Franco Alberto Gallo

«Oci»
Voci d'uccelli in testi medievali

Redattore degli esempi musicali
Fabrizio Bugani

LONGO EDITORE RAVENNA

Questo volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione
dei Beni Culturali dell'Università di Bologna
Sede di Ravenna

ISBN 978-88-8063-553-6

Via P. Costa, 33 – 48100 Ravenna
Tel. 0544 217026 – Fax 0544 217554
email: longo-ra@linknet.it www.longo-editore.it

Printed in Italy

AVVERTENZE

1. Molti scrittori medievali pensavano che il canto degli uccelli fosse una sorta di linguaggio (il "loro latino"[1], come lo chiamavano) la cui sonorità era paragonabile a quella degli strumenti musicali. Il poeta dei *Carmina Cantabrigensia* dice dell'usignolo: «La voce della lira non riesce a imitare i tuoi suoni. [...] La musica del monocordo vien dietro alla tua armonia. [...] A te cede il suonatore di timpano e la tromba sonora»[2]. Anche in *The Owl and the Nightingale*, la voce dell'usignolo è descritta con rimandi a sonorità strumentali: «La melodia sembrava quella di un'arpa o di un flauto, ma non lo era; sembrava uscita più da un'arpa o da un flauto che da una gola. [...] Cantò così acuto e forte come se si suonasse squillante arpa»[3]. E l'allodola di Alano da Lilla addirittura: «Come un nobile citaredo, non per artificio di studio, ma per insegnamento di natura, dottissima nella scienza musicale, presenta una cetra in bocca»[4].

Veniva quindi naturale mettere insieme, nell'ambito di una sonorità globale, gruppi di uccelli e gruppi di strumenti, come nel *Libro de buen amor* dove gli uccelli sono i primi ad accogliere il dio Amore: «Lo ricevono gli uccelli; picchi e usignoli, calandre, pappagalli grandi e piccini,

[1] G. ECKARD, *"Li oisieau dit en son latin". Chant e langage des oiseaux dans trois nouvelles courtoises du Moyen Âge français*, «Critica del testo», II, 1999, pp. 677- 693.

[2] *The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigensia)*, ed. J.M. Ziolkowski, New York e London, 1994, p. 46: «Sonos tuos vox non valet imitari lirica. [...] Tuam decet synphoniam monocordi musica. [...] Cedit tibi timpanista et sonora tibia».

[3] *The Owl and the Nightingale*, ed. C. Catalini, Parma, 1994, pp. 56 e 65: «Bet thughte the dreim that he were / Of harpe and pipe than he nere, / Bet thughte that he were ishote/ Of harpe and pipe than of throte. / [...] He song so lude and so scharpe, / Right so me grulde schille harpe».

[4] N.M. HÄRING, *Alan of Lille, "De Planctu naturae"*, «Studi Medievali», serie terza, XIX, 1978, p. 816: «Alauda quasi nobilis cytharista, non studii artificio sed Nature magisterio musice predocta scientiam, citharam praesentabat in ore».

donano canti piacevoli e di dolce sentire, più allegria fanno quelli che sono migliori»[5]. Ma la voce di questi quattro uccellini è presto sopraffatta da un elenco di oltre una ventina di strumenti[6]: evidentemente le conoscenze musicologiche erano assai più diffuse di quelle ornitologiche. Ci si immaginava anche che gli uccelli fossero particolarmente sensibili al suono degli strumenti, come cerca di dimostrare un gruppo di intellettuali fiorentini che chiedono: «a Francesco [degli Organi] che toccasse umpoco l'organetto per vedere se il cantare dell'uccelletti menomasse o crescesse per lo suo sonare. E così prestissimamente facea; di che grandissima meraviglia seguìo: che, cominciato il suono, si vidono molti uccelli tacere e, quasi come attoniti facendosi più dapresso, per grande spazio udendo passaro; dapoi ripresso il lor canto, radoppiandolo, mostravano inistimabile vaghezza, e singularmente alcuno rusignuolo, intanto che apresso a uno braccio sopra il capo di Francesco e dell'organetto veniva. Il perché, ragionando i valenti uomini insieme, si propuose per alcuno uno problema, finito il dolcissimo sonare di Francesco, in questa forma e maniera: se uno animale più ch'un altro avesse d'arte o di ingegno, considerato che quello rusignuolo più parea intendere la dolcezza e l'ermonia di Francesco che altro uccello che in quel luogo fosse»[7]. Del resto, presso altre culture, si ipotizzavano tra uccelli e strumenti relazioni anche più strette, come racconta il viaggiatore Nicolò de Conti: «Ai confini dell'India più interna c'è un uccello unico chiamato semenda col becco formato come da vari flauti con molti fori. A somiglianza di quel becco gli abitanti del luogo fecero un flauto dal suono oltremodo soave e a Nicolò che lo ammirava raccontarono la suddetta origine dello strumento»[8].

Incarnazione esemplare di questa connessione tra canto degli uccelli e strumenti musicali sono le sirene, per metà uccelli e per metà esseri umani. Basta leggere come venivano descritte: «Immaginano che le sirene

[5] ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. M. Criado de Val e E. W. Naylor, Madrid, 1965, p. 377: «Resciben lo las aves, gayos E Ruy Señores, / calandrias, papagayos, mayores e minores, / dan cantos plasenteros e dulçes ssabores, / mas alegria fasen los que son mas mejores».

[6] *Ibidem*, pp. 378-381.

[7] GIOVANNI GHERARDI, *Il Paradiso degli Alberti*, ed. A. Lanza, Roma, 1975, p. 237.

[8] POGGIO BRACCIOLINI, *Historiae de varietate fortunae*, Paris, 1723, p. 147: «In finibus Indiae interioris esse ait avem unicam nomine *semendam*, rostro, variis veluti fistulis, et his pluribus foraminibus, distinctis. [...] In eius rostri similitudinem fistulam incolae fecerunt admodum suavem cantu, quam admiranti Nicolao, eam quam dixi fistulae originem narraverunt».

siano tre, in parte fanciulle e in parte uccelli aventi ali e unghie: una di esse produceva suoni con la voce, un'altra con la tromba, la terza con la lira»[9]. E basta guardare come le medesime sirene venissero raffigurate in atteggiamento di musicisti umani[10].

2. In effetti altri autori, come Macrobio, pensavano che gli uccelli fossero quasi dei musicisti: «Quale meraviglia se tra gli uomini la musica ha tanto potere, quando anche gli uccelli, come gli usignoli, i cigni e altri esercitano il loro canto quasi con una certa disciplina artistica?»[11]. E già Plinio aveva parlato, a proposito dell'usignolo, di «perfetta scienza musicale»[12]. Nonostante il chiarimento concettuale di Agostino: «Che ti sembra? Coloro che suonano i flauti o la cetra e simili strumenti, possono forse essere paragonati all'usignolo? No. Che cosa dunque li distingue? Che in costoro vedo una certa arte, in quello invece solo la natura»[13], esiste tutta una serie di testimonianze nelle quali gli uccelli sono immaginati come esecutori di musica.

Si tratta di una vera e propria storia della musica attraverso gli uccelli che comincia dal caso più semplice e diffuso, quello della monodia liturgica[14]. Ma nella *Ecbasis captivi* vengono scelti due uccelli particolarmente dotati per cantare insieme: «Venga il merlo a esibirsi insieme con l'usignolo, i suoni che il merlo fornisce, l'usignolo addolcisce [...]. Con intonazione a voci pari si commemora la passione di Cristo [...] Entrambi gli uccelli cambiano la voce mentre tristi eventi turbano l'elogio [...] Separano le emissioni vocali mentre piangono le ferite di Cristo»[15]. Chiara-

[9] ISIDORUS, *Etymologiae*, XI, 3, ed. W. Lindsay, Oxford, 1911: «Sirenas tres fingunt fuisse ex parte virgines, ex parte volucres, habentes alas et ungulas: quarum una voce, altera tibiis, tertia lyra canebant».

[10] Vedi la miniatura riprodotta in copertina.

[11] MACROBIUS, *Commentarii in somnium Scipionis*, ed. I. Willis, Leipzig, 1963, p. 105: «Quid mirum si inter homines musicae tanta dominatio est, cum aves quoque, ut lusciniae, ut cycni, aliaeve id genus, cantum veluti quadam disciplina artis exerceant».

[12] PLINIUS, *Historia naturalis*, X, ed. E. de Saint Denis, Paris, 1965, p. 56: «Perfecta musica scientia».

[13] AUGUSTINUS, *De musica*, ed. G. Finaert e F-J. Thonnard, Bruges, 1947, p. 34: «Sed quid tibi videtur? Qui vel tibiis canunt, vel cithara, atque hujusmodi instrumentis, numquidnam possunt lusciniae comparari? Non. Quid igitur distant? Quod in istis artem quandam esse video, in illa vero solam naturam».

[14] Vedi p. 30 e pp. 72-73.

[15] *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam*, ed. K. Strecker, Hannover, 1935, pp. 29-30: «Accedat merula colludens cum filomena,/ organa que merula miscet, luscinia mulcet./ [...] Concentu parili, memoratur passio Christi./ [...] Commutat vocem, dum turbant tristia laudem,/ Organa divertit, dum Christi vulnera plangit».

mente la musica di riferimento è quella di un *organum* a due voci o un *cantus planus binatim*. Nello *Chevalier au Lion* di Chretien de Troyes si assiste ad una esperienza più complessa: «Io vidi ammassati sul pino così tanti uccelli, se mi si vuole credere, che non lasciavano vedere ramo né foglia e l'albero era più bello; e tutti gli uccelli cantavano, sì che tutti s'accordavano tra loro; ma ciascuno cantava un canto diverso, tanto che quello che cantava l'uno non l'udii cantare dall'altro»[16]. Poiché questa osservazione ricorre nei testi più diversi[17], sembra che il canto di una grande quantità di uccelli, che si accordano perfettamente pur conservando ciascuno la propria individualità melodica, rappresenti esemplarmente il suono e il senso della più grande invenzione del medioevo musicale, la polifonia misurata.

E qui entrano in gioco anche forme musicali particolari. Abbandonando per un istante il mondo degli uccelli passiamo a una scena del *Roman des Deduis* ove viene presentata una muta di cani pronti per la caccia: quell'abbaiare confuso appare a uno dei personaggi, il "Deduit de Chiens", come un'esecuzione di musica: «Gli uni vanno cantando il mottetto, gli altri fanno il duplum in ochetto, i più grandi cantano in tenor, gli altri il contratenor, quelli che hanno la voce più chiara cantano il triplum incessantemente e i più piccoli il quadruplum raddoppiando alla quinta»[18]. Così il *latratus canis*[19] sul cui significato si erano affannati i filosofi medievali[20] si ordina mentalmente come l'esecuzione di un mottetto a quattro voci, anche se ciò provoca una serie di osservazioni ironiche da parte di un altro personaggio dell'opera, il "Deduit d'Oiseaulx". Tornando quindi agli uccelli, pure a quattro voci è l'Alleluia che un quartetto di volatili canta nella *Messe des oiseaux* di Jean de Condé: «Quando ebbero finito quell'alleluia, quattro uccelli ne cantarono un secondo: uno fu il cardellino, uno il fanello che in molti luoghi è chiamato *linereus*, il fringuello si è unito a quelli e il quarto fu la cutrettola. Bello fu a udire tale concento, poiché essi cantarono a quattro voci in cui ciascuno si sforzava di superare i compagni e di cantare bene e altamente»[21]. Nel *Parlement of Foules* di Chaucher, al momento di sciogliere l'assemblea indetta dalla Natura, gli uccelli si mettono ad intonare un rondeau francese, come se fosse la conclusione di una normale festa di corte: «Ma prima vengono scelti uccelli per cantare, come di volta in volta era sempre stata loro usanza, per cantare un rondeau alla sua partenza, per dare onore e piacere a Natura. La musica, penso, fu fatta in Francia»[22]. E il giardino descritto da Eberhard Cessne si immagina popolato di uccelli che suonano strumenti, cantano note e intervalli, sembrano conoscere tutti gli aspetti della tecnica musicale; si tratta, come infatti è definita, di una vera e propria «musica degli uccelli»[23]. Man mano che la musica si sviluppa e la conoscenza della sua tecnica si diffonde tra i letterati, l'immaginario attua una progressiva musicalizzazione del mondo sonoro circostante.

3. Ma per alcuni questa musicalizzazione era un'operazione reale. Valga l'esempio riportato da Tommaso da Cantimprè: «Ci fu un merlo, che istruito nell'arte umana cantava nove note in ordine secondo la musica così perfettamente, che nessuno dei musici poteva in qualche modo imitarlo con pari concordanza. Ciò era a quel tempo tra il clero un mirabile spettacolo cui assistere, che un uccello non per suggerimento di natura, ma soltanto per arte umana, avesse imparato le nove note e quasi dimentico del suo canto naturale queste sole propriamente replicava spesso tra l'ammirazione della gente che assisteva e si compiaceva»[24]. Questa tra-

[16] CHRETIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion*, ed. M. Roques, Paris, 1965, p. 15: «Vi toz sor le pin amassez / Oisiax, s'est qui croire le vuelle, / Qu'il n'i paroit branche ne fuelle, / Que tot ne fust covert d'oisiax, / S'an estoit li arbres plus biax; / Doucement li oisel chantoient, / Si que molt bien s'antr'acordoient; / Et divers chanz chantoit chascuns, / C'onques ce que chantoit li uns/ A l'autre chanter ne oï».

[17] Vedi pp. 31-32.

[18] GACE DE LA BUIGNE, *Le Roman des Deduis*, ed. Å. Blomquist, Stokholm e Paris, 1951, p. 375: «Les uns vont chantans le motet, / Les autres font double hoquet, / Les plus grans chantent la teneur, / Les autres le contreteneur. / Ceulx qui ont la plus clere gueule, / Chantent le tresble sans demeure, / Et les plus petis le quadouble / En faisant la quinte surdouble».

[19] U. ECO, R. LAMBERTINI, C. MARMO, A. TABARRONI, *Latratus canis*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Spoleto, 1985, II, pp. 1181-1225.

[20] Vedi pp. 26 e 28.

[21] JEAN DE CONDÉ, *La Messe des oiseaux*, ed. J. Ribard, Genève, 1970, p. 18: «Quant chil l'Alleluye finerent, / Quatre oisiel une autre chanterent: / Li uns fu li chardenereus, / Et uns frions, ki linereus/ Est en mout de lieus appeleis; / Li pinchons s'est avuec mesleis / Et li quars fu li chinchevens. / Biaus fu a oïr teis couvens, / Car il chantent de .IIII. chans, / De coi chascuns fu efforchans / De son compaignon sourmonter / Au bien et hautement chanter».

[22] CHAUCHER, *The Parlement of Foules*, in *The complete works*, ed. W.W. Skeat, London, 1960, p. 110: «But first were chosen foules for to singe, / As yeer by yere was alwey hir usaunce / To singe a roundel at hir departinge, / To do Nature honour and plesaunce. / The note, I trowe, maked was in Fraunce».

[23] EBERHARDUS CERSNE, *Der Minne Regel*, ed. F.X. Wöber, Wien, 1861, p. 24: «Der fogel musica».

[24] THOMAS CANTIMPRATENSIS, *Liber de natura rerum*, ed. H. Boese, Berlin e New York, 1973, p. 216: «Fuit merula, que humana arte docta novem notulas in ordine secundum musicam ita perfecte cantabat, ut nullus musicorum parilitate concordantie eam posset aliquatenus imitari. Hoc erat tunc temporis in clero mirum et spectandum miraculum,

sformazione ricorre anche in altri aspetti della vita degli uccelli. Federico II, nel suo trattato di falconeria, a proposito dell'addestramento cui venivano sottoposti gli uccelli rapaci destinati alla caccia, osserva: «Gli uccelli rapaci sono privati, anche se non del tutto, della loro natura; perdono le abitudini naturali e acquistano abitudini e costumi artificiali di stare con l'uomo e di tornare da lui. Questi costumi, acquisiti attraverso la durezza, con il passare del tempo e con l'assiduità, li trasformeranno in abito, consuetudine e una seconda natura»[25].

L'acquisizione di una seconda natura sia da parte degli uccelli cacciatori sia da parte degli uccelli canori non era certo indolore. Essa presupponeva una lunga e faticosa istruzione che poteva avvenire solo se l'uccello era tenuto prigioniero. Quando l'autore delle aggiunte al *Roman de Fauvel* descrive il tradizionale splendido giardino di primavera nel quale ovviamente: «Tutti gli uccelli in gruppo in giardini e in cespugli mandano i loro graziosi cinguettii» aggiunge, con la perfida ironia che lo contraddistingue: «anche quelli che sono chiusi in gabbia»[26]. E l'uccello in gabbia soffre atrocemente, come l'allodola di Tommaso da Cantimprè: «Catturata in gioventù è tenuta in gabbia dall'uomo, dove se talvolta canta, arruffando le piume mentre emette la voce, manifesta apertamente di subire un'offesa, in quanto mentre canta non le è concesso di accedere all'aria libera»[27]. Dove invece, come è più generalmente noto, spaziano le allodole di Raimbaud de Vaquieras e di Dante, nonché già del poeta dei *Carmina Cantabrigensia*, che illustra mirabilmente quanto il canto sia legato al libero movimento: «Nell'aria canta l'allodola, produce suoni melodiosi, si butta dall'alto, con una differente melodia quando tocca terra»[28].

quod avis non natura dictante, sed arte tantum humana perfectam musicam in novem notulis didicisset et fere naturalis cantus oblita hec sola proprie in ammiratione congratulantis et spectantis populi sepius replicabat».

[25] FEDERICO II DI SVEVIA, *Liber de arte venandi cum avibus*, ed. A.L. Trombetti Budriesi, Bari, 2001, p. 358: «Priventur, quamvis non ex toto, aves rapaces ab hac natura sua, et per que suas proprietates desinant naturales et adquirant in se proprietates et mores artificiales standi cum homine et revertendi ad ipsum. Qui mores adquisiti per duritiam processu temporis et assiduitate vertantur eis in habitum et consuetudinem et naturam alteram».

[26] GERVAISE DU BUS – CHAILLOU DE PESTAIN, *Roman de Fauvel*, ed. M. Lecco, Milano e Trento, 1998, pp. 302-303: «Touz oiseillons a une flote / en jardins et en bouissonnez / maintenoient leur jolis sonnez/ neis ceus qui sont mis par les cages».

