimento

Finora l'attenzione del giovane era stata tutta rivolta al futuro, proprio come spiega il filosofo (Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*) «i giovani hanno molto futuro e poco passato; e perciò, poiché la memoria è del passato e la speranza del futuro, hanno poca memoria ma vivono molto di speranza». Accogliendo ora l'invito di Speranza a ricordare, accettando così il passaggio della speranza alla memoria, il protagonista compie un passo decisivo nella sua vita sentimentale e artistica. Presa coscienza del passato

io mi sentii assai più sicuro,
più forte, più calmo, più maturo.

6.

SUONI NEL PARCO

E mi indirizzai verso il pertugio
attraverso il quale ero giunto lì

Nel riattraversare il Parc de Hesdin, in una condizione psicologica profondamente mutata, il giovane si accorge ora per la prima volta di

quegli uccelli che continuamente,
in più di trentamila luoghi,
come se facessero a gara,
cantavano, le gole spalancate,
sì che facevano risuonare
tutto il giardino

Percepita la condizione reale di intensa e varia sonorità propria del parco, il protagonista riflette sul fatto che prima dell'intervento di Speranza

i miei sensi erano talmente deviati,
che non mi ero neppure accorto
degli uccelli, né del loro clamore
né di come erano lieti

Determinante è dunque la disposizione interiore; se all'andata il silenzio dipendeva dall'angoscia del protagonista, al ritorno i suoni dipendono dalla sua serenità. Con la 'nascita dell'individuo' in quest'epoca storica anche la sonorità tende a farsi soggettiva.

Tanto mi piacque il loro dolce canto,
che prima che il sole si coricasse,

io mi sentii pieno di volontà
nel cuore, nel corpo, nella salute

È il valore magico della sonorità, l'effetto terapeutico del canto degli uccelli. Nel *Lai de l'oiselet* il canto dell'uccellino che visita il parco una volta al giorno ha tale virtù «che nessuno poteva essere così dolente / che, udito l'uccello cantare, / subitamente non ne gioisse / e dimenticasse il suo gran dolore».

Ora il giovane è sostenuto dal

ricordo che avevo
di Speranza la benevola

è sospinto dal pensiero

che tra poco avrei visto la mia dama

La situazione emotiva è completamente nuova nella vicenda sentimentale del protagonista e viene espressa in una ballade

tostamente composti testo e musica
che qui presentemente eseguo

affermazione con la quale (come nel caso del lai) il protagonista sembra uscire dalla narrazione per rivolgersi direttamente agli ascoltatori esterni. E l'appello è pienamente giustificato, giacché si tratta del primo pezzo che nel racconto è effettivamente cantato dal protagonista (il lai fu solo letto, il *complainte* solo scritto). Certo, ancora nessuno lo ascolta all'interno del romanzo, ma l'opera è per la prima volta indirizzata direttamente alla donna amata

Da N'as me, de qui
N'as ses lo - er,

10
- tou - te ma joi - e vient, Je ne vous
- si com il a - par tient, Ser - - - - vir, doub

15 20
puis trop a - mer, ne chie - rir, hon - nou - rer, n'o -
ter,

25
be - - - - ir; Car le gra - ci - cus es -

30 35
poir, Dou - ce da - me, que j'ay de - vous ve - oir, Me fais cent

40

fois plus de bien et de joie, Qu'en cent mil-le ans

45

des ser-vir ne por-roie

Signora, dalla quale proviene ogni mia gioia,
 io non posso amarvi troppo né aver cura di voi
 né lodarvi abbastanza, servirvi, temervi,
 onorarvi, obbedirvi come si conviene,
 poiché la piacevole speranza,
 dolce signora, che ho di vedervi,
 mi procura cento volte più bene e più gioia
 di quanto potrei meritare in centomila anni.

L'appello diretto alla dama è segno di profonda maturazione psicologica, cui si accompagna una profonda maturazione musicale. Appresa e ritenuta nella memoria la baladelle polifonica di Speranza il protagonista è ora al corrente delle tecniche dell'ars nova. Ciò sta ad indicare che (come il dialogo per la formazione morale) la presentazione di un modello da parte del maestro e la sua memorizzazione da parte dell'allievo costituiscono il metodo ideale per la formazione musicale.

Nell'intento di amare (2), onorare (3), obbedire (4), servire (5) il proprio maestro e di metterne in pratica gli insegnamenti (8), ne riconosce l' 'influenza' e ne prende a modello la composizione.

Ciò appare innanzitutto nell'utilizzazione di figurazioni tratte dalla sua opera. Il motivo iniziale discendente del canto della baladelle compare già

nella misura 2 della ballade in forma appena modificata e ricompare ancora quasi identico nelle misure 12, 15 e 18. Il secondo motivo discendente del modello è ripreso in maniera ancora più abile. Compare infatti per la prima volta già nella seconda conclusione della prima sezione (misura 23) e quindi, come elemento unificante dell'intera composizione, ritorna lievemente dilatato, proprio all'inizio della seconda sezione (misure 26-27), successivamente alla misura 40-41 e, infine, nella conclusione della seconda sezione (misura 47). Altra prova di imitazione del modello è l'adozione della struttura polifonica da parte del giovane troviero che sinora aveva composto solo pezzi monodici. Nella prima versione del romanzo (come *Remede de Fortune*) la struttura della ballade è a due sole voci (canto vocale e tenor strumentale) quasi a porre in risalto l'esitazione dell'esordiente che si cimenta per la prima volta con questa tecnica. Alla prima difficoltà, cioè alla prima cadenza conclusiva della prima sezione, il giovane principiante non trova di meglio che riproporre pari pari anche il tenor del suo modello (misure 18-19).

Ma nella seconda versione del romanzo (come *Ecu bleu*) la struttura risulta a quattro voci, vuoi per il mutamento del gusto (Giovanni duca di Berry, committente dell'*Ecu bleu*, e suo fratello Luigi duca d'Angiò sono dedicatari di ballades a tre voci), vuoi nell'intento di dare risalto anche con l'uguale numero delle voci al rapporto di derivazione di un'opera dall'altra.