[27] THOMAS DE CANTIMPRÈ, *Op. cit.*, p. 134: «In iuventute capta ab homine tenetur ergastulo, ubi et si aliquando cantat, plumarum hirsutiis interim dum edit modulos, aperte testatur sibi iniuriam fieri, ut cantans auras liberas adire non sinitur.»

[28] *The Cambridge Songs*, cit., p. 88: «In auris / alauda canit, modulis resoluit, / desursum uergit, dissimili modo / dum terram tangit».

Con lo sviluppo della cultura musicale non ci si accontenta più di insegnare la scala musicale, ma si arriva a far apprendere agli uccelli vere e proprie composizioni musicali, come avviene allo stornello di Evrart de Conty: «Uno stornello fu or non è molto allevato e ammirato a Amiens che cantava gran parte di un virelai che comincia *Par un tout seul escondire,/ de bouche non de cuer fait* che gli era stato insegnato col suono di un flauto; che era cosa molto piacevole e molto mirabile a udirsi»[29]. Noi oggi conosciamo solo il testo poetico, che ebbe una certa fortuna[30], non la musica di questo virelai; non siamo quindi in grado di valutare né perché fosse stato scelto per farlo imparare ad un uccello né l'entità dello sforzo cui l'infelice stornello era stato sottoposto.

Certo è che la creazione di voliere, divenuto fenomeno assai diffuso nel corso del XIV secolo, favoriva l'esercizio di questa attività didattica aviaria. Alle voliere e agli uccelli che vi cantano dedica Francesco Petrarca una pagina del *De remediis utriusque fortunae*. Il "Gaudium", interlocutore del dialogo, ne parla con entusiasmo: «Ho racchiuso molti uccelli nella mia uccelliera [...] ho riempito l'uccelliera di uccelli» nominando tordi, tortore, corvi, piche e pappagalli e aggiungendo: «sono riuscito a trovare un dolcissimo e canoro usignolo». Però la "Ratio", altro interlocutore del dialogo, reagisce a questa usanza: «lasciate, o ciechi, che gli uccelli si muovano, nidifichino, si nutrano, cantino e volino nei boschi» e, richiamando il significato cristiano dell'uccello (anima che si innalza al cielo[31]), conclude: «Voi muovete verso il cielo le piume di un animo inerte, e sollevatevi da terra; sforzatevi non di catturare gli uccelli, ma di diventare uccelli»[32].

[29] EVRART DE CONTY, *Le Livre des eschez amoreux moralizés*, ed. F. Guichard-Tesson e B. Roy, Montréal, 1993, p. 196: «Uns estorniaulx aussi fu nagueres nourris et veu a Amiens, qui une grant partie d'un virelay chantoit qui se commence: Par un tout seul escondire, / de bouche non de cuer fait que on ly avoit ainsy apris au son d'une fleute, qui estoit chose a oyr tres plaisant et tres esmerveillable».

[3] P.Y. BADEL, *Par un tout seul escondire. Sur un virelai du Buisson de Jeunesse*, «Romania», CXV, 1986, pp. 369-379.

[31] Vedi pp. 29-30.

[32] PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae*, Le Preux, 1613, pp. 219, 221, 223: «Aves varias in aviario conclusi [...] avibus aviarium implevi [...] dulcisonam canoramque lusciniam nactus sum [...] sinite o caeci aves in sylvis agere, nidificare, et pasci, et canere, et errare. Vos inertis plumas animi ad coelum pandite, atque humo vos attollite; enitimini non volucres captare, sed volucres fieri».

I. TESTI LATINI

1. *Nomina vocum*

1. Secondo uno dei racconti biblici, Dio, dopo aver creato gli animali, li sottopose ad una sorta di seconda creazione, l'imposizione del nome da parte dell'uomo: «Allora il signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome»[1]. Nel testo biblico non si dice quale lingua usasse Adamo per tale operazione, ma, secondo Isidoro di Siviglia: «Quei nomi impose Adamo, ma in quella lingua che fu unica per tutti prima del diluvio e che si chiama ebraico»[2].

Una sorta di terza creazione avvenne quando ci si applicò a trovare un nome (questa volta latino) non più all'animale in sé bensì ai suoni che esso emette. In realtà, almeno per quanto riguarda gli uccelli, le due cose sono strettamente connesse, giacché, come osserva sempre Isidoro: «I nomi di molti uccelli risultano essere composti dal suono della loro voce: come la gru, il corvo, il cigno, il pavone, il tordo, l'upupa, il cuculo, la cornacchia, eccetera. La varietà delle voci degli uccelli suggerì all'uomo come chiamarli»[3]. Si formarono così lunghi elenchi, come quello di Svetonio, che insegnavano le denominazioni delle voci: «Dei corvi il *crocitare*; delle aquile il *clangere*; degli sparvieri il *plipiare*; degli avvoltoi il *pulpare*; dei nibbi il *lupire* o lo *iugere*; dei cigni il *drensare*; delle gru il

[1] *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, 1974, p. 39.

[2] ISIDORUS, *Etymologiae*, cit., XII, 1: «Nomina illa imposuit Adam, sed illa lingua quae ante diluvium omnium una fuit, quae Hebraea nuncupatur».

[3] *Ibidem*, XII, 6: «Avium nomina multa a sono vocis constat esse conposita: ut grus, corvus, cygnus, pavo, milvus, ulula, cuculus, graculus etcetera. Varietas enim vocis eorum docuit homines quid nominarentur».

gruere; delle cicogne il *crotolare*; delle oche il *gliccire* o lo *sclingere*; delle anatre il *tetrissare*; dei pavoni il *paupulare*; (dei galli il *cucurrire* o il *cantare*); delle cornacchie il *fringulire*; delle civette il *cuccubire*; dei cuculi il *cuccubare*; dei merli il *frendere* o lo *zinziare*; dei tordi il *trucilare* o il *soccitare*; degli storni il *passitare*; delle rondini il *fritinnire* o il *minurrire* – dicono tuttavia che il *minurrire* è proprio di tutti gli uccellini più minuti – delle galline il *crispire*; dei passeri il *titiare*»[4].

Nel corso dei secoli si scrissero molte poesie su questo argomento, che avevano anche lo scopo di facilitare la memorizzazione di termini inconsueti. Questa tradizione giunge sino al poeta dei *Carmina Burana* il quale riporta esattamente o con minime varianti le definizioni di Svetonio, ma aggiunge anche un certo numero di voci nuove: «L'acredula *rupillulat*, la tortora *gemitat*, il colombo *plausitat*, la pernice *cicabat*, la pica *concinnat*, la merope *sincidulat*, il gufo *bubilat*, lo sparviero *pipat*, la cornacchia *garrulat*, il pipistrello *stridit*»[5]. Non sappiamo quale reale diffusione avessero i singoli nomi al di fuori degli elenchi redatti a scopo didattico. Ma quando Cassiodoro scrive a Boezio descrivendogli gli automi che ornano l'orologio idraulico, tra i quali figurano «uccelli finti [che] *fritinniunt*»[6], possiamo supporre (in base a Svetonio) che si trattasse di rondini.

2. Fra tutti gli uccelli ve ne è uno a cui Plinio aveva dedicato un pezzo di prosa retoricamente elaboratissimo nel tentativo di rendere con la parola la perizia e la varietà della produzione sonora: «Emette un suono modulato, ora con continua espirazione lo trae in lungo, ora è variato con inflessione, ora si distingue per concisione, si congiunge torcendosi, messo innanzi e richiamato si infosca inaspettatamente, talvolta mormora tra sé, pieno, grave, acuto, frequente, esteso, dove gli pare opportuno, vibrante, altissimo, medio, infimo»[7]. È l'usignolo, normalmente assente dagli elenchi, e che, anche quando vi figura: («Al mattino *garrit* l'allodola, *lupilulat* l'acredula, l'usignolo per ordine di natura si lamenta dell'antica sventura, la rondine già *finsat*, il cigno dolcemente *trinxat* ricordando il suo destino, il cuculo *cuculat* nei boschi primaverili»[8]) non ha un verbo specifico che designi la sua voce. Una poesia della *Anthologia Latina*, che si propone di dimostrare la superiorità dell'usignolo su tutte le altre specie di uccelli, chiarisce la situazione: «È proprio degli uccelli cinguettare durante il giorno, tu invece suoli cantare notte e giorno»[9]. Dunque, a differenza di tutti gli altri uccelli che "cinguettano" (verbo generico che riassume quelli specifici degli elenchi) tutto ciò che si può dire dell'usignolo è che "canta", cioè lo stesso termine adoperato per la voce umana.

Questa omologazione della voce dell'usignolo alla voce dell'uomo ha una prima immediata applicazione a livello tecnico, come nell'episodio riferito da Salimbene de Adam a proposito del cantore Vita da Lucca: «Il miglior cantore del mondo al tempo suo in entrambi i canti liturgico ed extraliturgico. Aveva una voce gracile cioè sottile e piacevole ad udirsi. [...] Cantava dinnanzi a vescovi, arcivescovi, cardinali e dinnanzi al papa ed era da essi ascoltato volentieri. [...] Così pure, se qualche volta cantava un usignolo in un cespuglio o in una siepe, lo lasciava fare, se aveva voglia di cantare, e lo ascoltava attentamente e non si muoveva dal posto e dopo riprendeva il suo canto e così cantando alternativamente risuonavano da entrambi voci piacevoli e soavi»[10].

[4] SVETONIUS, *Praeter Caesarum libros reliquiae*, ed. A. Reifferscheid, Leipzig, 1860, p. 247: «Corvorum crocitare, aquilarum clangere, accipitrum plipiare, vulturum pulpare, milvorum lupire vel iugere, olorum drensare, gruum gruere, ciconiarum crotolare, anserum gliccire vel sclingere, anatum tetrissare, pavonum paupulare, (gallorum cucurrire vel cantare), graculorum fringulire, noctuarum cuccubire, cuculorum cuccubare, merulorum frendere vel zinziare, turdorum trucilare vel soccitare, sturnorum passitare, hirundinum fritinnire vel minurrire – dicunt tamen quod minurrire est omnium minutissimarum avicularum – gallinae crispire, passerum titiare».

[5] *Carmina Burana*, ed. A. Hilka e O. Schumann, I/2, Heidelberg, 1941, p. 220: «Acredula rupillulat, / [...] turtur gemitat, / palumbes plausitat, / perdix cicabat, / [...] pica concinnat, / [...] merops sincidulat, / bubo bubilat, / [...] accipiter pipat, / [...] cornix garrulat, / [...] vespertilio et stridit».

[6] CASSIODORUS, *Variae*, ed. Å. J. Fridl, Turnhout, 1973, p. 50: «aves simulatae fritinniunt».

[7] PLINIUS, *Historia naturalis*, cit., p. 56: «Modulatus editur sonus et nunc continuo spiritu trahitur in longum, nunc variatur inflexo, nunc distinguitur conciso, copulatur intorto, promittitur revocato, infuscatur ex inopinato, interdum et secum ipse murmurat, plenus, gravis, acutus, creber, extentus, ubi visum est, vibrans, summus, medius, imus».

[8] *Carmina Burana*, cit., p. 245: «Mane garrit laudila, / lupilulat *acredula*; / iubente natura / philomena queritur antiqua de iactura. / Hirundo iam finsat, / cygnus dulce trinxat / memorando fata, / cuculat et cuculus per nemora vernata».

[9] *Anthologia Latina*, ed. A. Riese, Leipzig, 1906, p. 247: «Insuper est avium, spatiis garrire diurnis: / tu cantare simul nocte dieque soles».

[10] SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, ed. G. Scalia, I, Turnhout, 1998, pp. 278-279: «Frater Vita ex Ordine fratrum Minorum de civitate Lucensi, melior cantor de mundo tempore suo in utroque cantu, scilicet firmo et fracto. Vocem habebat gracilem sive subtilem et delectabilem ad audiendum. [...] Coram episcopis, archiepiscopis, cardinalibus et papa cantabat, et libenter audiebatur ab eis. [...] Item si quando cantabat philomena sive lisignolus in rubo vel sepe, cedebat isti, si cantare volebat et auscultabat eum diligenter nec movebatur de loco, et postmodum resumebat cantum suum, et sic alternatim cantando voces delectabiles et suaves resonabant ab eis».

Meno diretto, ma certo non meno suggestivo, è il patetico raffronto tra i due *canti* istituito da Ambrogio. L'uccello femmina: «Quando col petto e col grembo riscalda le sue creature, consola l'insonne fatica della lunga notte con la dolcezza del suo canto»[11]. Sul versante umano: «Costei imita la debole donna, ma pudica, muovendo col braccio la pietra come fosse una mola, affinché possa non mancare ai piccoli figli l'alimento del pane e col canto notturno addolcisce il triste sentimento della povertà e, benché non possa imitare la dolcezza dell'usignolo, lo imita tuttavia con l'assiduità dell'amore»[12].

Su queste comparazioni si innestano poi le interpretazioni allegoriche, come quella di Rabano Mauro che, riflettendo sul fatto che l'usignolo canta poco prima dell'alba, ritiene che: «Costui forse può significare i santi predicatori che annunciano il prossimo sorgere della luce ed esortano tutti i fedeli ad attendere con animo vigile il suo arrivo»[13]. E, per intendere sino a che punto possa giungere l'immaginazione relativa alla voce dell'usignolo, c'è il parallelo avanzato da Alexander Neckam che interpreta l'usignolo come figura dell'uomo contemplativo: «L'usignolo canta più dolcemente nei soliti roveti. Così e anche più affettuosamente per la dolcezza della contemplazione, l'uomo contemplativo passeggia nei luoghi consueti deputati all'attività di fruttuose meditazioni»[14]. Dove il canto dell'uccello è addirittura proposto come corrispettivo del pensiero umano.

3. Se non ebbe mai un nome per definire la sua voce, l'usignolo ebbe però il privilegio di avere un vocabolo che della sua voce intendeva rappresentare direttamente il suono. Naturalmente il canto dell'usignolo è troppo vario e complesso per essere racchiuso in una onomatopea. Occorreva trovare una "*vox inarticulata litterata*"[15] che lo rappresentasse simbolicamente. Compare, sembra per la prima volta, in un carme del X secolo *Aurea frequenter lingua*. Si tratta di una delle tante poesie medievali in lode dell'usignolo, che si apre con i suoni della musica celeste: «Le schiere degli angeli lodano con voce incessante il re che regna nei secoli. Mentre alti risuonano tutti intorno strumenti e cantici»[16]. Si scende poi alle sonorità che riempiono i boschi a primavera: «Ivi cantano torme di uccelli che volano qua e là, tra i quali uno emerge, benché piccolo di corpo, splendido e forte ha nome usignolo»[17]. E finalmente, al culmine delle varie sonorità evocate, lo udiamo cantare: «uccellino, perché non cessi di gridare: "ozi"?»[18].

Una utilizzazione sistematica del grido compare in un altro testo più tardo: «Usignolo, annunciatore del tempo sereno»[19]. Vi si racconta che quando sente avvicinarsi l'ora della propria morte l'usignolo sale sulla cima di un albero e comincia a cantare con intensità sempre crescente: «E quando al meriggio il sole è più caldo, allora rompe le viscere con eccessivo clamore, "oci, oci" grida in quel suo modo»[20] e conseguentemente, all'ora nona, sfinito dal canto, muore. Con questa descrizione, che ripropone chiaramente i tempi della passione di Cristo, si apre la via all'interpretazione allegorica della figura dell'usignolo[21]: «Resta che tu capisca che l'usignolo è l'anima piena di amore e di virtù la quale, mentre con la mente pensa alla patria felice, compone una melodia ben piacevole»[22]. Di qui l'usignolo-anima ripercorre cantando le ore canoniche e il grido "oci" rappresenta il momento culminante del canto-passione. All'alba: «"Oci" canta tale cuore godendo nella sofferenza»[23]. All'ora terza: «Ora tutto bruciato dalla fiamma d'amore, "oci, oci" grida questo uccello

[11] AMBROSIUS, *Hexaemeron*, in *Patrologiae cursus completus, series latina*, ed. J.P. Migne, XIV, Paris, 1802, col. 254: «Cum ova quodam sinu corporis et gremio fovet, insomnem longae noctis laborem cantilenae suavitate solatur».

[12] Ivi: «Hanc imitata tenuis illa mulier, sed pudica, in usum molae lapidem brachio trahens, ut possit alimentum panis suis parvulis non deesse, nocturno cantu moestum paupertatis mulcet affectum et quamvis suavitatem lusciniae non possit imitari, imitatur tamen eam sedulitate pietatis».

[13] RABANUS MAURUS, *De universu*, in *Patrologiae cursus completus, series latina*, ed. J.P. Migne, CXI, Paris, 1852, col. 247: «Haec forsan sanctos praedicatores typice significare potest, qui futurae lucis egsortum pronuntiant et ad ejus adventum animo vigilanti intendere fideles quosque exhortantur».

[14] ALEXANDER NECKAM, *De naturis rerum*, ed. Th. Wright, London, 1863, p. 102: «Dulcius in solitis cantat philomena rubetis. Sic et affectuosius dulcedini contemplationis vir contemplativus vacat in locis consuetis fructuosarum meditationum studio deputatis».

[15] Vedi p. 27.

[16] *Analecta Hymnica Medii Aevi*, XXXIII, ed. C. Blume, Leipzig, 1899, p. 343: «Agmina angelica / iugi voce regem laudant / regnantem in saecula. / Clara sonant circumcirca/ organa cum cantica».

[17] Ivi: «Ibi cantant tunc caterva/ volucrum lustrantia, / ex quarum una plus manet / corporis exigua, / nomen clara ac robusta/ philomela nuncupat».

[18] Ivi: «"Ozi", parva, cur non cessas / clangere, avicula?».

[19] *Analecta Hymnica Medii Aevi*, L, ed. G.M. Dreves, Leipzig, 1907, p. 602: «Philomena, praevia/ temporis amoeni».

[20] Ivi: «Et cum in meridie / sol est in fervore, / tunc disrumpit viscera / nimio clamore, / "oci, oci" clamitat / illo suo more».

[21] P. DRONKE, *La persistenza dei miti musicali greci attraverso la letteratura mediolatina*, «Musica e storia», VI, 1998, pp. 55-80.

[22] *Analecta Hymnica Medii Aevi*, cit., p. 603: «Restat, ut intellegas / esse philomenam / animam virtutibus / et amore plenam, / quae, dum mente cogitat / patriam amoenam, / satis favorabilem/ texit cantilenam».

[23] *Ibidem*, p. 604: «"Oci" cantat tale cor / gaudens in pressura».

beato»[24]. Sino a raggiungere il culmine dell'intensità sonora e affettiva nell'ora meridiana: «"Oci, oci" l'anima grida in questo stato [...] ora esclama mille volte "oci" tra i lamenti, "oci, oci", o misera, giacché il pallido volto del morente turba lo stato della mia mente. [...] Questi segni venerando "oci, oci" grido [...] certo, se non nella morte non riposerò con te, "oci, oci" gridando mai non cesserò»[25].

Il valore espressivo estremo di "oci" si conserva anche nel passaggio dell'usignolo dall'ambito sacro a quello profano: «Costei è messaggera d'amore e rende ardenti i baci. Costei è uccello di Cupido che, dopo la ferita della freccia, muove gli ardori del desiderio mentre canta "oci, oci"»[26].

2. *Filosofi e grammatici*

1. Che significato hanno i suoni emessi dagli uccelli? Già Agostino aveva affrontato il problema generale della comunicazione sonora: «Ascoltando la voce di un essere animato ci rendiamo conto delle affezioni del suo animo e dal suono della tromba i soldati capiscono se avanzare o ritirarsi», chiarendo in un altro punto che: «La tromba e la cetra per lo più realizzano un suono non solo dolce, ma anche ricco di significato»[27]. Occorre dunque distinguere tra *vox* e *sonus* e definire che cos'è propriamente la voce.

La questione era già stata ampiamente discussa da Aristotele all'inizio del *De anima*, tuttavia il mondo medievale ne venne a conoscenza solo nella seconda metà del XIII secolo in seguito alla traduzione latina di Guglielmo di Moerbeke. Seguiremo l'esposizione aristotelica attraverso le parole di un trattatista musicale, Giacomo da Liegi, che parafrasa la tra-

[24] *Ibidem*, p. 605: «Mox amoris facibus / tota concremata / "oci, oci" clamitat avis haec beata».

[25] *Ibidem*, pp. 606-608: «"Oci, oci" anima / clamat in hoc statum [...] tunc exclamat milies / "oci" cum lamentis, / "oci, oci" miseram, / quia meae mentis / turbat statum pallidus / vultus morientis [...] ista signa recolens / "oci, oci" clamo [...] plane, nisi moriar, / tecum non quiescam, / "oci, oci" clamitans / nunquam conticescam».

[26] P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, II, Oxford, 1966, p. 361: «Hec est amoris nuncia / et hec inflammat basia. / [...] Hec est avis Cupidinis / que post ictum harundinis/ movet estus libidinis / "Oci! Oci!" dum cante».

[27] AUGUSTINUS, *De doctrina cristiana*, ed. I. Martin, Turnholt, 1962, pp. 32, 34: «Et voce animantis audita affectionem animi eius advertimus et tuba sonante milites vel progredi se vel regredi [...] noverunt. [...] Nam et tuba et cithara dant plerumque non solum suavem, sed etiam significantem sonum».

duzione suddetta: «La voce è una specie del suono»[28]. La prima distinzione va fatta tra esseri viventi e oggetti inanimati, come, non a caso, gli strumenti musicali costruiti dall'uomo: «Solamente gli animali hanno voce. Nessun essere inanimato ha voce, secondo il Filosofo, né la tibia, né la lira, né la viella hanno voce, sebbene abbiano una certa somiglianza con la voce, poiché hanno estensione e melodia (Aristotele aggiungeva *καὶ διάλεκτον*: e discorsività, che il traduttore latino ha tralasciato)»[29]. Ma, prosegue Aristotele, la voce non è caratteristica di tutti gli animali: «Infatti alcuni animali mancano di sangue e sono detti esangui. E questi non hanno voce, perché non respirano e non odono, come le api, i vermi, i calabroni, la cicala»[30]. Tra gli animali provvisti di sangue occorre operare una ulteriore distinzione: «Tra quelli che hanno sangue alcuni respirano e questi hanno voce, altri non, come i pesci e questi non emettono voce»[31]. Dunque, si può concludere che solo gli animali che hanno sangue e respirano hanno voce: «La voce è il suono emesso dalla bocca dell'animale dalla percussione dell'aria respirata contenuta nell'arteria, suono formato dal respiro, dal polmone, e dagli strumenti naturali con intenzione di comunicare»[32].

L'intenzione di comunicare, se non presenta problemi nel caso degli esseri umani, richiede qualche chiarimento nel caso degli animali: «Infatti benché gli animali abbiano capacità di immaginare [...] tuttavia non sono mossi dalle cose immaginate secondo la ragione delle cose immaginate, ma dalla natura, e perciò fanno tutto nello stesso modo»[33]. L'esempio addotto da Alberto Magno riguarda proprio il comportamento degli uccelli:

[28] IACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, ed. R. Bragard, American Institute of Musicology, I, 1975, p. 71: «Vox autem est quaedam soni species».

[29] *Ibidem*, p. 72: «Vociferant autem sola animalia. Inanimatorum enim nullum vocat, secundum Philosophum, nec tibia, nec lyra, nec viella vociferant, licet similitudinem quandam habeant cum vociferatione, quia extentionem habent et melodiam includunt harmonicam».

[30] Ivi: «Animalium enim quaedam sanguini carent et dicuntur exsanguia. Et talia, secundum suum genus, sunt non vociferantia, etiam quia nec respirant, nec audiunt, ut apes, vermes, scrabones, cicada».

[31] Ivi: «Sanguinem etiam habentium quaedam respirant et illa vociferant, alia non, ut pisces, et talia vocem non emittunt».

[32] Ivi: «Est enim vox sonus ab ore animalis prolatus ex percussione aeris respirati detenti in arteria, ab anima, a polmone, ceterisque naturalibus formatus instrumentis cum imaginatione significandi».

[33] ALBERTUS MAGNUS, *De anima*, in *Opera omnia*, VII/2, ed. C. Stroick, Münster, 1968, p. 131: «Licet enim bruta habeant imaginationem, sicut superius ostendimus, tamen non moveretur ab ipsis imaginatis secundum rationem imaginatorum, sed a natura, et ideo omnia similiter operantur».

«Una rondine infatti fa il nido esattamente come un'altra e questa ripetizione dipende piuttosto dalla natura che dall'arte»[34]. Il filosofo medievale prosegue la sua argomentazione chiarendo entro quali limiti possa parlarsi di intenzione nel caso degli animali: «Dunque in essi l'anima immaginativa non guida la natura e non la spinge ad agire secondo le diverse cose immaginate, come avviene nell'uomo, ma piuttosto è guidata dalla natura e dalla stessa è spinta ad operare»[35]. Di conseguenza negli animali anche le emissioni vocali destinate ad esprimere le emozioni interne sono da intendersi piuttosto come un fenomeno naturale: « E perciò avviene che, per quanto abbiano in sé cose immaginate, tuttavia non formano la voce per esprimerle»[36]. Ne consegue che i suoni emessi, pur avendo fondamento nelle emozioni provate, sono più effetto di una necessità naturale che di una volontà: «Gli affetti di gioia o di tristezza sono radicati piuttosto nella natura che nell'anima e pertanto li esprimono con suoni e cinguettii»[37].

Come si può dunque stabilire una differenza tra le voci degli animali e quella dell'uomo? Spiega Tommaso d'Aquino: «La loro natura giunge sino a questo punto che sentono i loro piaceri e i loro dolori e se li comunicano tra loro per mezzo di alcune voci naturali, come il leone tramite il ruggito e il cane tramite il latrato; al posto di questi noi abbiamo le interiezioni»[38]. Paragonate alle possibilità che la voce ha nell'uomo le voci degli animali sono limitate alle funzioni che nel linguaggio umano hanno le interiezioni, sonorità che esprimono direttamente, istintivamente le emozioni interne.

2. Giunti a questo punto, la parola passa dai filosofi ai grammatici, in particolare a Prisciano: «Le distinzioni della voce sono quattro: articolata, inarticolata, letterata, illetterata. Articolata è quella che viene proferita legata cioè combinata con un qualche senso della mente di chi parla, inarticolata è al contrario quella che non proviene da alcun affetto della mente, letterata è quella che può essere scritta, illetterata quella che non può essere scritta»[39]. Esistono quattro possibili combinazioni di queste definizioni.

Ma per la loro spiegazione utilizzeremo il testo di un trattatista musicale, Marchetto da Padova, che parafrasa Prisciano: «Va notato che una voce si definisce articolata e letterata, un'altra inarticolata illetterata, un'altra articolata illetterata, e un'altra inarticolata e letterata»[40]. La prima categoria comprende il linguaggio umano: «La voce articolata e letterata è quella che si può comprendere e scrivere, come Pietro e Martino»[41]. La seconda categoria comprende le voci emesse dagli animali: «La voce inarticolata illetterata è quella che non si può comprendere né scrivere, come il ruggito del leone e il muggito del bue»[42]. La terza è quella che comprende la comunicazione sonora umana espressa in termini non verbali: «La voce articolata illetterata è quella che si può capire ma non si riesce a scrivere, come i fischi degli uomini e i gemiti degli infermi»[43]. La quarta categoria, infine, comprende i suoni emessi dagli uccelli: «La voce inarticolata letterata è quella che non si può comprendere e tuttavia si può scrivere, come le voci degli uccelli che proferiscono "cra, cra", l'effetto della quale emissione, benché possa essere scritta, noi ignoriamo completamente»[44]. "Cra, cra", forse il grido del corvo che corrisponde al verbo "crocitare" in Svetonio, è il solo suono esemplificativo che si legge in Prisciano e nella edizione cosiddetta critica di Marchetto. Ma nella maggior

[34] Ivi: «Una enim hirundo facit nidum sicut alia, et haec imitatio est naturae potius quam artis».

[35] Ivi: «Ideo anima imaginativa in eis non regit naturam, neque agit eam ad opera, secundum diversa imaginata, sicut facit homo, sed potius regitur a natura et agitur ad opera ab ipsa».

[36] Ivi: «Et ideo fit quod licet habeant apud se imaginata, tamen ad exprimendum illa non formant voces».

[37] Ivi: «Affectus autem laetitiarum et tristiarum magis profundatur in natura quam in anima et ideo illos exprimunt sonis et garritibus».

[38] THOMAS AQUINAS, *Sententia libri politicorum*, Roma, 1971, p. A 79: «Et ideo vox datur aliis animalibus quorum natura usque ad hoc pervenit, quod sentiant suas delectationes et tristitias et hec sibi invicem significent per aliquas naturales voces, sicut leo per rugitum et canis per latratum; loco quorum nos habemus interiectiones».

[39] PRISCIANUS, *Institutiones grammaticae*, in *Grammatici latini*, ed. M. Hertz, II, Leipzig, 1855, p.5: «Vocis autem differentiae sunt quattuor: articulata, inarticulata, literata, illiterata. Articulata est quae coartata, hoc est copulata cum aliquo sensu mentis eius, qui loquitur, profertur. Inarticulata est contraria, quae a nullo affectu proficiscitur mentis. Literata est quae scribi potest, illiterata, quae scribi non potest».

[40] MARCHETUS DE PADUA, *Lucidarium*, ed. J. Herlinger, Chicago, 1985, p. 94: «Notandum est quod vocum alia articulata et litterata, alia inarticulata illiterata, alia articulata illiterata, et alia inarticulata et litterata dicitur».

[41] Ivi: «Vox articulata et litterata est que intelligi et scribi potest, ut Petrus et Martinus».

[42] Ivi: «Inarticulata illiterata vox est que nec intelligi nec scribi potest, ut rugitus leonis et mugitus bovis».

[43] Ivi: «Articulata illiterata vox est que intelligi potest et scribi non valet, ut sibili hominum et gemitus infirmorum».

[44] *Ibidem*, p. 96: «Inarticulata litterata vox est que intelligi non potest et tamen scribi, ut per voces avium proferentium cra cra, cuius prolationis effectum, licet scribi possit, penitus ignoramus».

parte dei manoscritti del teorico, cioè nel testo generalmente conosciuto nel medioevo, figura anche "cu, cu", cioè il verso del cuculo.

E ora l'importante conclusione di Marchetto: «Di queste voci solo l'articolata e letterata, quella che si può comprendere e scrivere, diciamo che è di pertinenza della composizione musicale»[45]. In linea di principio dunque il musicista esclude di potersi occupare di suoni diversi da quelli disponibili in un testo letterario[46].

3. A proposito della voce dell'uccello e dell'uomo c'è un'ulteriore distinzione proposta da Pietro Ispano, quella tra voce significativa e voce non significativa: «La voce significativa è quella che rappresenta qualcosa all'udito come "uomo" o i gemiti degli infermi. La voce non significativa è quella che nulla rappresenta all'udito, come "buba"»[47], cui segue l'ulteriore distinzione tra voce significativa per natura e voce significativa per convenzione: «La voce significativa per natura è quella che rappresenta per tutti la medesima cosa, come i gemiti degli infermi e il latrato dei cani. La voce significativa per convenzione è quella che rappresenta qualcosa solo per volontà dell'istituente»[48].

Un trattatista musicale, Ugolino Urbevetano, riprende e sviluppa le definizioni di Pietro Ispano discutendo un caso particolare, quello della pica o del pappagallo la cui voce, come è noto, imita quella dell'uomo. Secondo Ugolino ci sono due modi di intendere il suono prodotto da questo uccello: «Uno è causato o prodotto dall'interno con l'intenzione di rappresentare, e così è il suono che è suono voce [...], altro è prodotto da dentro non con l'intenzione di rappresentare, benché talvolta avvenga che rappresenti, come è il suono causato da un animale irrazionale come la pica o il pappagallo»[49]. In effetti se la pica produce suoni che coincidono

[45] Ivi: «De quibus solum articulatam et litteratam vocem, que intelligi et scribi potest, dicimus ad musicam armonicam pertinere».

[46] Vedi p. 65.

[47] PETRUS HISPANUS, *Tractatus, called afterwards Summule Logicales*, ed. L.M. De Rijk, Assen, 1972, pp. 1-2: «Vox significativa est illa que auditui aliquid representat, ut "homo", vel gemitus infirmorum. Vox non significativa est illa que auditui nichil representat, ut «buba».

[48] Ivi: «Vox significativa naturaliter est illa que apud omnes idem representat ut gemitus infirmorum, latratus canum. Vox significativa ad placitum est illa que ad voluntatem instituentis aliquid representat».

[49] UGOLINUS URBEVETANUS, *Declaratio musicae disciplinae*, ed. A. Seay, American Institute of Musicology, III, 1962, p. 91: «Quidam causatur vel producitur ab intra cum imaginatione ad repraesentandum, et sic est sonus qui est sonus vox. [...], quidam producitur ab intra non cum imaginatione ad repraesentandum quamvis interdum contingat quod repraesentet, ut est sonus causatus ab animali irrationali, ut a pica vel pappagallo».

con quelli del linguaggio umano, se cioè dice parole, considerato dall'esterno non c'è differenza rispetto alle parole dette dall'uomo: il suono è il medesimo. Però :«il suono prodotto dalla pica, benché rappresenti qualcosa dall'esterno per noi in senso puramente teorico, come fa la voce prodotta dall'uomo, tuttavia non è una voce significativa perché non avviene con l'intenzione di comunicare»[50]. Quando il suono è emesso dall'uccello, manca la consapevolezza di instaurare una comunicazione (anche se possiamo supporre una intenzione di altro genere, per esempio il piacere di ripetere un suono udito e appreso). Certo, come insegna anche l'esperienza della musica, le possibilità di azione e di comprensione del suono, sono praticamente infinite[51].

3. *Mirabilia auditu*

1. La *Navigatio Sancti Brendani* è un racconto del IX-X secolo che narra un viaggio compiuto da Brendano, santo irlandese del VI secolo, insieme con un gruppo di compagni. La lunga peregrinazione per mare porta i monaci a toccare parecchie isole. Un giorno, era quasi il tempo della Pasqua, essi giungono ad un'isola che sembrava particolarmente accogliente. Vicino al punto nel quale stavano per prendere terra scorgono dinnanzi a loro: «Un albero di mirabile ampiezza non meno che di altezza coperto di uccelli candidissimi. Lo coprivano tanto che a mala pena si scorgevano le foglie e i rami»[52]. Il santo prega Dio di rivelargli la natura di quella apparizione ed ecco: «uno di quegli uccelli si levò in volo dall'albero, e risuonavano come sonagli le sue ali, verso la nave dove sedeva l'uomo di Dio»[53]. L'uccello rivela al santo che egli e i suoi compagni sono angeli decaduti che seguirono Satana e i suoi complici, ma senza peccare, e quindi hanno come unica punizione l'esclusione dal paradiso. Ciò deriva dall'interpretazione diffusa tra i commentatori della Bibbia in età carolingia per cui nella creazione gli uccelli sono: «Anime sante che volano verso

[50] *Ibidem*, pp. 91-92: «Apparet etiam quod sonus productus a pica quamvis aliquid ab extra nobis repraesentet metaphysice quemadmodum facit vox producta ab homine, non tamen est vox significativa quia non fit cum imaginatione ad repraesentandum».

[51] Vedi pp. 11-13.

[52] *Navigatio Sancti Brendani*, ed. C. Selmer, Notre Dame, 1959, pp. 22-23: «Erat autem super illum fontem arbor mire latitudinis in girum, non minus altitudinis, coperta avibus candidissimis. In tantum cooperuerunt illam ut folia et rami eius vix viderentur».

[53] Ivi: «Ecce una de illis avibus volabat de arbore, et sonabant ale eius sicut tintinnabula, contra navim ubi vir Dei sedebat».

il cielo»[54]. A riprova della loro buona indole: «Quando fu ora di vespro, tutti quegli uccelli che erano sull'albero cominciarono a cantare quasi ad una voce percuotendosi i fianchi e dicendo *Te decet hymnus, Deus in Syon et tibi reddetur votum in Jerusalem*. E sempre replicavano questo versetto quasi per lo spazio di un'ora e sembravano, all'uomo di Dio e a coloro che erano con lui, quella melodia e il suono delle ali quasi un canto lagrimevole per la sua dolcezza»[55]. Il canto è manifestazione perfetta di questi esseri meravigliosi: uccelli che cantano come in terra, angeli che cantano come in cielo. Durante il periodo della permanenza sull'isola di S. Brendano, il canto si ripete regolarmente per tutte le ore previste dalla liturgia. S. Brendano e i suoi compagni si fermarono a lungo in quel luogo: «Infatti loro sostentamento era il canto degli uccelli»[56].