Ma l'allievo non si limita ad imitare lo stile del maestro, intende anche mostrare la propria abilità sviluppando la tecnica appresa. La sua ballade è scritta infatti in tempo perfetto con prolazione minore (3/4 in misura moderna) ove la ternarietà è conservata nel rapporto tra brevis e semibrevis, mentre il rapporto tra semibrevis e minima è per la prima volta binario. È questa, nell'ordine, la seconda delle quattro combinazioni di tempo e prolazione descritte da Jehan de Murs nel suo trattato sulla musica misurata.

Così, al centro del poema didattico, è collocata questa esemplificazione del processo di apprendimento dell'arte musicale, che è imitazione consapevole dell'opera del maestro, come omaggio alla sua perizia, ma è anche progresso tecnico, come affermazione della personalità dell'allievo. Il valore esemplare di queste due opere speculari (balladelle: l'insegnamento impartito, ballade: l'insegnamento applicato e sviluppato) dovette apparire chiaro al compilatore di uno dei manoscritti dell'opera (Bern, Burgerbibliothek, 218) che incluse nel testo queste due sole composizioni musicali. E furono forse valutazioni di questo genere che aprirono a questi due soli inserti musicali le strade delle antologie francesi (Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises 23190) e persino italiane (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26; Paris, Bibliothèque

Nationale, nouvelles acquisitions françaises 6771; Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568) del XIV e del primo XV secolo.

Il giovane, felice e orgoglioso, canta la propria ultima composizione mentre si allontana dal Parc de Hesdin

così me ne andavo tutto cantante
e così compiaciuto del mio canto

Questa precisazione evidenzia l'elemento 'trasgressivo' insito in ogni processo artistico: Speranza aveva sì raccomandato al protagonista di cantare allontanandosi dal parco, ma di cantare la baladelle da lei eseguita; il giovane canta invece la ballade da lui stesso composta.

Lascia dunque il luogo chiuso degli eventi meravigliosi e torna ai luoghi aperti della realtà. Si reca, come all'inizio del romanzo («la mia fine è il mio inizio e il mio inizio la mia fine»), al castello della donna di cui è innamorato

in poco tempo giunsi in vista
del luogo dove dimora la mia dama.

CANTO, DIALOGO E RIVELAZIONE

Quando la vidi mi arrestai

Alla vista del castello il giovane viene di colpo ripreso da tutti i vecchi timori e incertezze, accompagnati dal ritorno dello smarrimento fisico:

ero tutto sbalordito nel vedere

Sarebbe ritornato sui suoi passi se non fosse riapparsa Speranza. Il giovane le confessa la fortissima emozione visiva che ha bruscamente interrotto la sua gioia canora

sono colpito nel bel mezzo del mio cantare,
per cui il mio riso, la mia gioia e i miei canti
sono finiti...

Allora Speranza conforta nuovamente il protagonista, gli ricorda i suoi insegnamenti, gli assicura la sua costante presenza

Addio! Io mi allontano da te
senza però da te allontanarmi

Tranquillizzato, ma non del tutto, il giovane si inginocchia e rivolge una preghiera alla dea Amore, il maestro della fase iniziale del suo apprendistato

Amore, io ti lodo e ti ringrazio,
cento mila volte ti rendo grazie

È un inserto lirico di dodici strofe, privo di intonazione musicale giacché

non esprime uno stato d'animo dell'innamorato, ma una richiesta. Il protagonista, ossessionato dagli effetti della vista, chiede di poter distinguere subito, al primo sguardo che la dama getterà su di lui,

se viene da amore o da altro

Giunto finalmente al prato antistante il castello il giovane scorge l'amata che, con altri personaggi della sua corte, è intenta a danzare:

presso la torre vidi un parco,
ove erano prati e fontane;
dame, cavalieri e fanciulle
e gran numero di altre persone
molto gioiose e sorridenti
che danzavano graziosamente

È una situazione formale prevista dal rituale di corte: un momento musicale della giornata riservato ai soli membri della corte stessa, che cantano e danzano privatamente

non c'erano strumenti
né menestrelli, ma solo canzonette
piacevoli, cortesi e leggiadre

Man mano che il giovane si avvicina alla scena, al senso sempre infido della vista può aggiungersi quello più rassicurante dell'udito

quando vidi ciò, molto mi rallegrai
e ancor più quando potei udirla

La sensazione di panico connessa alla vista riprende quando l'innamorato scorge effettivamente la dama

vidi che c'era la mia dama,
ma non ebbi corpo né cuore né anima
né sangue che non fremesse in me
quando la vidi

che corrisponde alla massima di Andrea Cappellano "al vedere d'improvviso la persona amata il cuore dell'innamorato trema". Questa volta però il sistema di difesa interno costruito sulla memoria riesce a funzionare efficacemente

ma mi ricordai di Speranza,
e fui veramente convinto
che, se volevo avere vittoria,

dovevo ricorrere alla memoria
di ciò che Speranza mi aveva detto

E funziona anche mirabilmente il conforto dell'udito sui timori della vista, una sorta di concatenazione Speranza memoria musica: gli basta sentire la canzone che una fanciulla canta durante la danza per sentirsi completamente rassicurato

ricordai così bene la lezione
che, appena fu eseguita la canzone
che una fanciulla cantava,
il mio cuore si sentì più sicuro

Il protagonista continua ad avvicinarsi lentamente al gruppo dei danzatori e il 'Maestro del *Remede de Fortune*' lo raffigura questa volta 'proveniente da destra'. Giunge così il momento tanto desiderato e tanto temuto; gli sguardi dei due giovani si incontrano e al protagonista

sembrò, se Dio non m'inganna,
ch'ella mi amasse di nobile amore

Magari era solo un moto di curiosità nel vederlo tornare dopo la fuga precipitosa avvenuta senza prendere congedo,

Quando gli sguardi si erano incrociati la dama si trovava, rispetto al protagonista, dalla parte opposta del cerchio formato dai danzatori