Viene in mente un poemetto coevo su un uccello vero, il rigolo. Anche questo uccello accompagna e riempie di soavi sonorità l'intera giornata dei religiosi che abitano un vicino convento: «Si desta al mattino [...] canta soavemente alle orecchie dei monaci [...] produce un lungo sibilo nell'aria, canta da una quercia mentre i frati mangiano [...] a sera esulta garrendo, canta soavemente per l'udito dei monaci e al tramonto del sole se ne ritorna nel bosco»[57]. In un mondo di contenute sonorità come quello dei monasteri medievali, persino la voce di un uccellino può rappresentare un affascinante diversivo.

È il meraviglioso quotidiano, che passa, con le dovute trasformazioni, anche nella letteratura romanza la quale conosce un uccello che visita ogni giorno, con mirabili effetti, un giardino cortese: «Ci veniva a cantare

[54] RABANUS MAURUS, *Commentarium in Genesim*, in *Patrologiae cursus completus, series latinas*, ed. J.P. Migne, CVII, Paris, 1864, col. 468: «Sanctae animae ad superna volantes».

[55] *Navigatio Sancti Brendani, cit.*, p. 25: «Cum autem vespertina hora appropinquasset, ceperunt omnes aves que in arbore erant quasi una voce cantare, percucientes latera sua atque dicentes: "Te decet hymnus, Deus in Syon et tibi reddetur votum in Jerusalem". Et semper reciprocabant predictum versiculum quasi per spacium unius hore, et videbatur viro Dei et illis qui cum euo erant illa modulacio et sonos alarum quasi carmen plancus pro suavitate».

[56] *Ibidem*, p. 27: «Sanctus Brendanus mansit in eodem loco usque in octavas Pentecostes. Nam illorum erat refocillacio avium cantus».

[57] N. FICKERMANN, *Zvei lateinische Gedichte. I. Ein frühmal. Liedchen auf den Pirol*, "Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskünde", L, 1935, pp. 582-583: «Mane consurgit, [...] / suave canet ad monacharum aures / [...] longum producit sibilum per auras, [...] / in quercu canet, dum fratres manducant [...] / in vespertino exultat garritu, / suave canet monachis auditu, / solis occasu redit ad secretum».

un uccello due volte al giorno e niente più. E così, sappiate bene, che esso veniva la mattina e l'altra volta al vespro»[58].

2. Altro tipo di sonora meraviglia è quello incontrato da Liutprando, vescovo di Cremona, recatosi nel 941 alla corte di Costantinopoli. Racconta Liutprando stesso che nella sala delle udienze del palazzo imperiale: «Stava dinnanzi al trono dell'imperatore un albero di bronzo, ma dorato, i cui rami pure di bronzo e dorati riempivano diversi generi di uccelli che emettevano voci diverse secondo la loro specie»[59]. La complessa architettura sonora entro la quale erano inserite le voci degli uccelli dorati è descritta nei particolari dal libro delle cerimonie redatto a cura dell'imperatore Costantino VII. Un apposito capitolo è dedicato alla procedura di ricevimento a corte degli ambasciatori stranieri. La cerimonia ha inizio con il suono di due tipi di strumenti, a fiato prima e poi a percussione, cui segue l'intervento sonoro degli uccelli e anche dei leoni: «Ammesso al cospetto dei sovrani, l'ambasciatore si prosterna in atto di adorazione: e s'ode intanto il suono degli strumenti a fiato. Sollevatosi, egli s'avanza e s'arresta a una qualche distanza dal trono: ora suonano gli strumenti a percussione [...]. Dopo che il logotheta ha rivolto le domande di rito all'ambasciatore, ruggiscono i leoni d'argento aurato, e gli uccelli d'oro poggianti sul trono sacro e sugli alberi – che pure son d'oro – danno inizio a un armonioso canto»[60]. Eseguita la consegna dei doni da parte dell'ambasciatore il rituale riprende con cadenza simmetrica: «Ora cessa il ruggito dei leoni, gli uccelli smettono i loro armoniosi accordi, le fiere tornano sui loro sostegni e simultaneamente gli strumenti a percussione ridanno inizio alle musiche. Compiutasi la rituale offerta del dono, a un cenno del logotheta, l'ambasciatore si prosterna e senza altro indugio esce al suono degli strumenti a fiato. I leoni e gli uccelli intanto riprendono ciascuno con la propria voce, secondo l'ordine loro, e le fiere sorgono nuovamente dai piedistalli. Quando l'ambasciatore ha varcato l'uscita i leoni cessano di ruggire, gli uccelli di cantare, le fiere tornano in posizione

[58] *Le lai de l'Oiselet*, ed. L.P. Wolfgang, «Transactions of the American Philosophical Society », n. s., LXXX, 1990, p. 56: «Chanter i venoit uns oisiaus / Deus foiz le jor, et plus noiant. / Et si sachiez a escïant, / Qu'il i venoit la matinee / Et l'autre foiz a la vespree». Vedi III, 2.

[59] LIUTPRANDUS, *Antapodosis*, ed. R. Chiesa, Turnholt, 1998, p. 147: «Aerea, sed deaurata, quaedam arbor ante imperatoris sedile stabat, cuius ramos itidem aerae diversi generis deaurataeque aves replebant, quae secundum species suas diversarum avium voces emittebant».

[60] COSTANTINO PORFIROGENITO, *Il libro delle cerimonie*, ed. M. Panascia, Palermo, 1993, p. 117.

di riposo, e s'odono di nuovo gli strumenti a percussione»[61]. Nell'insieme è una sonorità assolutamente "meccanica" sia negli strumenti umani sia nelle voci animali riprodotte da un sistema di automi.

La perizia tecnologica esibita da questa descrizione doveva impressionare moltissimo i visitatori-ascoltatori se alcuni aspetti di questa descrizione sonora passano in un testo diffusissimo nel mondo medievale, la cosiddetta Lettera del Prete Gianni. Qui è descritta la reggia del re indiano Poro: «Nell'atrio del palazzo ci sono venti grandi statue d'oro e in mezzo a queste ci sono altrettanti grandi alberi d'argento che brillano come sfavillanti lumi e in cui sono raccolti ogni razza di uccelli d'oro e ognuno ha il colore conveniente al suo genere, e che sono così disposte per arte musicale, in modo che quando re Poro lo desiderava, tutti cantavano insieme secondo la rispettiva natura, oppure anche uno per volta»[62]. L'effetto di "raptus" provocato dall'ascolto della musica secondo la filosofia scolastica, è qui attribuito anche a queste sonorità artificiali (una sorta di immobilizzazione corporea come per gli ascoltatori del canto di Casella nella Commedia dantesca): «Questi uccelli e statue facciamo cantare e giocare quando a noi piace, sia d'estate che d'inverno, e la dolcezza e l'amabilità delle loro melodie sono tali e tante che trasportano nel sonno ogni ascoltatore e lo portano in un certo qual modo fuori di se stesso»[63].

Nella letteratura romanza questo effetto si trasferisce dagli uccelli automatici ad un uccello vero. Preda di questo "raptus" dell'ascolto è il protagonista di *Flamenca*: «Guillem non ode, non vede, non sente, non muove occhi né mano né bocca, una dolcezza lo tocca al cuore che è portata dal canto dell'usignolo, per cui resta cieco e sordo e muto e gli chiude così le orecchie questa dolcezza che gli risveglia il cuore, che altra cosa non vi può entrare, anzi conviene che per rallegrarsi, ciascuno dei sensi ritorni al cuore»[64].

[61] *Ibidem*, pp. 117-118.

[62] *Le meraviglie dell'India*, ed G. Tardiola, Roma, 1991, p. 184: «In aula huius palacii sunt XX magnae statuae aureae, et infra ipsas sunt totidem magnae arbores argenteae, velut lucernae lucidissime lucentes, in quibus resident omnia genera avium aurearum, et unaquaeque habet colorem secundum genus suum, et sunt ita per artem musicam dispositae, quod, quando Porus rex volebat, omnes simul cantabant secundum suam naturam aut unaquaeque per se singulariter».

[63] *Ibidem*, p. 185: «Quas nempe statuas et aves tam in yeme quam in aestate, quando placet nostrae celsitudini, facimus cantare et iocari, dulcedo et suavitas cuius cantilenae talis et tanta est, quod auditores incontinenter obdormire facit et quodammodo extra mentes efficiuntur».

[64] *Flamenca*, ed. M. Mancini, Roma, 2006, p. 116: «Guillems non aus ni ves ni sen, / ni ls oils non mou, ni ma ni boca; / una douzor al cor lo tocha / que l cantz del rossinol

3. Ma per raggiungere sonorità strane e affascinanti non è sempre necessario fare lunghi viaggi. Può bastare, come a Fillide e Flora, una semplice passeggiata a cavallo. Le due amiche si trovano a discutere animatamente e, non riuscendo a trovare un accordo, decidono di portare la questione al giudizio del dio Amore. Salgono dunque in sella onde raggiungere la corte del dio: «Decidono di andare al giardino di Amore, una dolce agitazione commuove il viso di entrambe. Fillide ride di Flora, Flora di Fillide. Fillide tiene sulla mano uno sparviero, Flora un falcone»[65]. È già un accenno alle funzioni di guida svolte dagli uccelli nell'itinerario amoroso[66].

Giungono all'ingresso di un bosco ricco di piacevoli sensazioni: «Dopo un po' di tempo trovano il bosco, all'ingresso del bosco mormora un corso d'acqua, il vento odora di mirra e di pigmento, si odono timpani e centinaia di cetre»[67]. Suoni che si precisano sempre più, man mano che le fanciulle procedono verso la loro meta: «Tutto ciò che la mente dell'uomo può comprendere, le fanciulle ivi odono improvvisamente: diversità di voci sono ivi inventate, suona il diatessaron, suona il diapente. Suonano e plaudono con mirabile armonia timpano, salterio, lira, sinfonia, ivi suonano coppe con voce molto pia e il flauto emette canti in molti modi»[68]. Subito dopo si odono i canti degli uccelli: «Risuonano tutte le lingue degli uccelli a piena voce, si ode la voce del merlo dolce e piacevole, l'allodola, la cornacchia e l'usignolo che non cessa di lamentarsi della pena subita»[69]. Tanta sonorità non manca di influire sullo stato d'animo delle fanciulle: «Entrano con un po' di timore e avvicinandosi crescono in amore, risuona ciascuno degli uccelli col proprio grido, gli

l' adus, / per qu'estai cecs e sortz e mutz, / et aisi l clau tota l'aurella/ cil douzors que l cor li reveilla / ques autra res no i pot intrar, / ans coven que per joi menar / cascus dels sens al cor repaire».

[65] *Carmina Burana*, cit., p. 100: «Ad Amoris destinant ire paradisum. / dulcis ira commovet utriusque visum; / Phyllis Flore, Phyllidi Flora movet risum. / fert Phyllis accipitrem manu, Flora nisum».

[66] Vedi pp. 41-46.

[67] *Carmina Burana*, cit., p. 100: «Parvo tractu temporis nemus est inventum. / Ad ingressum nemoris murmurat fluentum, / ventus inde redolet myrrham et pigmentum, / audiuntur tympana cithareque centum».

[68] *Ibidem*, p. 101: «Quicquid potest hominum comprehendi mente, / totum ibi virgines audiunt repente; / vocum differentie sunt illic invente, / sonat diatessaron, sonat diapente. / Sonant et mirabili plaudunt harmonia / tympanum, psalterium, lyra, symphonia, / sonant ibi phiale voce valde pia, / et buxus multiplici cantum prodit via».

[69] Ivi: «Sonant omnes avium lingue voce plena: / vox auditur merule dulcis et amena, / corydalus, graculus, atque philomena, / que non cessat conqueri de transacta pena».

animi si accendono per il vario clamore»[70]. Ora le due: «Fermano insieme i cavalli e discendono, quasi dimentiche del loro proposito al suono della melodia, ma si ode di nuovo il canto dell'usignolo [straordinario potere di questa voce!] e subito le vene delle fanciulle si riscaldano»[71].

Forse il modello per la corte d'Amore è sempre quello della corte di Bisanzio con la differenza che qui (nell'immaginazione) gli uccelli sono reali, mentre là (nella realtà) gli uccelli erano automi. Ma anche qui l'elemento meraviglioso è dato da una sonorità che prevede la partecipazione congiunta delle voci degli uccelli e dei suoni degli strumenti. Quando, in seguito, la corte d'Amore si farà corte itinerante, meravigliosamente appare nel bosco, preceduta e annunciata da voci e suoni: «Udii arrivare Amore a cavallo con grande compagnia. Me ne resi ben conto al canto degli usignoli e delle calandre e degli altri uccelli, orioli, merli e tordi, 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»[72].

[70] Ivi: «Virgines introeunt modico timore / et eundo propius crescunt in amore. / sonat queque volucrum proprio rumore, / accenduntur animi vario clamore».

[71] Ivi: «Sistunt equos pariter et descendunt, pene/ oblite propositi sono cantilene./ Sed auditur iterum cantus philomene,/ et statim virginee recalescunt vene».

[72] THIBAUT, *Le Roman de la Poire*, ed. Ch. Marchello Nisia, Paris, 1984, pp. 49-50: «Lores oï Amors venir/ a grant compaigne chevachant. / Ge m'en aparçui bien au chant/ des rossignox et des kalendres/ et des autres oisellons mendres, / oriox, merles et mauviz, / qui se teüssent a enviz,/ ainçois demenoient tel bruit / c'onques si granz ne fu, ce cuit./ Des oisiaus i ot bien chanté; / et si i ot a grant planté / estrument de divers mestiers: / estives, harpes et sautiers, / vïeles et gygues et rotes,/ qui chantoient diverses notes. / Chasuns del mielz chanter s'angresse. / Si n'i ot pas petit de presse/ de boisines, de chalemiax, / de cors, d'estives, de fretiax, / si vont si forment resonant / que l'en n'i oïst Dieu tonant».

II. TESTI ROMANZI

1. *Chansons*

1. «Il dolce canto che l'uccello invia, rende lieto il mio cuore. Ah, come risuona nel bosco la voce che da lui proviene!»[1]. Questi versi mostrano al meglio il mutamento di registro della poesia volgare rispetto a quella latina. È assente ogni presunzione descrittiva: non si sa neppure quale sia l'uccello che canta; c'è solo l'impressione di una sonorità che attraversa lo spazio e raggiunge l'animo del poeta.

L'attenzione è concentrata sulla capacità che ha il canto dell'uccello di creare emozioni. Gace Brulé ricorda: «Ho udito in Bretagna gli uccelli del mio paese, al loro canto ho ben capito che li avevo già sentiti nella dolce Champagne, se non mi sbaglio. Essi mi hanno messo in sì dolce pensiero che mi sento obbligato a fare una canzone»[2]. Se qui si realizza una comprensibile concatenazione di eventi sonori, nel caso di Jaufrè Rudel si assiste ad un effetto apparentemente irrazionale, il canto dell'uccello riesce a richiamare un sentimento umano: «Quando i giorni sono lunghi a maggio, mi piace il dolce canto degli uccelli lontano, e quando sono andato via da lì, mi ricordo d'un amore lontano»[3].

Come è ben noto queste emozioni hanno collocazione privilegiata nei mattini di primavera, quando il canto degli uccelli e quello dei poeti mu-

[1] *Las cançons dels trobadors*, ed. J. Fernandez de la Cuesta, Tolosa, 1979, p. 797: «Lo douç chants que l'ausèls crida / rend esbaudit mon coratge. / A! com refranh per boscatge / la votz qu'es de li partida!».

[2] *Chanter m'estuet. Songs of the Trouvéres*, ed. S.N. Rosenberg e H. Tischler, London, 1981, p. 213: «Les oxelés de mon païx / Ai oïs en Bretaigne, / A lors chans m'est il bien avis / K'en la douce Champagne / Les oï jadis, / Se n'i ai mespris, / Il m'ont en si douls penseir mis / K'a chanson faire m'en seux pris».

[3] *Las cançons dels trobadors*, cit., p. 54: «Lanquand li jorn son longs en mai, / m'es bèls douç chants d'ausèls de lonh: / e quand mi sui partits de lai, / remembra'm d'un amor de lonh».

sicisti si inserisce nel generale risveglio della natura[4]. Meno noto, ma forse ancora più notevole, è quanto sia rilevante anche l'attenuarsi della sonorità: «Mi piace» scrive Marcabru «quando i frutti sono maturi e verdeggia nuovamente il fieno, e gli uccelli per il tempo oscuro abbassano l'intensità della voce tanto temono l'oscurità, allora il mio cuore si innalza e io canto per gioia di leale amore»[5]. Sino ad avvertire, come in Gautier de Dargies, il valore del silenzio: «Quando la stagione si è allontanata dal tempo d'estate bello e piacevole, e fa freddo e il vento soffia e gli uccelli sono tutti silenziosi, allora mi consigliano di cantare»[6]. In questi casi il canto del poeta musicista sembra riempire il vuoto di sonorità lasciato dagli uccelli.

2. Sin qui si è parlato genericamente di canti di uccelli, ma anche nelle letterature romanze l'usignolo occupa una posizione speciale. Jaufrè Rudel illustra così le ragioni profonde del suo poetare: «Quando il ruscello della sorgente si fa limpido, come solitamente avviene, e appare la rosa di macchia e l'usignolo sul ramo modula, riprende, appiana, il suo dolce canto e lo affina, è giusto che io riprenda il mio»[7]. Fra gli elementi visivi che compongono il quadro, il solo elemento sonoro (così analiticamente descritto) ha l'effetto di sollecitare il canto del poeta; solo dalla voce dell'usignolo sorge quasi un dovere morale da parte del trovatore di corrispondervi con la propria voce.

Anche per il Castellano di Coucy la voce dell'usignolo è il movente della composizione: «La dolce voce dell'usignolo del bosco che io ascolto notte e giorno mi addolcisce e intenerisce a tal punto il cuore che il desiderio mi prende di cantare per manifestare la mia gaiezza»[8].

Nella poetica di trovatori e trovieri ci sono tre concetti fondamentali, il testo, la melodia e il canto, che è la combinazione dei due primi elementi nel momento della esecuzione; è l'evento sonoro, formato da testo e musica, come viene percepito dall'ascoltatore. Secondo questa concezione, si può intendere che il canto dell'usignolo e quello del poeta-musicista sono posti sullo stesso piano: e la canzone stessa è il canto del trovatore e del troviere.

L'identificazione tra le due voci vale tanto nel bene quanto nel male. L'esistenza del trovatore, musicista al servizio di una corte, è vincolata da molti impedimenti, eppure, come l'uccello in gabbia, continua a cantare: «Io canto spesso per il piacere altrui [...] come l'uccello gentile, che sa di essere preso e tuttavia non desiste dal cantare: altrettanto è per me»[9].

Tutto ciò durò una stagione non lunga e terminò quando il musicale in senso umano finì col prevalere sul semplice sonoro[10]. Nella poesia di uno degli ultimi trovieri, Colin Muset, la voce dell'usignolo non genera il canto (testo e musica) del poeta ma suggerisce semplicemente di realizzare una melodia strumentale: «In maggio, quando l'usignolo canta chiaro nel verde boschetto, allora mi piace fare un flautino, così lo farò d'un ramoscello, ché mi piace d'amore flautare»[11]. In questo caso la canzone del troviere cessa di essere essa stessa la risposta omologa al canto dell'usignolo per divenire pura descrizione di un evento musicale.

3. Il risvolto tragico del canto dell'usignolo sopravvive anche nella letteratura francese. Così può proseguire il collegamento con la passione di Cristo[12] il quale: «morì cantando: "sitio" (l'autore pensa forse a "oci"), così l'usignolo muore per il piacere del suo canto»[13]. Secondo la tradizione raccolta da Thibaut de Champagne, infatti «l'usignolo canta tanto che cade morto giù dall'albero; nessuno vide morte così bella, tanto dolce e così piacevole»[14], e come racconta Evrart de Conty: «È stato visto cadere morto a forza di cantare davanti a colui che cantava contro di lui, come fu a me stesso testimoniato da persona certa e degna di fede. In breve, non

[4] Vedi pp. 14, 23, 42, 45-46.

[5] *Las cançons dels trobadors*, cit., p. 62: «Bèl m'es quand son li fruch madur / e reverdejan li gaim, / e l'auzelh, per lo temp escur / baissan de lor votz lo refrim, / tant redobtan la tenebror».

[6] *Monumenta monodica Medii Aevi*, XI, *Trouvères-Melodien*, 1, ed. H. van der Werf, Kassel, 1977, pp. 164-165: «Quand la saisons l'est demise / Del tanz d'esté bel et plaisant, / Qu'il fait froit et vente bise / Et li oisel sunt tuit taisant, / Lors me semont que je chant».

[7] *Las cançons dels trobadors*, cit., p. 56: «Quand lo rius de la fontana / s'esclarzís, si com far sòl, / e par la flors aiglentina / e'l rossinholets el ram / vòlf e refranh et aplana / son douç chantar et afina / dreits es qu'ieu lo mieu refranha».

[8] *Chanter m'estuet*, cit., p. 209: «La douce voiz du rosignol sauvage / Qu'oi nuit et jor cointoier et tentir / M'adoucist si mon cuer et rassouage / Lors ai talent que chant pour esbaudir».

[9] *Las cançons dels trobadors*, cit., p. 401: «Per solatz d'autrui chant soven; / [...] si cum l'ausels de bon aire, / que sap qu'es pres e per ço non is recré / qu'ades non chant: atretal es de me».

[10] Vedi p. 13.

[11] *Monumenta monodica Medii Aevi*, cit., 2, Kassel, 1979, p. 443: «En mai, quant li rosignolez / chante cler o u vert boissonet, / Lors m'estuet faire un flajolet, / Si le ferai d'un faucelet, / Qu'il m'estuet d'amors flajoler».

[12] Vedi pp. 23-24.

[13] *Ci nous dit. Requeil d'exemples moraux*, ed. G. Blangez, I, Paris, 1979, p. 121: «Il fu mort en chantant: J'oi soif, ainssi con li rousignoulz muert an deduit de son chant».

[14] *Monumenta monodica Medii Aevi*, cit., 2, pp. 64-69: «Li rosignox chante tant/ Qu'il chiet mors de l'arbre jus;/ Si bele mort ne vit nus/ Tant douce ne si plesant».

c'è dubbio che a volte essi cantano con tale sforzo che la gola si rompe e li si trova morti a terra sotto l'albero»[15].

Questo aspetto violento viene sviluppato da Chretien de Troyes nella sua traduzione ed elaborazione del mito ovidiano di Filomela[16]. Dopo la tragica conclusione della vicenda, nella quale alla fanciulla è stata strappata la lingua con conseguente perdita della voce, l'autore introduce il lamento di Filomela tramutata in usignolo: «Per i mali che ella tanto ha sofferto, canta, il più dolcemente possibile, per i boschi: "Oci! Oci!"»[17]. Qui il grido risulta umanizzato: è l'imperativo del verbo *ocir* (uccidere); è il recupero della voce perduta. Trasformato da *vox inarticulata litterata* in *vox articulata litterata*[18]. "Oci" assume un significato che va al di là della semplice resa sonora simbolica della voce dell'uccello per divenire grido di vendetta della donna, che dell'uccello ha assunto le sembianze, contro: «Coloro che non curano la gioia e tutti coloro che fanno offesa e fellonia e tradimento verso una fanciulla saggia e cortese»[19]. Così la donna è divenuta uccello, ma la voce dell'uccello è divenuta umana. Questa interpretazione di Chretien de Troyes esercitò un'influenza duratura sulla poesia successiva, anche per l'eccezionale efficacia della presentazione: quello straordinario ossimoro sonoro per cui la ferocia dell'invettiva «uccidi, uccidi» viene espressa «il più dolcemente possibile».

Ciò che nel racconto di Chretien resta alluso, viene sviluppato nei testi successivi che dilatano fonicamente, mediante altre interiezioni, la voce di minaccia. L'usignolo: «Canta senza tregua "Occi, fi, fui e fier"»[20].

[15] EVRART DE CONTY, *Le Livre des eschez amoreux moralizés*, ed. F. Guichard-Tesson e B. Roy, Montréal, 1993, p. 195: «Il a esté veu qu'il cheoit mort, par force de chanter, devant cellui qui chantoit contre ly, sy come il fu a moy, mesmez tesmoignié par personne certaine et bien digne de foy. Briefment, il n'est pas doulte que aucunesfoiz ilz chantent sy esforceement qu'ilz se rompent la gorge et les treuve on tous mors a terre, dessoubz l'arbre».

[16] G. ECKARD, *Principes et pratique de la "translation" des oeuvres classiques en langue vulgaire: le cas de la Philomena attribuée à Chrétien de Troyes (d'après Ovide, Métamorphoses VI)*, in *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, I, ed. P. Nobel, Besançon, 2005, pp. 143-153.

[17] CHRETIEN DE TROYES, *Philomena*, ed. C. De Boer, Paris, 1909, p. 94: «Por les mauves qu'ele tant het / Chante au plus doucemant qu'el set / par le boscage: "Oci! Oci!"».

[18] Vedi p. 27.

[19] CHRETIEN DE TROYES, *Op. cit.*, p. 98: «Et cil qui de joie n'ont cure / Et tuit cil qui font mespriso / et felenie et traïson/ vers pucele sage et cortoise».

[20] *Le Chant du Roussigneul*, ed. E. Walberg, Lund, 1942, p. 71: «"Occi, fi, fui et fier" chant sans arrestaille».

2. *Itinerari d'Amore*

1. Nella parte iniziale del *Bestiaires d'Amour* Richart de Fornival propone un itinerario sentimentale attraverso le voci di vari animali. In pratica egli adatta a una personale casistica amorosa le caratteristiche che i comuni bestiari attribuivano alle diverse espressioni vocali. Giacché: «L'armonia del canto è così perfetta e potente che è in grado di trasformare i sentimenti e di cambiare la volontà»[21].

Si comincia così dal suono rauco del gallo che nell'oscurità annuncia il sorgere della luce. Si continua poi (considerando solo gli uccelli) con il cigno: «Vi è un paese nel quale i cigni cantano così bene e così volentieri che quando si suona l'arpa davanti a loro essi si accordano all'arpa nello stesso modo in cui il tamburo si accorda al flautino»[22]. È poi la volta delle sirene, ora esseri marini le due che suonano, ma (non a caso) rimasta uccello quella che canta: «Vi sono infatti tre specie di sirene, due delle quali sono metà donna e metà pesce, la terza metà donna e metà uccello. E tutte e tre sono musicanti: le une suonano la tromba, le altre suonano l'arpa e le ultime cantano»[23].

L'itinerario attraverso la voce si conclude con la voce più dolce, speciale, quella della donna amata: «E se la voce ha si gran forza, dunque non fa meraviglia se mi addormentai a causa della voce, giacché non fu mica una voce come le altre, anzi fu della più bella che io abbia mai veduto, a mio giudizio»[24].

2. Se l'itinerario di Richart de Fornival è puramente mentale, in altri casi la funzione di guida degli uccelli è intesa come assolutamente reale. Il protagonista della *Panthère d'Amours* è letteralmente trasportato in volo dagli uccelli nel giardino in cui si svolgerà la sua avventura amorosa: «In

[21] RICHART DE FORNIVAL, *Li Bestiaires d'Amour*, ed. C. Segre, Milano-Napoli, 1957, p. 38: «Ordenance de cant est si parfaite et si poissans k'ele a pooir de müer corages et de cangier volentés».

[22] *Ibidem*, p. 13: «Qu'il est uns pais la ou li cingne cantent si bien et si volentiers, ke quant on harpe devant aus il s'acordent a le harpe tout en tel maniere comme li tamburs s'acorde au flagoil».

[23] *Ibidem*, pp. 29-30: «Car il sont trois manieres de seraines, dont les .ij. sont moitié femes et moitié poisson, et le tierce moitié feme et moitié oseaus. Et cantent toutes .iij.: les unes en buisines, les autres en harpes et les tierces en droites vois».

[24] *Ibidem*, p. 40: «Et se vois a si gran force, dont ne fu chu pas mervelle se jou m'endormi a force de vois. Car che ne fu mie vois com autre, ains fu de la plus bele rien ke jou onques eüse veü a mon jugement».

quella notte mi accadde che fui rapito dagli uccelli e portato in una foresta»[25].

Nel *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris il viaggio guidato è molto più complesso e articolato. Il poema si apre con la tradizionale ambientazione: «Gli uccelli che si sono taciuti perché avevano avuto freddo e il tempo era avverso e gelido, sono, in maggio, per il tempo sereno così lieti, che mostrano cantando che nel loro cuore c'è tanta gioia che debbono cantare per forza. L'usignolo allora si sforza di cantare e di fare rumore, allora si compiace e si rallegra il pappagallo e la calandra, allora piace alle persone giovani essere gaie e amorose per il tempo bello e dolce; molto ha duro cuore chi in maggio non ama, quando ode cantare sul ramo agli uccelli il dolce canto pietoso»[26]. Il giovane protagonista del romanzo non è insensibile a questa seduzione e un bel mattino decide di andare personalmente ad ascoltare il canto degli uccelli: «Fuori dalla città ebbi voglia di andare per udire il canto degli uccelli che cantavano nei cespugli in quella stagione novella. Indossando le mie maniche a pieghe me ne andai allora tutto solo godendo e ascoltando gli uccelli che molto si sforzavano di cantare nei giardini in fiore»[27].

Nel corso della sua passeggiata giunge ad un giardino cinto da un muro invalicabile, al di là del quale si ode il canto di una innumerevole quantità di uccelli: «Non ci fu mai luogo così ricco d'alberi e di uccelli cantanti, che c'erano uccelli tre volte tanti che in tutto il regno di Francia. Molto era bello da udire l'accordo del loro pietoso canto; tutto il mondo se ne doveva rallegrare. Io dentro di me ne gioii così intensamente, quando lo udii, che avrei pagato cento libbre se il passaggio fosse stato libero in modo da entrare e vedere quell'assemblea, che Dio mi perdoni!, degli uccelli che là c'erano e che felicemente cantavano le danze d'Amore e le note piacevoli, cortesi e graziose. Quando udii gli uccelli cantare forte-

[25] NICOLE DE MARGIVAL, *Le Dit de la Panthère d'Amours*, ed. H.A. Todd, Paris, 1883, p. 3: «En cele nuit me fu avis/ Que je fui par oisiaux ravis,/ Et portez en une forest».

[26] GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la Rose*, ed. F. Lecoy, Paris, 1965, pp. 4-5: «Li oisel, qui se sont teü / Tant come il ont le froit eü / E le tens divers e frarin, / Sont en mai, por le tens serin, / Si lié qu'il montrent en chantant / Qu'en lor cuers a de joie tant / Qu'il lor estuet chanter par force. / Li rossigniaus lores s'esforce / De chanter e de faire noise; / Lors se deduit e lors s'envoise / Li papegauz e la calandre; / Lors estuet juenes genz entendre / A estre gais e amoreus, / Por le tens bel e doucereus; / Mout a dur cuer qui en mai n'aime, / Quant il ot chanter sor la raime / As oisiaus les douz chanz piteus».

[27] *Ibidem*, pp. 5-6: «Hors de vile oi talent d'aler, / Por oïr des oisiaus les sons, / Qui chantoient par ces boissons / En icele saison novele. / Cousant mes manches a videle, / M'en vois lors toz seus esbatant, / E les oiselez escoutant, / Qui de chanter mout s'angoissoient, / Por les vergiers qui florissoient».

mente mi misi a pensare con quale artificio, con quale macchinazione sarei potuto entrare nel giardino»[28].

Riesce infine a penetrarvi con l'aiuto di una fanciulla di nome Oiseuse (assonanza con *oiseau*?) la quale gli racconta ciò che avviene all'interno, cioè gli svaghi della corte di Deduit, signore del giardino: «Molte volte per diletto se ne viene in questo luogo ombreggiato Deduit e le persone che lo seguono, che vivono in gioia e sollazzo. Anche adesso senza dubbio Deduit è là ove ascolta cantare gli usignoli, i merli e altri uccelli»[29].

Finalmente, giunto nel mezzo del parco, il giovane può avere contatto diretto e completo con quel canto d'uccelli che lo aveva inizialmente spinto a uscire dalla città: «D'uccelli cantanti ce n'erano tanti raccolti per tutto il giardino. In un luogo c'erano usignoli, in altra parte gazze e storneli. Si ravvisano allora grandi gruppi di regoli e di tortore, di cardellini e di rondini, di allodole e di larderelli; calandre si vedevano radunate in un altro luogo che erano sfinite per il cantare a gara; c'erano merli e tordi che cercavano di superare gli altri uccelli nel canto; si vedevano d'altra parte pappagalli e molti uccelli che per questi cespugli e per questi boschi dove abitano, si dilettano nel loro bel cantare»[30]. Questo lungo elenco fornisce al lettore cortese una prima informazione di nozioni ornitologiche. L'uomo di corte, si sa, conosce bene i nomi degli uccelli, a differenza del villano ignorante, come insegna questo dialogo tra il cavaliere e Marion nel *Jeu* relativo: «Il cavaliere: "Dimmi, hai visto un airone?". Marion: "Un'aringa? Signore, in fede, no!"»[31].

[28] *Ibidem*, p. 26: «Onc mais ne fu nus leus si riches / D'arbres ne d'oisillons chantanz, / Qu'il i avoit d'oisiaus trois tanz / Qu'en tot le reiaume de France. / Mout estoit bele l'acordance / De lor piteus chant a oïr; / Toz li monz s'en doit esjoïr. / Je endroit moi m'en esjoï / Si durement, quant je l'oï, / Que n'en preïsse pas cent livres, / Se li passages fust delivres, / Que enz n'entrasse e ne veïsse / L'assemblee, que Deus guerisse! / Des oisiaus qui laienz estoient,/ Qui envoisieement chantoient / Les dances d'Amors e les notes / Plaisanz, cortoises e mignotes. / Quant j'oï les oisiaus chanter, / forment me pris a dementer / Par quel art ne par quel engin / Je porroie entrer ou jardin».

[29] *Ibidem*, p. 32: «Maintes foiz por esbaneier / Se vient en cest leu ombreier / Deduiz e les genz qui le sivent, / Qui en joie e en solaz vivent. / Encore orendroit est senz doute / Deduit laienz, ou il escoute / A chanter les rossignolez, / Mauviz e autres oiselez».

[30] *Ibidem*, pp. 33-34: «D'oisiaus chantanz avoit assez / Par tot le vergier amassez. / En un leu avoit rossigniaus, / D'autre part jais e estorniaus; / Si ravoit aillors granz escoles / De roietiaus e de tortoles, / De chardoneriaus, d'arondeles, / D'aloes e de lardereles; / Calandres ravoit amassee / En un autre leu, qui lassees / De chanter fussent a enviz; / Melles i avoit e mauviz, / qui beoient a sormonter / Ces autres oisiaus par chanter; / Il ravoit aillors papegauz, / E mainz oisiaus qui par ces gauz / E par ces bois ou il abitent / En lor bel chanter se delitent».

[31] ADAM LE BOSSU, *Le Jeu de Robin et Marion*, ed. E. Langlois, Paris, 1966, p. 3: «Li chevaliers: "Di moi: veïs tu nul hairon?"./ Marions: "Herens, sire? Par me foi, non!"».

Sembra, d'altra parte, che tutti gli uccelli radunati nel giardino di Deduit assolvano ad un loro compito ben preciso: «Troppo bel servizio facevano quegli uccelli che vi ho descritto». E più oltre: «Grande servizio dolce e piacevole andavano facendo gli uccelli»[32]. Servizio, servitù, è termine giuridico del sistema feudale, indica la prestazione dovuta dal vassallo al proprio signore. Esattamente negli stessi termini si esprimeva negli stessi anni Goffredo da Strasburgo che definisce anch'egli servitù il canto che gli uccelli anche qui numerosi offrono alla nobile coppia di amanti Tristano e Isotta: «Era loro servitù il cantare degli uccelli: l'usignolo piccolino, tordo, merlo e molti altri uccellini della selva; e l'allodola e il fringuello gareggiavano tra loro a servirli col loro canto. Questi servi ad ogni ora cuore e orecchio rallegravano»[33]. Sembra dunque una sorta di privilegio esclusivo della nobiltà godere del canto degli uccelli[34].