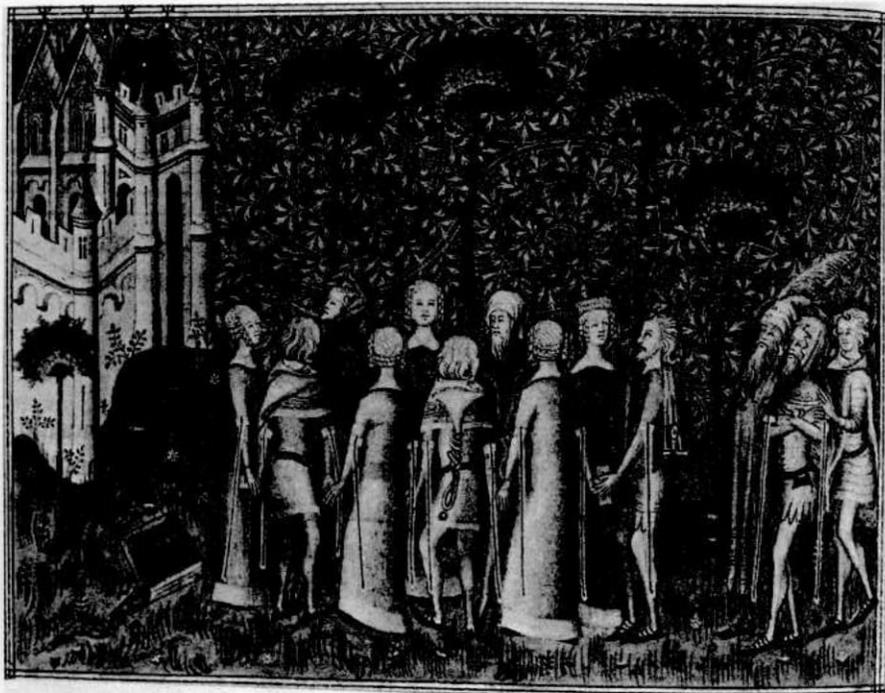
e quando ella ebbe fatto mezzo giro,
sì che mi fu più vicina

rispettosa delle regole di buon comportamento, rivolge la parola al nuovo venuto. Si ode così per la prima volta nel romanzo la voce della dama, la quale parla con parole illustri, conformi al suo rango e al suo ruolo. Parla con le parole di Cortesia nel *Roman de la Rose*

sorridendo nella sua cortesia,
molto cortesemente mi chiamò
dicendo: «Che fate là,
bel signore? Danzate con noi!»

Il protagonista si inginocchia per salutare la dama e ha l'impressione che ella abbia compreso l'ardore dei suoi sentimenti; ma tutto è contenuto nel più scrupoloso rispetto delle convenienze sociali

così mi rese cortesemente
il saluto, ma piuttosto rapidamente,



affinché non ci accorgesse
che io ero lì per amore di lei

Sempre secondo le regole la dama gli tende il dito e il giovane, prendendolo, entra nel cerchio dei danzatori accanto a lei.

Le convenzioni della danza di corte prevedevano che i danzatori cantassero uno dopo l'altro i motivi sui quali si eseguiva il ballo. Ad un certo punto la dama avverte il protagonista

che conveniva che io cantassi
e che mi preparassi a cantare,
giacché era venuto il mio turno

Il giovane acconsente di buon grado, pur adducendo con modestia

nel cantare me la so cavare
a malapena

Il sentimento che è all'origine di questo canto è il desiderio del protagonista di compiacere la dama

è cosa che conviene fare,
poiché a voi piace

Canta dunque un virelay o chanson baladée che, come la precedente ballade, è indirizzata direttamente alla dama, questa volta presente all'esecuzione



Signora, a voi senza riserve
io dono cuore, pensiero, desiderio,
corpo e amore,
come alla migliore
che si possa scegliere
e che possa vivere o morire
in questo tempo.

Così non mi deve essere imputato
a follia, se io vi adoro,
giacché, senza mentire,
voi siete più preziosa della bontà,
e di ogni fiore nel dolce odore
che si può sentire.

La melodia è organizzata in modalità «lidia», la medesima del chant che Speranza aveva cantato al protagonista. Forse come ulteriore imitazione del maestro, forse anche perché si tratta di situazione sentimentale analoga, pur a ruoli invertiti, là era la donna che desiderava attrarre l'attenzione dell'uomo, qui è l'uomo che desidera attrarre l'attenzione della donna.

Il tirocinio nella tecnica arsnovistica è servito moltissimo al giovane compositore. Ritornando ad affrontare una composizione monodica, mostra una nuova, raffinatissima sapienza costruttiva indirizzata ad esaltare la particolare situazione personale e sociale nella quale l'opera viene eseguita. Il semplice motivo ascendente che compare per la prima volta verso la fine della prima sezione (misure 9-10) e resta qui irrisolto, come sospeso, si risolve e conclude nella prima misura della seconda sezione. Poiché però la forma del virelay prevede che dopo la seconda venga ripetuta la prima sezione, si instaura un nuovo senso di attesa (l'ascoltatore sembra dire continuamente: «ancora, prego») che determina una circolarità virtualmente infinita. A sottolineare per un verso la circolarità della danza che accompagna l'esecuzione e per altro verso il desiderio dell'esecutore innamorato di prolungare indefinitamente la situazione di raggiunta felicità. La musica sembra qui evocare quelle carole magiche delle quali si leggeva nei romanzi (come nel coevo *Lancelot* in prosa) e nelle quali i danzatori continuavano a ballare per ore e giorni, sino alla rottura dell'incantesimo.

Ma, ancora una volta, il giovane non si limita a mettere in pratica gli insegnamenti ricevuti, mostra di saperli sviluppare. Il virelay è scritto in tempo imperfetto con prolazione maggiore (6/8 in misura moderna) ove la binarietà è applicata per la prima volta al rapporto tra brevis e semibrevis mentre la ternarietà è conservata nel rapporto tra semibrevis e minima. È

questa, nell'ordine, la terza delle quattro misure temporali che Jehan de Murs descrive nel suo trattato sulla musica misurata.

L'incanto di questa situazione musicale ha comunque termine, sempre in ossequio alle convenzioni. Dopo il protagonista tocca ad una fanciulla cantare un altro motivo per la danza. Si tratta, questa volta, di una «chanson» della quale viene riportato l'inizio testuale, che ne costituisce anche il distico finale

«Dieus, quant venra li temps et l'eure
que je voie ce que j'aim si?»

Questi versi evocavano forse nei primi ascoltatori il ricordo di un motivo musicale preciso, di uno di quei refrain de carole che si cantavano sin dal XIII secolo per accompagnare la danza tonda. Magari



refrain molto noto di Adam de la Halle, citato anche all'interno di due motetti attribuiti al medesimo autore. Per l'ascoltatore della seconda metà del XIV secolo la sostituzione del refrain de carole col virelay (anche polifonico) è un fatto compiuto. Nella descrizione della carole di *Le joli buisson de jonece* (1373) Froissart inserisce i testi di cinque virelays, due dei quali si immaginano cantati da due danzatori insieme.

Ma l'evoluzione del gusto non dovette essere priva di ostacoli. Come in precedenza il protagonista aveva taciuto il giudizio sull'antiquato primo canto di Speranza (che ricordava un chant di Adam de la Halle) così ora la signora del castello tace sul virelay cantato dal suo innamorato e ha invece parole di elogio per l'antiquato canto della fanciulla (che ricorda un refrain di Adam de la Halle)

«È fatto bene e con grazia»

E conclude bruscamente

«Ma è tempo di ritirarci»
e tutti allora si mossero
verso il castello dietro di lei;
non c'era uomo o donna in quel luogo
che osasse contraddire
ciò che la mia dama diceva

Nel rientrare al castello il giovane viene a trovarsi vicino alla dama e coglie l'occasione per parlarle. Ha così inizio un dialogo tra i due, messo in rilievo (come in un testo drammatico) dalle didascalie che individuano il protagonista come «l'innamorato» e la signora del castello come «la dama». Costei si informa molto compitamente dal protagonista circa le vicende intercorse dalla sua fuga dal castello sino al momento presente, e l'innamorato è ben lieto di narrargliele. L'ascoltatrice interna sente questo racconto per la prima volta, ma gli ascoltatori esterni lo sentono per la seconda volta, anche se in forma abbreviata, quasi una *mise en abyme*, poco più di 150 versi anziché 3500, quasi in «diminuzione», come dice Jehan de Murs nel suo trattato, a proposito di un procedimento che è possibile applicare alle sezioni del mottetto polifonico. Gli ascoltatori esterni seguono il secondo racconto 'contrappuntandolo' mentalmente al primo con l'attenzione rivolta a cogliere consonanze e dissonanze, coincidenze e differenze.

Ero giovane e piccolo
sciocco, puerile, infantile

riprende dal principio («la mia fine è il mio inizio e il mio inizio la mia fine») il protagonista. Descrive poi alla dama la propria attività di poeta e musicista a lei dedicata

Così pensai di fare,
secondo ciò che sentivo,
per voi e a vostra lode
lai, complainte o canzoni

menziona dunque i primi due pezzi e l'ultima canzone a ballo, ma omette la ballade. Ricorda in particolare

così feci un lai del sentimento
che avevo all'inizio

e la composizione nel Parc de Hesdin

e là feci della mia tristezza
e di Fortuna un complainte

insiste sui pezzi in stile *ars vetus* ai quali sa più interessata la dama. Riassume poi molto concisamente il dialogo con Speranza, omettendo accuratamente tutto ciò che concerne la musica e l'adesione alla polifonia misurata dell'*ars nova*. Soltanto alla fine del suo riassunto il protagonista rievoca il pezzo appena cantato nel corso della danza tonda, ma non lo chia-

ma né *virelay* né *chanson baladée* (termini tecnici destinati alla istruzione degli ascoltatori esterni) bensì genericamente e senza enfasi *chansonette*.

e se non vi spiace, mia cara dama,
ripensare all'ultima
canzonetta che ho cantato,
della quale ho fatto parole e musica,
voi potrete facilmente capire

...
che sono e sarò vostro
e nessun'altra amerò

Precisazione opportuna, dato che, all'inizio della storia, la lettura del lai anonimo non era poi sfociata nella dichiarazione d'amore, la quale avviene ora tramite il canto del *virelay*, che la dama sa essere opera dell'innamorato, testo e musica. Tutto, comunque, entro le regole dell'etichetta cortese: allora il lai doveva essere letto, ora il *virelay* doveva essere cantato.

La reazione della dama al racconto è molto compassata. Per prima cosa osserva, in tono lievemente ironico,

questa avventura è graziosa,
benché abbia del meraviglioso,
tanto che mai ne sentii di simili,
e per questo ne ho gran meraviglia

Continua a considerare la vicenda come un gioco di società (magari un po' stravagante) da parte del giovane, e nel seguito del colloquio sembra decisamente più interessata all'inizio del gioco che alla sua conclusione, all'antiquato (nella musica e moderato nel testo) lai che al moderno (nella musica e audace nel testo) *virelay*

ma quel lai che voi mi recitaste
è vero che foste voi a farlo?

sino al dubbio quasi offensivo

nessuno vi aiutò?

Cui il giovane risponde con passione e galanteria

... nessuno, signora,
tranne voi sola, dalla quale io trassi
canto, rime e argomento gioioso

Sospinta dalla curiosità la dama passa quindi a chiedere al giovane

e vedeste Speranza
nella forma e nei sembianti
che mi avete descritto?

e, ricevuta dall'interlocutore ampia conferma, conclude il dialogo affermando

ma dato che Speranza se ne occupa,
io non debbo oppormi
al suo volere, così vi offro
lealmente l'offerta del mio amore

Come sempre sta alle regole del gioco: sa benissimo (come anche tutti gli ascoltatori esterni) che, secondo il manuale di Andrea Cappellano, il primo grado dell'amore consiste appunto «nel dare speranza» da parte della dama; senza che ciò comporti alcun impegno a proseguire negli altri tre gradi (baci, abbracci, amplesso); anzi, nel caso in cui la donna sia di grado sociale più elevato dell'innamorato (come sembra nel presente romanzo) la casistica di Andrea prevedeva espressamente «la sola speranza del mio amore, che ti ho concesso, ti deve bastare». E a conferma che tutto deve mantenersi entro il rispetto delle convenzioni

affinché nessuno potesse minimamente
accorgersi del nostro amore

chiama un'ancella del suo seguito e si mette a parlare con lei. Educatamente il giovane si ritrae a conversare con le altre dame della corte

tanto che arrivammo al castello.