Nel *Roman de la Rose* non c'è solo descrizione, ma anche il tentativo di spiegare con parole in che cosa consista il senso e il valore del canto degli uccelli. Il termine di riferimento implicito è sempre l'idea che gli uomini del medioevo hanno della musica, per cui si comincia da lontano, da una sonorità d'ordine trascendente: «Cantavano un canto tale come fossero angeli spirituali e, ben sappiate, quando l'udii molto fortemente ne gioii, ché mai sì dolce melodia non fu udita da uomo mortale»[35]. Il protagonista della *Fablel dou dieu d'amors* ha appunto questa sensazione: «Quando [...] fui entrato nel giardino e udii i gridi degli uccelli, il mio cuore fu così ripieno di gioia che credetti di essere in paradiso»[36]. Se il giardino di Deduit è un paradiso, se gli uccelli che vi cantano sono angeli, il loro canto è una sorta di musica celeste. Ma è anche qualcosa di soprannaturale: «Tanto era quel canto dolce e bello che non sembrava canto d'uccello, anzi lo si poteva assimilare a canto di sirene del mare, che per

[32] GUILLAUME DE LORRIS, *Op. cit.*, pp. 34 e 37: «Trop par faisoient bel servise / cil oisel que je vos devise» e «Grant servise douz e plaisant / Aloient li oisel faisant».

[33] GOTTFRIED VON STRAßBOURG, *Tristan*, ed. F. Ranke, Stuttgart, 1980, II, pp. 418-420: «Ir dienest was der vogele schal, / diu cleine reine nahtegal, / diu troschel unde daz merlin / und ander waltvogelin. / diu zîse und der galander / die dienden wider ein ander / inwette unde inwiderstrît. / diz gesinde diende z'aller zît / ir ôren und ir sinne».

[34] Vedi pp. 65-70.

[35] GUILLAUME DE LORRIS, *Op. cit.*, p. 35: «Il chantoient un chant itel / Con fussent ange esperitel; / E bien sachiez, quant je l'oï, / Mout durement m'en esjoï; / Qu'onc mais si douce melodie / ne fu d'ome mortel oïe».

[36] I.C. LECOMPTE, "*Le fablel dou dieu d'amors*", in «Modern Philology», VIII, 1910-1911, p. 73: «Quant [...] el vergié fui assis, / Et jou oï des oysillons le cris, / De joie fu si mes quers raëmplis, / Moi fu avis que fuisse en paradis».

la loro voce sana e seria hanno nome sirene»[37]. Le sirene, per l'autore e il pubblico del *Roman de la Rose*, non sono più uccelli, bensì esseri marini e la loro voce non ha più effetti funesti, ma è anzi sinonimo di perfezione vocale, suggerendo così l'etimologia (fantastica, ma significativa) del loro nome. Infine, riallacciandosi alle danze d'amore e alle note cortesi evocate all'inizio, si ha il passaggio alla realtà della musica degli uomini in cui il protagonista da questo momento avrà modo di immergersi, gli uccelli infatti: «Lai d'amore e sonetti cortesi cantavano nel loro serventese, gli uni alto gli altri basso. Del loro canto, non scherzo, la dolcezza e la melodia mi misero nel cuore una grande gioia»[38].

Gli uccelli hanno così compiuto la loro missione di accompagnare e stimolare il protagonista nel suo viaggio verso l'iniziazione alla vita di corte, che avviene in un contesto musicale. Egli incontra Deduit ed entra nella *carole* guidata da Leece alla quale partecipano tutte le virtù cortesi.

3. Gli uccelli ricompaiono alla conclusione di questo itinerario educativo, quando il protagonista incontra il dio Amore che gli impartisce una serie di insegnamenti utili per la vita di corte: «Egli aveva in capo un cappellino di rose, ma gli usignoli che attorno al capo svolazzavano, ne spingevano giù le foglie; egli era tutto coperto d'uccelli, di pappagalli, di usignoli, di calandre e di cincie»[39].

La presenza degli uccelli non è inconsueta nella descrizione di Amore, come nel *Fablel dou dieu d'Amors* dove figurano alcuni particolari dell'abito del dio: «La penna era fatta di tempo novello e il collare d'un grido alto d'uccello»[40].

Un percorso formativo in parte analogo a quello del *Roman de la Rose* è condensato in una *reverdie*: «En avril au tens pascour». Si comincia con una descrizione ampia e particolareggiata dei suoni primaverili: «L'allodola all'inizio del giorno canta con grande felicità per la dolcezza del

[37] GUILLAUME DE LORRIS, *Op. cit.*, p. 35: «Tant estoit cil chanz douz e biaus / Qu'il ne sembloit pas chant d'oisiaus, / Ainz le peüst l'en aesmer / A chant de sereines de mer, / Qui, por lor voiz qu'eles ont saines / E series, ont non sereines».

[38] *Ibidem*, p. 37: «Lais d'amors e sonez cortois / Chantoient en lor serventois, / Li un en haut, li autre en bas. / De lor chant, n'estoit mie gas, / La douçor e la melodie / Me mist ou cuer grant reverdie».

[39] *Ibidem*, p. 46: «Il ot ou chief un chapelet / De roses; mais rossignolet, / Qui entor son chief voletoient, / Les fueilles jus en abatoient; / Qu'il estoit toz covers d'oisiaux, / De papegauz, de rossignaus, / De calandres e de mesenges».

[40] I.C. LECOMPTE, *Op. cit.*, p. 77: «La penne estoit faite du tans noviel / et li colers d'un haut cri d'un oysiel».

tempo rinnovato, così mi alzai una mattina e udii cantare sull'albero un uccello nel suo linguaggio. Un poco mi sollevai, vidi l'oriolo, e l'usignolo, così vidi il fringuello, e il lodolaio e tanti altri uccelli di cui non so neppure il nome che si posero sull'albero e cominciarono la loro canzone»[41]. Con precisa consapevolezza della forza attrattiva del suono il poeta così descrive i movimenti del protagonista: «Io me ne andai sul prato per udire gioia d'amore»[42]. E infatti Amore compare, a cavallo come un cavaliere, e accoglie il protagonista nella sua corte: «Tutto bellamente per un praticello il dio d'amore vidi cavalcare. Mi avvicinai al suo richiamo, di me ha fatto il suo scudiero»[43].

E, naturalmente, quando il principe Amore partecipa ai tornei cavallereschi, sul suo scudo figurano: «quattro usignuoli d'argento»[44].

3. *Images*

1. Come le poesie di trovatori e trovieri, come i racconti dei romanzi, anche i testi dei mottetti francesi sono pieni di uccelli. Un codice musicale ora a Montpellier evoca con grande frequenza voci di uccelli cantanti. Per lo più si tratta, genericamente e collettivamente, di uccelli che cantano in un mattino di primavera. Ma c'è anche l'usignolo adoperato come messaggero d'amore: «Canzonetta vattene tosto all'usignolo nel bosco, digli che mi voglia salutare la dolce bionda dal viso luminoso»[45], o invocato come confidente privilegiato: «Dolci usignoli felici, or m'ascoltate, che su tutti gli uccelli siete i più rinomati, in cui fiorisce tutta la gaiezza dei leali amanti amati e desiderati, a voi mi rivolgo»[46].

[41] *Chanter m'estuet*, cit., pp. 32-33: «L'alöete au point du jour / Chante par mult grand baudor. / Pour la douçour du tens nouvel, / Si me levai par un matin, / S'oï chanter sor l'arbroisel / Un oiselet en son latin. / Un petit me sozlevai pour esgarder sa faiture. / Ne soi mot que des oisiaus vi venir a desmesure. / Je vi l'oriou / Et le rosignou, / Si vi le pinçon / Et l'esmerillon, / Deus! / Et tant des autres oisiaus, de quoi je ne sai pas le non, / Qui sor cel arbre s'assistrent et commencent lor chançon».

[42] Ivi: «Je m'en alai soz la flor / Por oïr joie d'amor».

[43] Ivi: «Tout belement par un prael/ li deus d'amors vi chevauchier. / Je m'en alai a son apel, / De moi a fet son escuier».

[44] *Li Tornoiemenz Antecrit*, von Huon de Mery, ed. G. Wimmer, Marburg, 1888, p. 50: «L'escu, qui est sanz vilanie, / A quatre roussignous d'argent».

[45] *Polyphonies du XIIIe siècle*, ed. Y. Rokseth, II, Paris, 1936, pp. 58-59: «Chançonete, va t'en tost / au rosignol en cel bois / di qu'il me voit saluer / la douce blonde au vis cler».

[46] *Ibidem*, p. 92: «Dos rosignoles jolis, or m'entendés / qui sor toz oisiaus estes li plus renommés, / en cui florist toute joliveté, / de fins amans amés et desirés, / a vous me plaing».

Oltre agli usignoli, soli o in coppia, si incontrano anche pappagalli e allodole. O anche un "concerto" cui partecipano molte specie di uccelli: «Da una parte canta l'usignolo, da un'altra parte il tordo, e non c'è cuore tanto duro da non goderne; lo storno e l'allodola cantano sì dolcemente, la calandra si rallegra insieme a loro. Come vi dirò i nomi di tutti i canti? Là era tutto il piacere degli uccelli»[47].

2. Ciò ha un riflesso nella costituzione del manoscritto; il quale è riccamente decorato: tutte le iniziali hanno un prolungamento in forma di rami che fanno da cornice alla pagina. Su questi rami sono spesso disegnati animali di varie specie. È strano che tra questi animali prevalgano per numero e varietà di rappresentazione proprio gli uccelli? Come abbiamo visto, non ci sono animali che siano altrettanto frequentemente ricordati all'interno dei testi poetici e va tenuto presente che il miniatore disegna le figure quando il testo letterario e quello musicale sono già stati scritti nei loro rispettivi luoghi.

Così abbiamo l'opportunità di avere sotto i nostri occhi come venivano immaginati gli uccelli evocati nei testi dei mottetti. Il fatto che siano rappresentati nei margini non significa affatto marginalità: il margine è infatti il centro dell'attenzione del miniatore. Qui è raffigurato ciò che il committente del manoscritto si immaginava oppure ciò che il miniatore intendeva suggerire alla immaginazione del committente-lettore-esecutore.

Così, a volte, si fanno incontri curiosi: in bilico sulla punta di un ramo compare un "uccello" che abbiamo già altre volte incontrato. È una piccola sirena[48], qui certamente essere marino dato che la metà inferiore del corpo ha forma di pesce, e che tuttavia conserva traccia della sua originaria natura di uccello musicale, confermata dalla presenza di un uccello nel ramo in basso dello stesso margine. A differenza delle sirene già incontrate però questa non canta né suona strumenti a corda o a fiato, come nelle descrizioni e nell'iconografia tradizionale[49], bensì con la mano sinistra sembra far risuonare un tamburello.

3. Gli uccelli del codice di Montpellier compaiono per lo più uno per pagina e spesso in forma stereotipata, non mancano comunque rappre-

[47] *Ibidem*, pp. 84-85: «Que d'une part chante li rossignol, / d'autre part li mauvis, / q'il n'est nus quers tant d'urs ne fust resbaudis; / l'esproon et l'aloe chantent si doucement, / la chalandre si renvoise ensement; / que vos diroie je les noms de tous chans? Illuec estoit tous li deduis d'oisiaus».

[48] Vedi tavola 4.

[49] Vedi pp. 10-11, 41.

sentazioni di uccelli in gruppo: due, tre, sino a quattro[50]. E quattro è anche il numero massimo di voci delle composizioni musicali contenute nel codice. È dunque possibile che esista qualche forma di corrispondenza sottile tra i suoni notati nel manoscritto e i suoni di cui si immaginano portatori gli uccelli della decorazione? Una risposta affermativa può venire dall'esame della prima pagina di musica del codice e della pagina iniziale dell'ottavo e ultimo fascicolo del codice stesso.

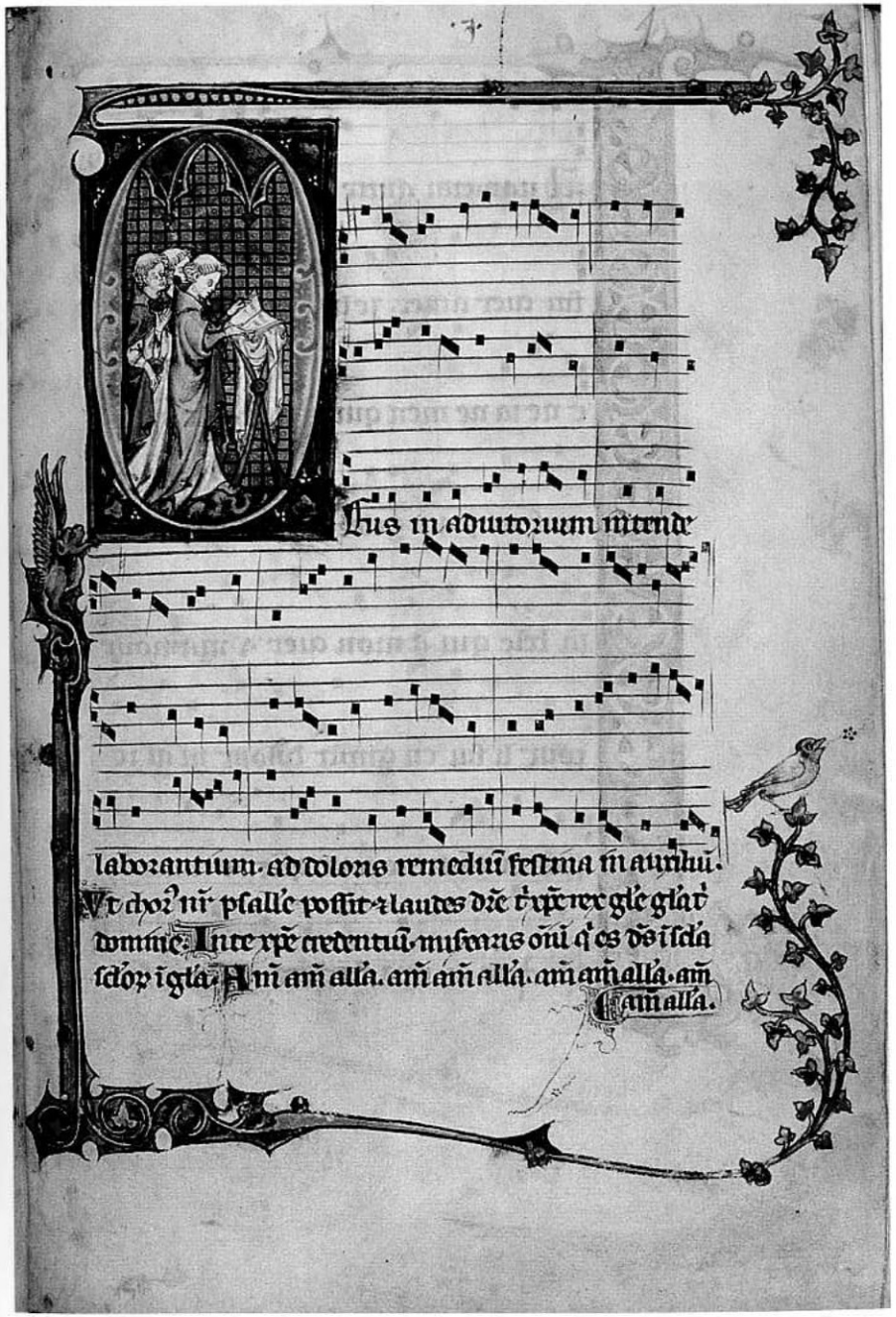
Nella pagina iniziale del codice[51] è notato un responsorio a tre voci *Deus in adiutorium*. La grande iniziale miniata mostra tre chierici che cantano da un leggio collocato dinnanzi a loro e ciò chiaramente allude non solo all'esecuzione del pezzo specifico, ma anche, più in generale, al contenuto sacro di una parte del repertorio conservato nel manoscritto. Vicino alla lettera capitale un uccello con le ali alzate e il becco spalancato "canta" insieme con i chierici[52]. Ma al contenuto di carattere cortese e precisamente della maggior parte dei mottetti allude invece certamente l'uccello rappresentato in cima al ramo che muovendo dalla lettera iniziale circonda la pagina. Si tratta di una figura cui l'autore della decorazione ha voluto attribuire uno speciale significato: l'uccello, a differenza di tutti gli altri rappresentati nel codice, tiene nel becco socchiuso un fiore. Trascrizione figurativa della sua voce, dei «fiori»[53] o fioriture melodiche che da lui provengono. Ma si potrebbero forse ricordare anche gli uccelli del *Fablel dou dieu d'Amors*: «C'erano uccelli. Per l'animo del signore che là c'era cantano di vero amore; quando essi hanno fame ciascuno bacia un fiore; non hanno più fame né sete per tutto il giorno»[54].