MUSICISTA MATURO

Quando fummo là, mi rallegrai

Ogni tensione emotiva sembra allentata in questa scena che, per la prima volta nel romanzo, non è più all'aria aperta, ma di interno. Anche la sonorità è cambiata, è quella del quotidiano: c'è il canto della messa, il suono della tromba che annuncia la preparazione del banchetto, le grida dei servitori

«fate presto, la messa è stata cantata
e la tromba è stata suonata da un pezzo»

Nella sala preparata entrano i menestrelli

... ben pettinati
ed elegantemente vestiti

In quest'epoca i suonatori di strumenti sono organizzati in corporazioni professionali che tengono anche riunioni annuali; all'interno della corte figurano tra i servitori come i cuochi e i camerieri. Segue l'«elenco degli strumenti» da essi suonati, luogo comune del romanzo cortese:

io vidi là tutti in circolo
viella, ribeca, chitarra,
liuto, moresca, mezzocannone,
cetra e salterio,
arpa, tamburo, trombe, naccari,
organi, corni più di dieci paia,
cornamuse, flauti, cennamelle,

dulciane, cimbali, campanelle,
tamburello, il flauto boemo
e il gran cornetto d'Alemagna,
flauti di Scens, fistola, piffero,
zampogna d'Alsazia, tromba piccola,
buccine, ali, monocordo
dove c'è una sola corda
e zampogne campestri tutti insieme

Eseguita l'ultima danza, una estampie, la compagnia lascia la sala del banchetto e si dirige, in corteo ritmato, secondo un preciso rituale, verso un'altra zona del castello

le dame e i loro accompagnatori
se ne andarono, a due, a tre,
tenendosi per le dita,
sino ad una stanza molto bella

In quest'altro luogo i membri della corte possono

danzare, cantare, far festa,
a tavola reale, a scacchi, a partite
in giochi, note, suoni

Ma è un altro genere di musica, giacché nella camera

li c'erano dei musicisti

Musicien è termine che compare qui per la prima volta e si riferisce all'esercizio intellettualmente consapevole della pratica musicale. I musicisti sono infatti

migliori e più esperti
nella vecchia e nella nuova arte
della musica che trova i canti

Coloro che conoscono l'ars vetus e l'ars nova sono superiori a coloro che compongono per solo istinto naturale o consuetudine.

Si è aperta un'epoca nella quale, come la ragione deve governare l'animo umano, così la scienza deve governare la musica

neppure Orfeo che cantava così bene
da incantare gli abitanti degli inferi
con la dolcezza del suo canto

paragonato a loro sapeva cantare

E con ciò si inaugura anche il luogo comune del 'superamento di Orfeo', cioè della superiorità della musica moderna sull'antica, che tanta fortuna avrà nella cultura musicale europea.

La festa si avvia a conclusione; tutti prendono formalmente congedo dalla signora del castello, questa volta anche il protagonista, e in tale occasione ha luogo un secondo breve colloquio. La dama, sempre curiosa, chiede notizia dell'anello che l'innamorato porta al dito e che ella non aveva mai visto prima. Il giovane le spiega che gli è stato regalato da Speranza e la dama allora, continuando il suo gioco, gli propone di scambiarlo col suo in segno di accordo.

Era una consuetudine cortese: quando la dama di Fayel respinge il Castellano di Couci acconsente però al donativo

ma se volete da me avere
qualche gioiello, ve lo do volentieri,
nastro di seta, manica o anello,
questo mi piace ed è molto bello
...
ma non abbiate alcuna speranza

Qui, mentre i due si scambiano gli anelli, appare per un attimo Speranza, poi il giovane si allontana.

È di nuovo solo, in una situazione emotiva diversa da tutte le precedenti. È rassicurato dell'ultimo sguardo lanciatogli dalla dama, è consapevole che si sono realizzate le promesse fattegli da Speranza

e per la gioia che provavo
eseguii con la mia voce questo rondelet

Nelle versioni *Remede de Fortune* e *Ecu bleu* il testo del rondeau è indirizzato direttamente alla dama, ancorché assente,

Signora, il mio cuore rimane in voi
anche se io da voi mi allontano

esattamente come nei due pezzi precedenti composti e cantati dal protagonista. E c'è un legame anche nella musica: il rondeau è polifonico (come la ballade) ed è scritto in tempo imperfetto con prolazione maggiore (come il virelay).

Ma nella terza versione dell'opera, che porta il titolo di *Remede d'Amour*, il pezzo cantato dal protagonista è il rondeau a quattro voci

1. 4. 7. Tant dou ce ne ment me sens em-
3. Ja mais tre des-
5. Car tous biens m'est en ces - te

10
pri
pri
pri

15 20
son
son
son

25 30

35
nes
nes,
nez

2. 8. Qu'on
6. Que

40 45
ques a - mans
da - me puet

50
n'ot si dou - ce pri - son.
don - ner sans mes - pri - son.

Tanto dolcemente mi sento imprigionato
che mai innamorato ebbe sì dolce prigionie.
Mai chiedo di essere liberato,
tanto dolcemente mi sento imprigionato,
poiché ogni bene è per me in questa prigione
che dama può dare senza rimprovero.
Tanto dolcemente mi sento imprigionato
che mai innamorato ebbe sì dolce prigionie.

Il pezzo è scritto in tempo imperfetto con prolazione minore (2/4 in misura)

moderna) ove la brevis vale due semibreves e la semibrevis due minime, affermazione completa della binarietà, come appare emblematicamente sin dalla prima misura.

Risulta in tal modo completata, nell'ordine, la serie delle quattro combinazioni di tempo e prolazione descritte da Jehan de Murs nel suo trattato sulla musica misurata.

Il 'Maestro del *Remede de Fortune*' immagina il protagonista che canta il rondeau mentre si allontana a cavallo (secondo una consuetudine cortese) 'andando verso sinistra' donde proveniva nella miniatura iniziale («La mia fine è il mio inizio e il mio inizio la mia fine»); sul davanti della scena alcuni cavalieri armati si scontrano in un torneo; alcune dame assistono da un palco. Così, se in precedenza la ballade era stata una 'musica d'impegno', poi il virelay una 'musica da ballo', ora il rondeau appare una 'musica d'intrattenimento', magari, in particolare, una 'musica di congedo'. Ciò sarà apparso sempre più evidente agli ascoltatori succedutisi nel tempo: il protagonista de *L'epinette amoureuse* di Froissart (1369) è immaginato cantare un rondeau partendo per l'Inghilterra, Guillaume Dufay saluta con un rondeau i buoni vini del Lannoy che sta per lasciare.

Abbandonato il castello della dama il protagonista si propone di completare la sua formazione di uomo di corte

di armi, di amori, di feste,
di giostre e di tornei
e di ogni altra bella vita,
così mi misi in compagnia

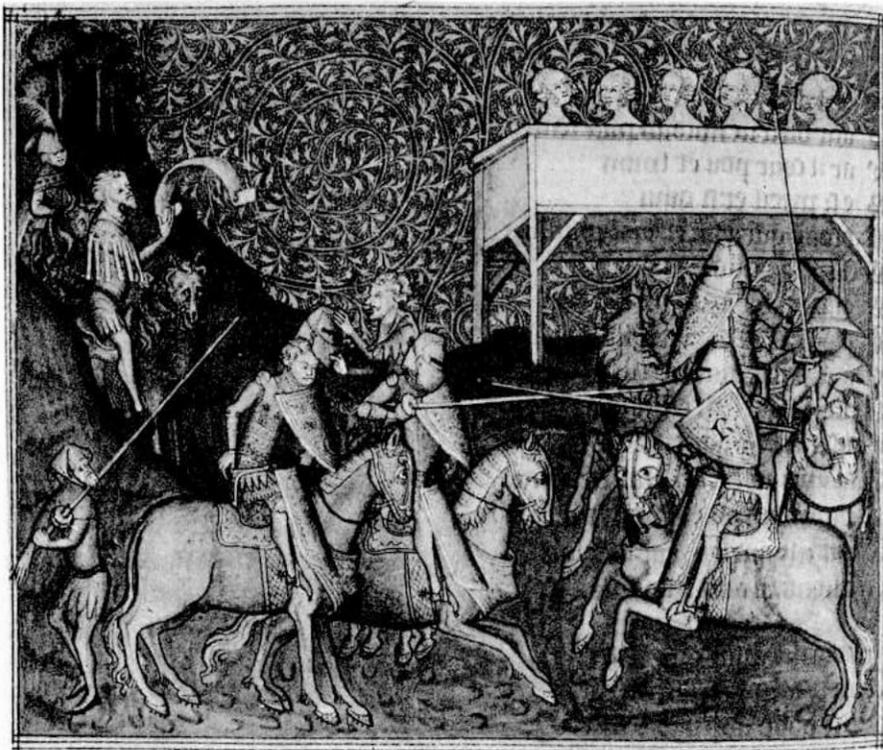
Il luogo dove si reca il protagonista resta imprecisato; molti ascoltatori potranno aver pensato alla città, a Parigi, alla corte di Francia. Si tratta, in ogni caso, dell'altro polo (formazione militare, sociale) rispetto al Parc de Hesdin (formazione sentimentale, musicale) di una geografia che ha come centro il castello della dama.

Termina anche l'ultimo tirocinio, e non ci volle poco tempo

dimorai colà abbastanza a lungo

dopodiché il giovane ritorna alla presenza della dama. E qui si verifica proprio la scena tanto temuta al ritorno precedente: quando gli sguardi dei due si incontrano, la dama distoglie il suo. Il giovane riflette

mi apparve chiaro che ella era cambiata
e pensai che lo facesse a causa
di un altro che le piaceva di più



Addolorato e dubitoso decide di chiederle una spiegazione, ma agli ascoltatori esterni non è presentato il discorso diretto del protagonista, bensì solo il suo progetto di discorso, in forma di 'monologo interiore'

e pensai che le avrei detto

È data invece in forma diretta la risposta della dama, la quale spiega brevemente all'innamorato che ella conserva buona disposizione nei suoi confronti, ma ritiene opportuno dissimularla onde evitare maldicenze, enunciando il principio che

chi in amore non sa fingere
non può a grandi gioie attingere

Così, l'ultimo discorso diretto, l'ultima voce, l'ultimo suono del romanzo è della signora del castello; la quale, pur donna, resta irraggiungibile come le protagoniste di altri romanzi cortesi, la «rosa» di Guillaume de Lorris o la «pantera» di Nicole de Margival.

Ancora una volta però il comportamento della dama è solo improntato a rigoroso rispetto delle convenzioni. La regola generale formulata da Andrea Cappellano è che «l'amore conosciuto raramente dura a lungo» e di conseguenza quando i due innamorati si incontrano in pubblico ciascuno dei due «deve astenersi da ogni movimento rivelatore del corpo e considerare l'altro quasi un estraneo, onde evitare che qualche insidiatore del loro amore possa trarne motivo di maldicenza». Ancora la biografia esemplare del Maresciallo Boucicault metteva in rilievo come egli «amasse segretamente nel suo cuore» e «celasse i suoi sentimenti a tutti, in modo che nessuno si accorgesse dove era il suo cuore».

Questa situazione finale, che prevede la necessità di occultare l'amore, sembrerebbe riproporre quella iniziale, che presentava l'incapacità di manifestare l'amore («La mia fine è il mio principio e il mio principio la mia fine»). Ma, mentre dinnanzi alla difficoltà iniziale il protagonista era fuggito, dinnanzi alla difficoltà finale resta e affronta serenamente la situazione. Pur consapevole che gli toccherà sopportare

... molti timori,
molti duri attacchi, molte aggressioni,
molti dolori, molti morsi,
molte improvvise punture,
molti penosi sospiri, molte angosce
e molta grande malinconia

reagisce positivamente. Ora ha completato la sua educazione sentimentale e la sua istruzione musicale, conosce il «rimedio della Fortuna», sa difendersi con lo «scudo azzurro», ha acquisito il «rimedio d'amore». È la sua interiorità maturata che costruisce la realtà entro cui continuare a vivere

io mi voglio tenere
in ogni modo a credere fermamente,
che ella diceva parole veritiere