La pagina iniziale del fascicolo ottavo (generalmente considerato più recente degli altri per lo stile musicale del suo contenuto e per lo stile figurativo della sua decorazione) ha un aspetto molto simile alla pagina d'apertura del codice[55]. La composizione musicale notata è anche in questo caso il responsorio *Deus in adiutorium*, ma l'intonazione musicale è diversa. Anche la scena rappresentata all'interno della lettera iniziale è identica a quella precedente, soltanto ha forma più stretta e allungata. Ma

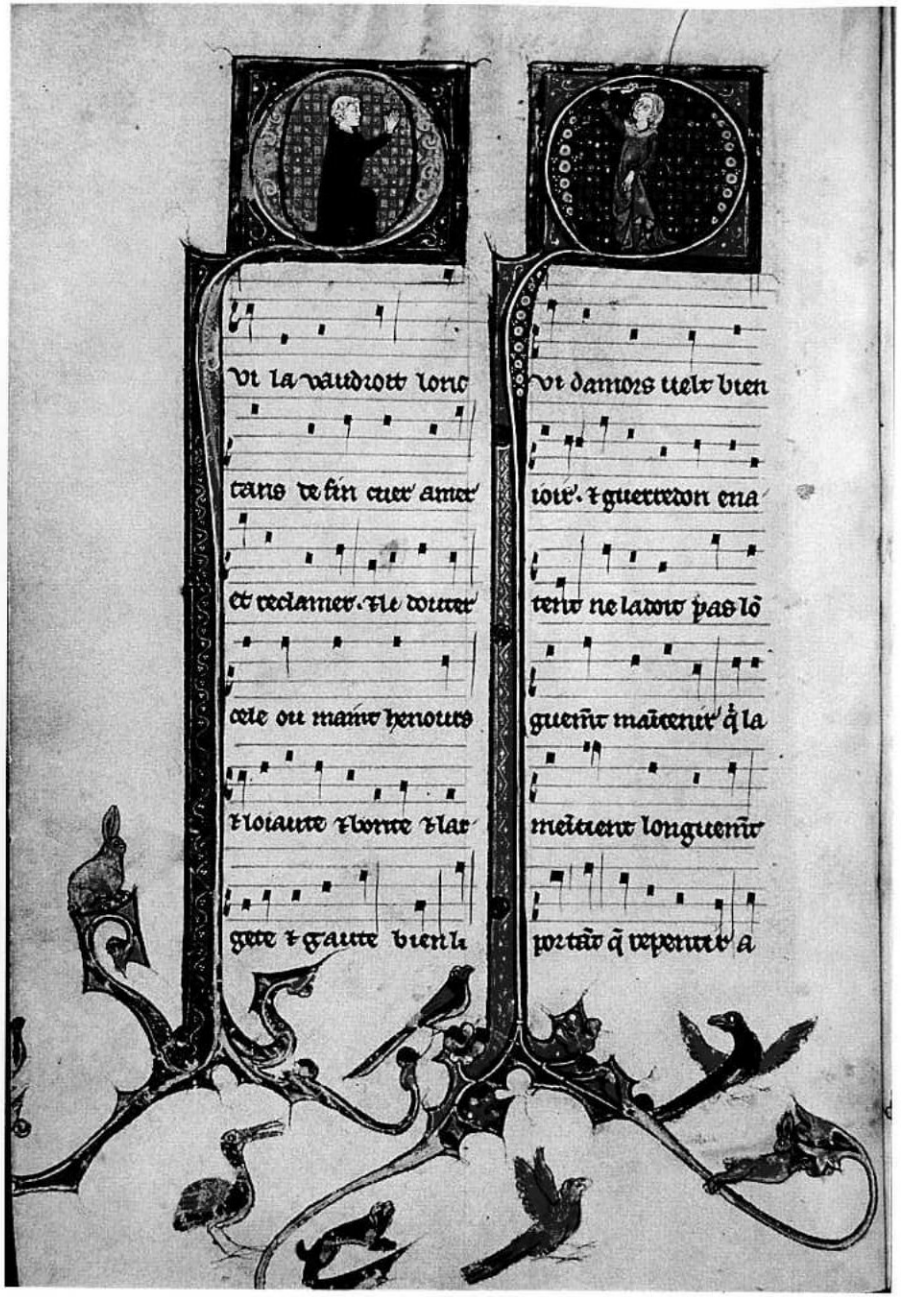
[50] Vedi tavola 2.
[51] Vedi tavola 1.
[52] Vedi pp. 11, 30, 72-73.
[53] J. WOLF, *Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XV, 1913-14, p. 533: «de discantu mensurabili floribus adornato».
[54] I.C. LECOMPTE, *Op. cit.*, p. 83: «Oysiaus i ot. Por l'ame del signor / Qui la gisoit cantent de vrai amor / Quant il ont fain cascun baise une flor; / Ja puis n'aront ne fain ne soif le jor».
[55] Vedi tavola 6.

TAVOLE

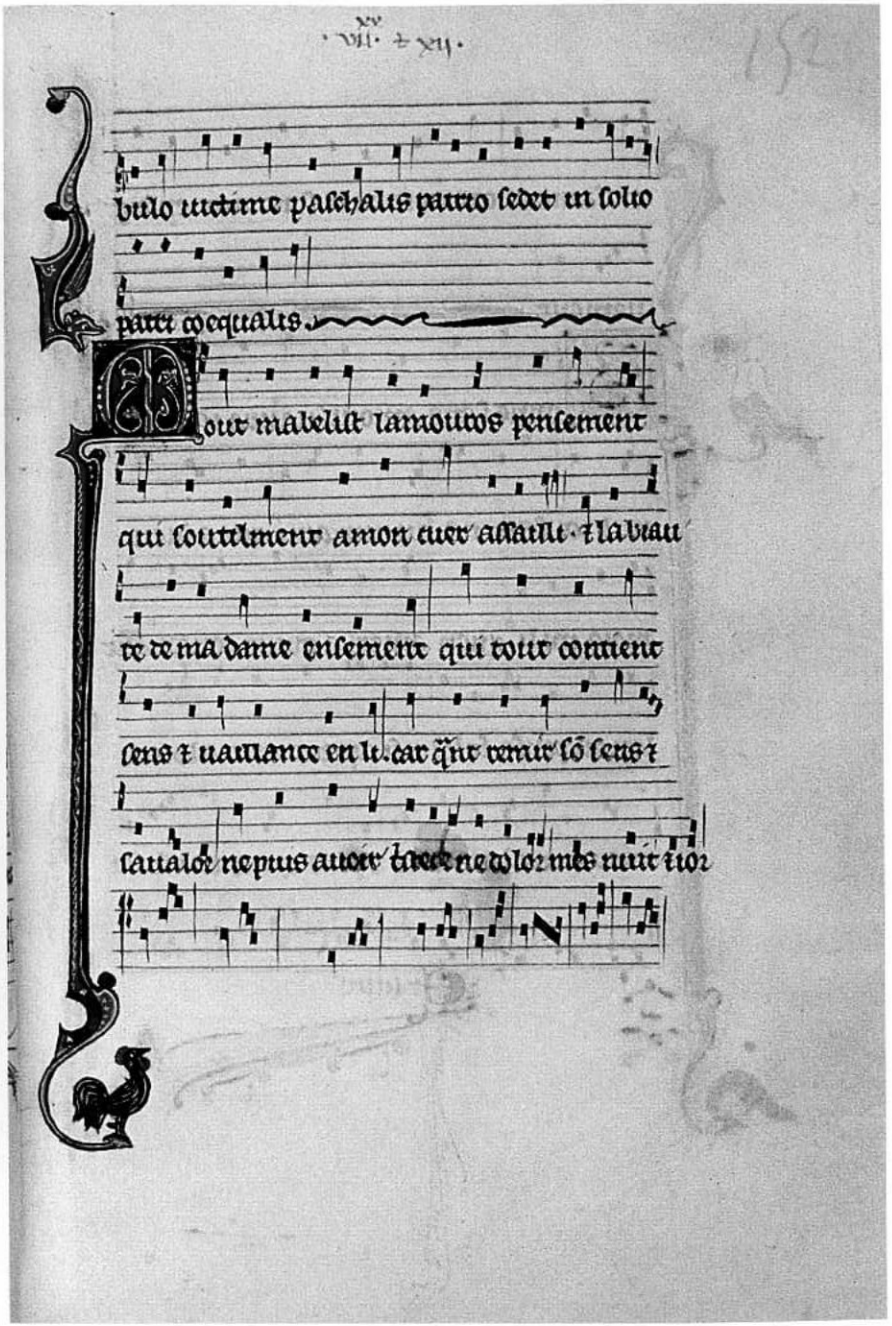
Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, ms H 196


Deus in adiutorium intende
laborantium. ad dolens remedium festina in auxilium.
Vt chor' nr' psalle possit et laudes dic' xpe rex gle glia'
domine. Inte xpe redemtus miserere omi q' es ds i sda
sclor i gla. Am am alla. am am alla. am am alla. am
am alla.

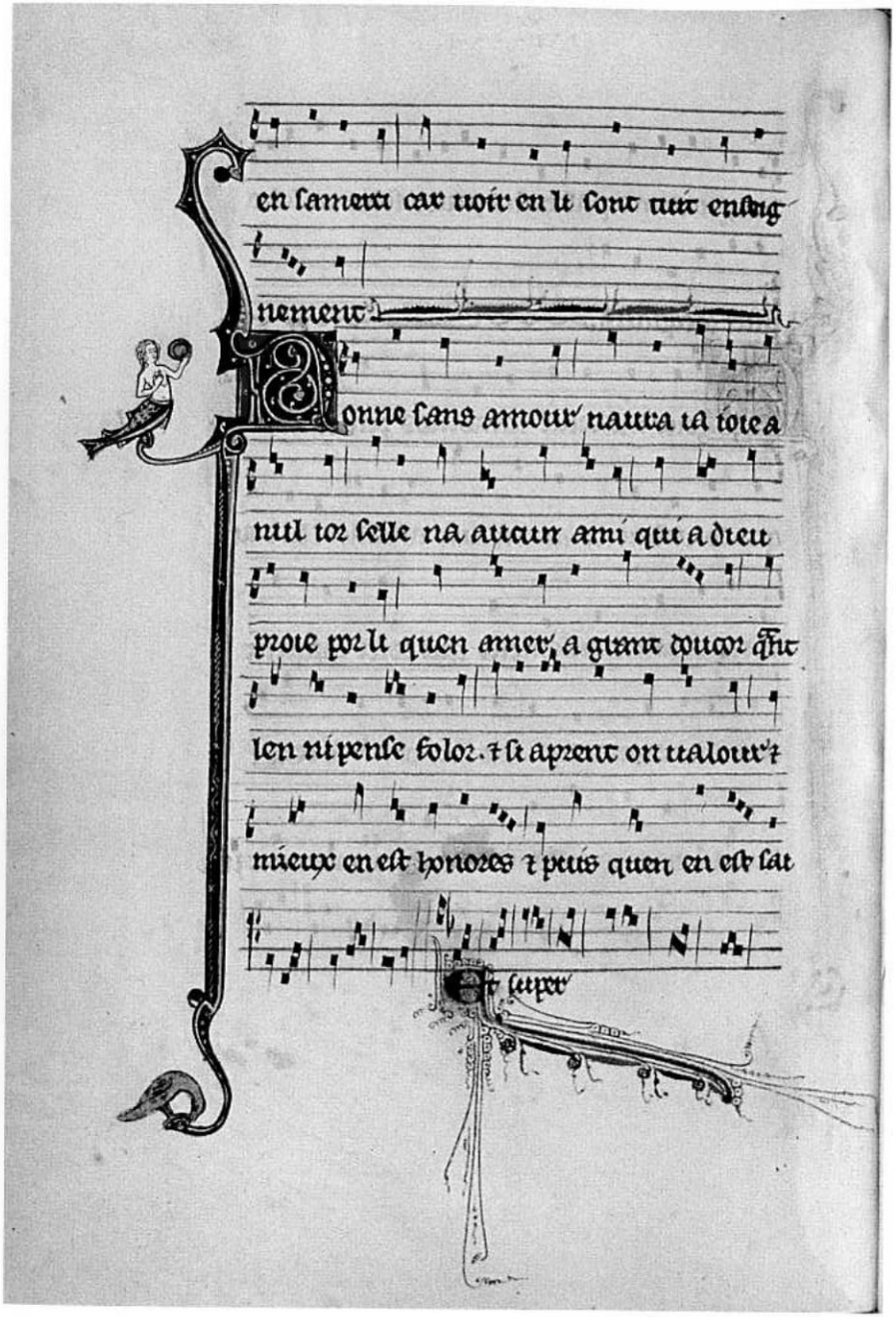
Tav. I, c. 1



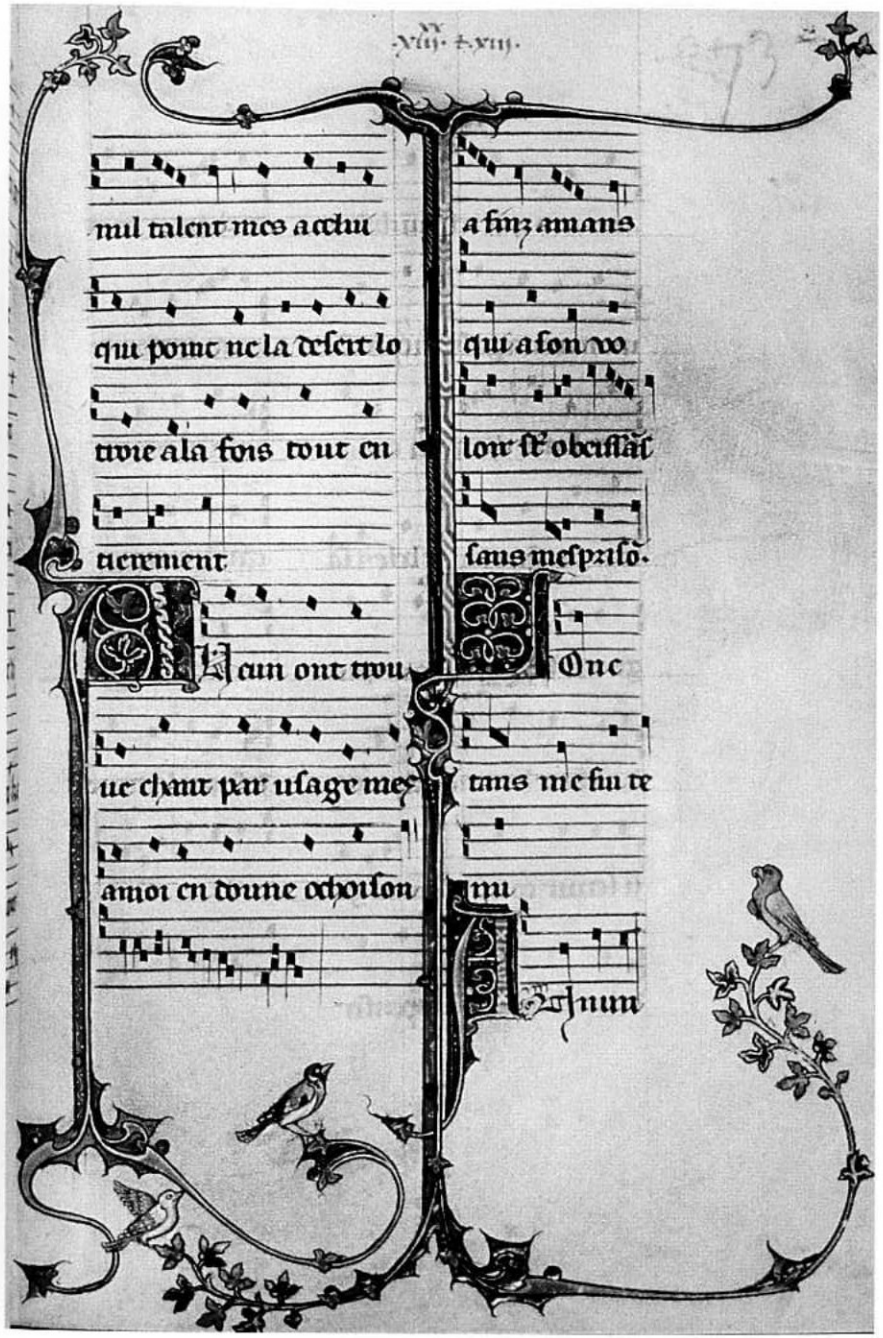
Tav. II, c. 23 v



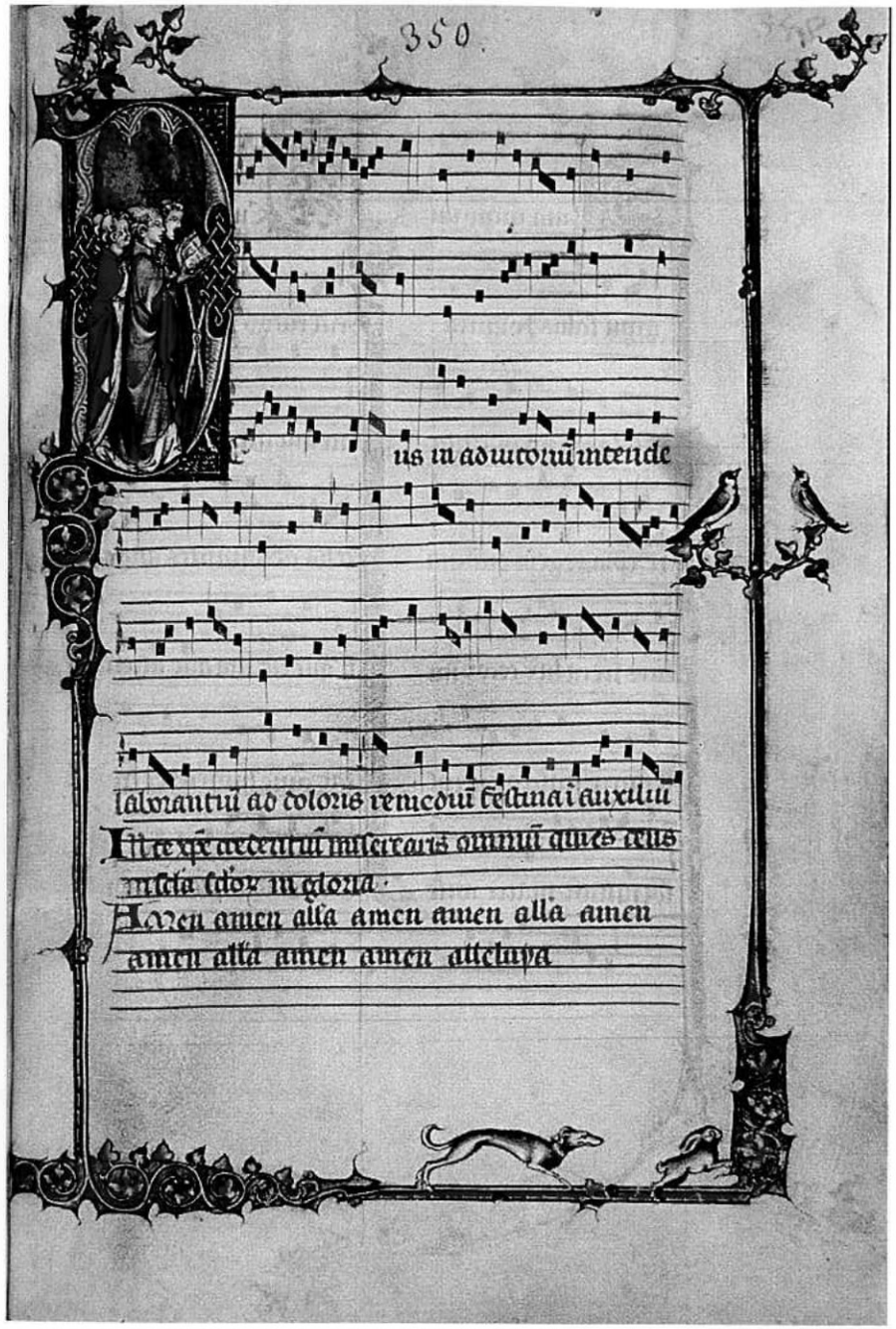
Tav. III, c. 152



Tav. IV, c. 152 v



Tav. V, c. 273



Tav. VI, c. 350

dove le differenze sono più evidenti è nella decorazione ornitologica che è presente anche in questo caso. Non uno, ma due elegantissimi uccelli sono rappresentati sul ramo che orna il margine destro della pagina. I capi protesi verso l'alto, il becco aperto (le «gole spalancate» come dirà Machaut[56]) li fissano inequivocabilmente nell'atteggiamento del canto, mentre la perfetta simmetria della loro collocazione sembra la trascrizione figurativa della loro inaudibile concordanza sonora. Poiché la stragrande maggioranza del repertorio contenuto nel fascicolo ottavo consiste in mottetti profani a tre voci, la scena assumerebbe un valore allusivo ben preciso. La miniatura della lettera iniziale suggerisce il *tenor* ecclesiastico sul quale sono costruiti la maggior parte dei mottetti, mentre i due uccelli concordanti alluderebbero al *triplum* e al *duplum* profani.