Nel corso del suo apprendistato ha imparato le regole di comportamento del buon cavaliere, dell'innamorato fedele

chi ama lealmente,
in ogni caso deve credere alla sua dama

Quest'ultima situazione sentimentale non trova espressione in una composizione musicale reale, ma agli ascoltatori esterni è offerto un inserto musicale allusivo. Il verso finale del racconto, che riafferma il proposito di fedeltà del protagonista, era, allora, un noto proverbio e, insieme, il testo più musicato della letteratura francese. La vicenda comincia forse nel XIII secolo con l'anonimo poema *Mariage des sept arts* nel quale una delle arti, proprio la Musica, enuncia il proverbio in questa forma allargata «Que bien aime a envis met amours en obli». Le intonazioni musicali della formulazione più ristretta qui usata come motto conclusivo del romanzo

qui bien aime, a tart oublie

vanno da tre canzoni trovieriche del XIII secolo a un lai trecentesco, da due mottetti dell'ars vetus a un mottetto dell'ars nova, sicché il verso finale riesce a riassumere allusivamente l'intero percorso didattico musicale del romanzo. E per gli ultimi ascoltatori una possibilità in più: come riferisce la biografia del Maresciallo Boucicault, il proverbio, ulteriormente semplificato, è diventato l'inizio di una ballade

Qui bien aime n'oublie pas.

Ma alla fine di questo trattato,
che io ho compilato e svolto,
voglio mettere il mio nome e cognome

Esaurito il rapporto che nella finzione narrativa si era stabilito con il protagonista, si apre nella realtà il rapporto con colui che ha scritto il racconto. L'autore intende rivelare il suo nome (come già Speranza nella storia). Basterà anagrammare le lettere che compongono il quart'ultimo verso

li change mal, u tu me dis

per ottenere, secondo l'interpretazione più probabile, Guillemin de Machauts, forse non a caso l'unico nome di musicista citato nel parallelo trattato musicale di Jehan de Murs («...Guilelmus de Mascaudio...»). L'espedito di svelare il nome dell'autore negli ultimi versi dell'opera era comune nella letteratura del tempo e compare anche nella traduzione francese del trattato di Andrea Cappellano ad opera di Drouart de le Vache («Chi vuole conoscere il nome del maestro...»). Qui in più vale ad attestare la paternità anche delle composizioni musicali inserite nell'opera, in un'epoca nella quale esse solevano circolare anonime (come il lai con il quale ha inizio la presente storia).

Rivelatosi come persona l'autore si presenta anche come portatore di una sua propria vicenda sentimentale e rivolge una preghiera alla dea Amore, proprio come aveva fatto il protagonista all'interno del romanzo.

e poiché io sono nelle mani
della leale Amore che tanto amo,

le rendo omaggio e dico così:
«Buona Amore io ti rendo omaggio»

...

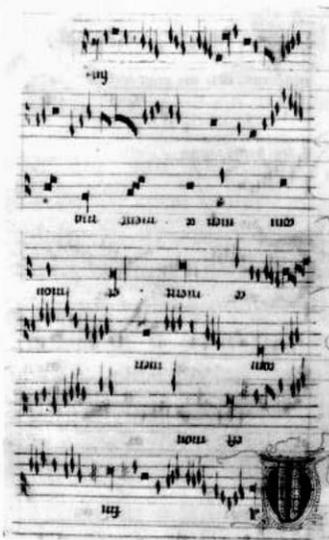
Naturalmente questa volta la preghiera non è più un inserto lirico in metro differente (il metro dei personaggi della storia) ma è una prosecuzione del medesimo metro del poema (il metro dell'autore); la preghiera è costituita infatti da 12 distici (la preghiera del protagonista era di 12 strofe) appena caratterizzati dall'abbondanza di rime equivoche. Machaut chiede ad Amore di intervenire affinché la sua protettrice accolga favorevolmente l'opera

se tu mi dai speranza

...

che la mia dolce, cara dama
di buon cuore e con lieta cera
vedrà questo poema che ho posto in rima

A un diverso livello e sottolineando una precisa evoluzione storica ('dal canto [del protagonista] al libro [dell'autore]') tutto sembra cominciare da capo. Ancora una volta



[«la mia fine è il mio inizio, il mio inizio è la mia fine»]

che è testo e insieme soluzione di una delle più 'sottilmente ingegnose' e magistrali composizioni musicali di Machaut.

Bibliografia

Adam de la Halle

The Lyric Works of Adam de la Halle, ed. N. Wilkins, American Institute of Musicology 1967.

Andrea Cappellano

Andreae Capellani regis Francorum De amore libri tres, ed. E. Trojel, Hauniae 1892.

Ars nova

Philippi de Vitriaco Ars nova, edd. G. Reaney, A. Gilles, J. Maillard, American Institute of Musicology 1964.

F.A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, Torino 1991.

Boeve de Haumtone

CH. PAGE, *Music and Chivalric Fiction in France, 1150-1300*, «Proceedings of the Royal Music Association», CXI, 1984-1985.

Boezio

De consolatione philosophie, edd. H.F. Stewart e E.K. Rand, Cambridge MA, 1962.

De institutione arithmetica, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.

De institutione musica, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.

Boucicaut

Le livre des fais du bon messire Jehan le Maingre dit Boucicaut, marechal de France et gouverneur de Jennes, ed. D. Lalande, Paris-Genève 1985.

Brut

Le Romance de Brut de Wace, ed. I. Arnold, Paris 1940.

Castellano di Couci

JAKEMES, *Le roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*, edd. M.

Delbouille e J.E. Matzke, Paris 1936.

Deschamps

L'art de dictier et de faire chansons, balades, virelais et rondeaux, in *Œuvres complètes*, VII, ed. G. Raynaud, Paris 1891.

Dit du Lion

Dits et contes de Baudouin et de son fils Jean de Condé, ed. A. Scheler, Bruxelles 1866-1867.

Drouart de la Vache

Li livres d'Amours de Drouart de la Vache, ed. R. Bossuat, Paris 1926.

Egidio Romano

De regimine principum, Roma 1607.

Erec

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, ed. J.-M. Fritz, Paris 1992.

Froissart

La prison amoureuse, ed. A. Fourrier, Paris 1974.

Le joli buisson de jonece, ad. A. Fourrier, Genève 1975.

L'espinnette amoureuse, ed. A. Fourrier, Paris 1963.

Meliador, ed. A. Longnon, Paris 1895-1899.

Guibert de Tournai

Le traité Eruditio regum et principum de Guibert de Tournai, ed. A. De Poorter, Louvain 1914.

Guillaume de Dole

JEAN RENART, *Roman de la Rose ou de Guillaum de Dole*, ed. F. Lecoy, Paris 1966.

Guiron le Courtois

M.B. BOULTON, *The Song in the Story: Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia 1993.

Hélinant de Froidmont

De bono regimine principis.

Liber de reparatione lapsi.

J.-P. MIGNE, *Patrologia latina*, CCXII, Lutetiae Parisiorum 1853.

Jacques de Liège

Jacobi Leodiensis Speculum musicae, ed. R. Bragard, American Institute of Musicology 1955-1973.

Jehan de Murs

Johannis de Muris Libellus cantus mensurabilis, in *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem*, ed. E.H. de Coussemaker, Paris 1854-1876.

Lai de l'Oiselet

Le lai de l'Oiselet, ed. L.P. Wolfgang, «Transactions of the American Philosophical Society», N.S. LXXX, 1990.

Lancillotto

Lancelot, ed. A. Micha, IV e VII, Paris-Genève 1979 e 1980.

Lanzelet

J. FRAPPIER, *L'«institution» de Lancelot dans le «Lancelot en prose»*, in *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Höpffner*, Paris 1949.

Li regret Guillaume

JEHAN DE LA MOTE, *Li regret Guillaume comte de Hainaut*, ed. A. Scheler, Louvain 1882.

Luigi IX

J. LE GOFF, *Saint Louis*, Paris 1996.

Machaut

GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Jugement du roy de Behaigne and Remede de Fortune*, edd. J.I. Wimsatt e W.W. Kibler (testo francese e traduzione inglese) e R. Baltzer (trascrizioni musicali), Athens and London, 1988.

L. EARP, *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*, New York and London, 1995.

Macrobio

In somnium Scipionis commentarios, ed. I. Willis, Leipzig 1970.

'Maestro del Remede de Fortune'

F. AVRIL, *Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut. Essai de chronologie*, in *Guillaume de Machaut. Poète et compositeur. Colloque-table ronde organisé par l'Université de Reims*, Paris 1982.

Mariage des sept arts

Le Mariage des Sept Arts par Jehan le Teinturier d'Arras suivi d'une version anonyme, ed. A. Långfors, Paris 1923.

Maugis d'Aigremont

CH. PAGE, *Music and Chivalric Fiction in France, 1150-1300*, «Proceedings of the Royal Music Association», CXI, 1984-1985.

Nicole Oresme

Le livre de Politique d'Aristote, ed. A.D. Menut, «Transactions of the American Philosophical Society», N.S. LX, 1970.

Panthère d'Amours

NICOLE DE MARGIVAL, *Le dit de la Panthère d'Amours*, ed. H.A. Todd, Paris 1883.

Parco di Hesdin

A. HAGOPIAN VAN BUREN, *Reality and Literary Romance in the Park of Hesdin*, in *Medieval Gardens*, ed. E. Mc Dougall, New York 1986.

Pietro d'Alvernia

S. THOMAE AQUINATIS, *In octo libros Politicorum Aristotelis Expositio*, ed. R.M. Spiazzi, Torino Roma 1966.

“Qui bien aime, a tart oublie”

F. LUDWIG, Introduzione a *Guillame de Machaut, Musikalische Werke*, I-III, Leipzig 1926-1943.

Radulphus Brito

Questiones in parva mathematicalia, ed. F. Hentschel, Köln 1999.

Roman de la Poire

Le Roman de la Poire par Thibaut, ed. Ch. Marchello Nisia, Paris 1984.

Roman de la Rose

GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, ed. A. Strubel, Paris, 1992.

H.M. ARDEN, *The «Roman de la Rose». An annotated Bibliography*, New York 1993.

Tommaso d'Aquino

Summa theologica, ed. P. Caramello, Torino 1948.

L. MAURO, «*Umanità*» della passione in *S. Tommaso*, Firenze 1974.

Tristan

Les lais du roman de Tristan en prose d'après le manuscrit Vienne 2542, ed. T. Fotich e R. Steiner, München 1974.

Indice degli esempi musicali

<i>Li noviau tens</i>	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198, p. 95	p. 11
<i>Pour verdure</i>	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198, p. 323	» 14
<i>Quant li estés</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 844, p. 55	» 16
<i>C'est tot la gieus</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12615, 78v	» 25
<i>Main se levoit Aalis</i>	Montpellier, Bibliothèque de l'Ecole de Médecine, H 196, 126v	» 26
<i>Je vaudroie que mesdisant</i>	Montpellier, Bibliothèque de l'Ecole de Médecine, H 196, 141v	» 28
<i>Helas, il n'est mais</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 846, 57r	» 74
<i>He, Diex! Quant verrai</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 25566, 34r	» 97
<i>Ma fin e... mon commencement et mon commencement ma fin</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546, 153r	» 112



Indice generale

PARTE PRIMA

Introduzione

I. La tradizione cortese: i re musicisti	p. 9
II. Il modello narrativo: <i>Roman de la Rose</i>	» 19
1. L'ingresso nel giardino	» 19
2. La carole	» 23
3. Incontro meraviglioso e dialogo didattico	» 27
4. Musica nel castello	» 30
III. La tecnica musicale: <i>ars vetus</i> e <i>ars nova</i>	» 33

PARTE SECONDA

Remede de Fortune - Ecu bleu - Remede d'Amour

1. Prologo: l'apprendimento di un'arte	» 43
2. Troviero inesperto	» 45
3. Silenzio nel parco	» 65
4. Voce incantevole	» 71
5. Rivelazione, dialogo e canto	» 77
6. Suoni nel parco	» 85
7. Canto, dialogo e rivelazione	» 91
8. Musicista maturo	» 101
9. Epilogo: il nome del maestro	» 111

Bibliografia

» 113

Indice degli esempi musicali

» 117