Altra risposta positiva al quesito posto inizialmente potrebbe provenire dall'accostamento non casuale tra un determinato pezzo e una determinata scelta decorativa. È possibile che la raffigurazione del gallo[57] (caso unico nell'intero manoscritto) abbia relazione con la segnalazione del *duplum*: *Mout m'abelist l'amouros pensement*, unico esempio di utilizzazione di una canzone provenzale all'interno del repertorio mottettistico del manoscritto? Anche in considerazione del fatto che questa canzone del trovatore Folchetto da Marsiglia ebbe diffusione e risonanza a livello europeo. E il gallo è sempre indicato nei bestiari come uccello tipico della segnalazione, in quanto annunciatore dell'alba. Che dire poi dei tre uccelli di specie diversa appollaiati esattamente sui tre rami che si dipartono dalle iniziali delle tre voci del mottetto *Aucun ont trouvé chant – Lonc tans me sui tenu – Annuntiantes*[58], probabilmente la composizione ai suoi tempi più famosa conservata nel codice. Un pezzo citato per le sue innovazioni tecniche da tanti trattatisti del tempo che ne attribuiscono la composizione al teorico e compositore Petrus de Cruce. Forse il miniatore ne immaginava l'esecuzione da parte dei tre volatili[59].

[56] GUILLAUME DE MACHAUT, *Remede de Fortune*, in *Oeuvres*, ed. E. Hoepffner, II, Paris, 1911, p. 109: «Chantoient, les gueules baées».
[57] Vedi tavola 3.
[58] Vedi tavola 5.
[59] Vedi pp. 11-13.

III. TESTI MUSICALI

1. *«Oci»*

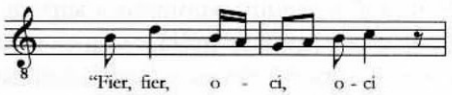
1. Racconta Goffredo da Strasburgo che Tristano in gioventù aveva imparato a cantare testi in diverse lingue: «E cantò le belle strofe in bretone e in gallese, in latino e in francese con sì melodiosa bocca che nessuno sapeva dire se fosse più dolce e più degno di lode, il suo suonare o il suo cantare» e che aveva appreso a suonare molti tipi di strumenti: «Gente di Parmenia mi insegnò viella e sinfonia; a suonar l'arpa e la rotta mi insegnarono dei gallesi che erano venuti dal Galles. Mi insegnarono dei Bretoni che venivano dalla città di Lund a suonare lira e sambiût»[1]. Da un episodio del *Donnei des Amants* veniamo a sapere di un'altra abilità sonora che Tristano aveva acquisito nella sua giovinezza: «Tristano era molto ingegnoso, l'aveva appreso nei suoi teneri anni, sapeva imitare ogni uccello che va o viene nella foresta. Tristano faceva tal melodia di cui la grande dolcezza ben lontano s'udia. Non c'è cuore pieno di malvagità che di quel canto non avesse tenerezza». Una notte Tristano adoperò questa abilità allo scopo di richiamare, senza destare sospetti, l'attenzione di Isotta che riposava accanto a re Marco: «Alla fontana sotto il pino, sotto l'albero Tristano si sedette, e attendeva un'occasione favorevole. Mascherò il suo linguaggio umano come colui che ha appreso da tempo: egli imita l'usignolo, il pappagallo e l'oriolo e gli uccelli della foresta». L'esecuzione di Tristano raggiunge vertici di vero e proprio virtuosismo: «Tri-

[1] GOTTFRIED VON STRAßBURG, *Tristan*, ed. F. Ranke, Stuttgart, 1980, I, pp. 226 e 228: «Er sanc diu leichnotelîn / britûnsche und gâloise, / latînsche und franzoise / sô suoze mit dem munde, / daz nieman wizzen kunde, / wederez süezer waere / oder baz lobebaere, / sîn harpfen oder sîn singen. / [...] mich lêrten Parmenîen / videln und symphonîen. / harpfen unde rotten / daz lêrten mich Galotten, / zwêne meister Gâloise. / mich lêrten Britûnoise, / die waren ûz der stat von Lût, / rehte lîren und sambjût».

stano fuori canta e geme come usignolo che prende congedo alla fine dell'estate in un canto pieno di emozione»[2].

A ben riflettere la situazione qui descritta è esattamente opposta a quella del pappagallo di Ugolino Urbevetano[3]. Il pappagallo dice parole umane ma non sa in realtà che cosa esse significhino per gli uomini; Tristano imita perfettamente i suoni degli uccelli ma ignora, naturalmente, che cosa essi significhino per i loro simili. Ecco quindi che un altro imitatore di uccelli preferisce passare attraverso la mediazione del linguaggio umano. È Wistaces, che riproduceva il grido dell'usignolo, cioè il grido minaccioso diffuso da Chrétien de Troyes con le aggiunte successive: «In un nido di nibbio è salito Wistaces lo scervellato, lì si fece usignolo. [...] Quando vide il conte passare, Wistaces cominciò a gridare "Ochi! Ochi! Ochi! Ochi!" [...] "Fier! Fier!" disse Wistaces il monaco»[4].

2. Queste stesse interiezioni compaiono nel testo di una *reverdie* di Guillaume le Vinier: «Molto ha rallegrato il mio cuore l'usignolo che ho udito, che cantando dice: "Fier, fier, oci, oci" coloro da cui sono traditi i leali amanti»[5]. La musica che riveste questo testo ricopre anche le parole dell'usignolo. Ma nell'intonazione musicale non è dato ravvisare alcuna caratterizzazione particolare dei termini "Fier" e "Oci".



ES:1[6]

[2] G. Paris, *"Le Donnei des Amants"*, «Romania», XXV, 1896, p. 508: «De grant engin esteit Tristrans, / Apris l'aveit en tendres anz: / Chascun oisel sout contrefere / Ki en forest vent ou repeire. / Tristrans feseit tel melodie / Od grant dousur ben loinz oïe, / N'est quer enteins de murdrisur / Ke de cel chant n'eüst tendrur. [...] A la funtaine suz le pin, / Suz l'arbre Tristran se seeit, / E aventure i atendeit. / Humain language deguisa, / Cum cil que l'aprist de peça: / Il cuntrefit le russinol, / Le papingai e l'oriol, / E les oiseals de la gaudine. [...] Tristran dehors e chante e gient / Cum russinol que prent congé / En fin d'esté od grant pité».

[3] Vedi pp. 28-29.

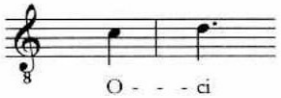
[4] *Wistasse le Moine*, ed. W. Foerster e J. Trost, Halle, 1891, p. 43: «En .j. nit d'escoufle est montés. / Wistasces li escervelés / Illuecques se fist loussignol. / [...] Quant voit le contre trespasser, / Wistasces commenche a criër: / "Ochi! Ochi! Ochi! Ochi!" [...]"Fier! Fier!" dist Wistasces li moigne».

[5] *Chanter m'estuet*, cit., p. 314: «Mout a mon cuer esjoï / Li louseignolz qu'ai oï, / Qui chantant / Dit: "Fier, fier, oci, oci"/ Ceus par cui sunt esbahi / Fin amant».

[6] Ivi.

Essi sono "messi in musica" esattamente come tutti gli altri elementi del testo poetico.

L'impressione è confermata dal *triplum* del mottetto *Hé, Marotele! – En la praerie – Aptatur* ove si dice: «E così udranno sull'olmo cantare l'usignolo, che dice: "Uccisi siano coloro che non hanno il cuore felice"», ma nella cui veste musicale il grido di condanna dell'usignolo risulta intonato in maniera ancora meno significativa:



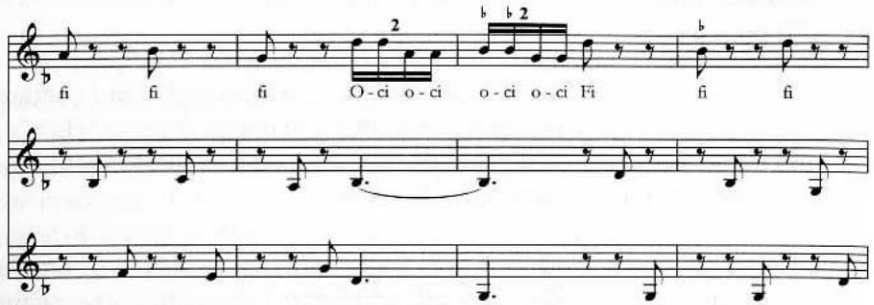
ES: 2[7]

I musicisti, dunque, operatori per eccellenza della sonorità, coloro che maneggiavano il linguaggio apparentemente più idoneo alla riproduzione delle voci degli uccelli, non mostrarono per molto tempo alcun interesse per la cosa.

3. Fu solo verso la fine del XIV secolo che alcuni compositori, corrispondendo forse ai gusti di ambienti cortesi particolarmente interessati agli uccelli, prestano attenzione ai contenuti ornitologici dei testi di alcuni *virelay*[8] e li evidenziano utilizzando le figure retoriche del nuovo linguaggio polifonico misurato. Così in un *virelay* anonimo, *Onque ne fu*, è utilizzata la figura retorico-musicale del *hoquetus* (cioè l'alternanza di suoni e pause tra le voci) che coinvolge tutte le tre parti della struttura polifonica a sottolineare l'interiezione "Fi":

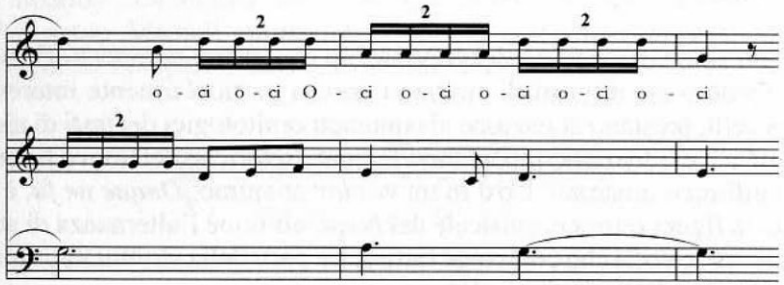
[7] *Polyphonies du XIIIe siécle*, cit., pp. 163-164: «Et si orrons le roussignol chanter / En l'ausnoi, / Qui dit: / Oci ceus qui n'ont le cuer gai».

[8] E.E. Leach, *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the late Middle Ages*, Ithaca, 2007.



ES: 3[9]

Per "Oci" invece la soluzione è un seguito di note ribattute in metro diverso. E questo sembrerebbe veramente rappresentare il "motivo musicale" dell'usignolo, visto che compare molto simile anche nel *virelay* a tre voci di Johannes Vaillant *Par maintes foys*:



ES: 4[10]

È chiaro che qui non c'è alcun reale tentativo di riprodurre con la tecnica della musica la voce notoriamente così ricca, varia e tanto celebrata dell'uccello. Non c'è realismo, ma pura stilizzazione. Come il letterato aveva riassunto tutto il fascino indicibile della voce dell'usignolo in una formula simbolica "Oci", così il musicista si limita a segnalare all'ascoltatore l'esistenza di questa formula all'interno della composizione musi-

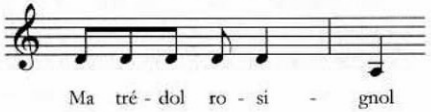
[9] *French secular music of the 14th century*, ed. W. Apel, American Institute of Musicology, III, 1972, p. 40.
[10] *Ibidem*, I, 1970, p. 223.

cale. Ma il musicista fa contestualmente intendere in tutti i modi che l'intonazione di "Oci" è un episodio assolutamente stravagante rispetto alla "normalità" sonora del contesto. Dal punto di vista melodico una serie di note ribattute è quasi il grado zero della scrittura musicale. Dal punto di vista ritmico l'introduzione in questo punto del tempo binario distacca nettamente l'episodio di "Oci" da tutto il resto della composizione, che è scritta in ritmo ternario. Insomma, mentre letterati e poeti immaginano gli uccelli che cantano la musica degli uomini[11], i musicisti tendono piuttosto a presentare il canto degli uccelli come qualcosa di estraneo alla musica. Aveva ben detto Marchetto da Padova che solo le parole degli uomini sono degne della musica degli uomini[12].

2. *Villani e cavalieri*

1. Nel *Livre du Dit de Poissy* Christine de Pisan ascolta: «gli usignoli che cantano i loro piccoli virelay»[13]. Sembra un omaggio che gli usignoli rendono a questa forma musicale che i musicisti coevi prediligono per trattare del canto degli uccelli.

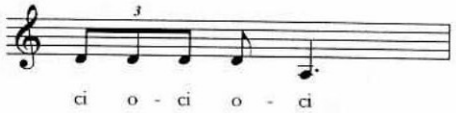
C'è però uno di questi *virelay*, l'anonimo *Ma trédol rosignol joly*, che ha caratteristiche del tutto eccezionali. Innanzitutto l'inizio della voce superiore sulle parole appunto *ma trédol rosignol joly* presenta un motivo musicale:



ES: 5[14]

che viene riutilizzato poco dopo per intonare la parola "Oci", cioè il grido dell'usignolo stesso:

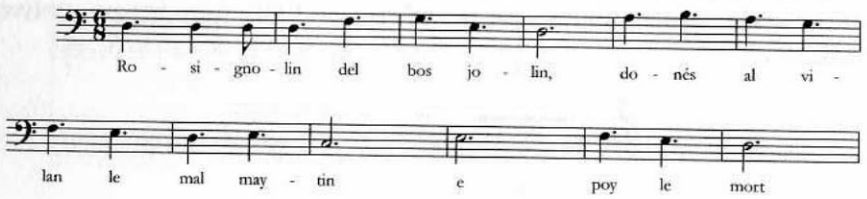
[11] Vedi pp. 11-13.
[12] Vedi p. 28.
[13] CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre du Dit de Poissy*, in *Oeuvres Poètiques*, ed. M. Roy, II, Paris, 1891, p. 163: «De rossignolz / Qui disoient leurs virelais mignos».
[14] *French secular music of the 14th century*, cit., I, 1970, p. 21.



ES: 6[15]

Questo espediente lega mirabilmente sul piano sonoro il nome dell'uccello alla sua voce. È un effetto di tale sottigliezza sonora insieme e concettuale che forse soltanto il linguaggio musicale è in grado di raggiungere.

Ma, ciò che risulta ancor più singolare per una composizione di questo genere, è l'utilizzazione di un *tenor* vocale che viene ripetuto identico più volte nel corso dell'opera. Ciò, caso unico in tutto il repertorio conosciuto, assimila di fatto questo *virelay* al genere del mottetto. Come avviene normalmente nel mottetto infatti, il *virelay* è costruito sopra un motivo musicale evidentemente preesistente che si accorda con il senso generale dell'intera composizione e rappresenta, per così dire, insieme il sostegno "armonico" e il significato "ideologico" del pezzo. Il testo musicale e letterario del *tenor* è il seguente:

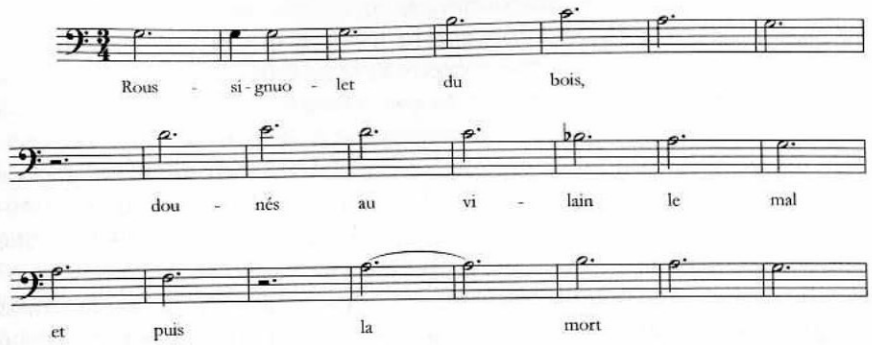


ES: 7[16]

esso figura, con qualche variante, anche nel *virelay* a quattro voci, evidentemente correlato al nostro *Hé, tres doulz roussignol joly* di Borlet:

[15] Ivi.

[16] Ivi: «Usignolino gentile del bosco, dona al villano il mal mattino e poi la morte».



ES: 8[17]

Si può ragionevolmente supporre che si tratti del motivo musicale di una canzone francese, non certamente d'origine popolare, ma sicuramente ben nota negli ambienti cortesi nei quali questi *virelay* ornitologici circolavano. Ma perché tanta ostilità da parte dell'usignolo contro il villano?

2. Nell'*Aüstic* di Marie de France si narra di due cavalieri di Saint Malo le cui dimore erano contigue, separate soltanto da un alto muro. Uno di essi è innamorato della moglie dell'altro che lo ricambia, ma i due amanti possono vedersi soltanto da lontano. Così la moglie si alza tutte le notti per andare alla finestra sapendo che l'amato fa altrettanto. Un brutto giorno il marito le chiede spiegazioni del suo comportamento e ne ottiene in risposta che: «Non conosce la gioia in questo mondo chi non ode l'usignolo cantare, per questo me ne vado qui fuori. Tanto dolcemente lo odo la notte, che mi sembra un piacere molto grande, tanto mi diletta e tanto lo voglio, che io non posso chiudere occhio»[18]. In *The Owl and the Nightingale* che racconta la medesima storia dal punto di vista dell'usignolo, l'uccello ammette: «La dilettai col mio canto come potevo, presto e tardi»[19]. Ma il marito, irritato, ordina allora ai servi di preparare delle trappole onde catturare l'uccello che è causa del disturbo. Così avviene:

[17] *Ibidem*, p. 19: «Usignoletto del bosco, dà al villano il male e poi la morte».

[18] MARIE DE FRANCE, *Die Lais*, ed. K. Warnke, Halle, 1925, p. 149: «il nen a joie en icest mund,/ ki non ot l'aüstic chanter;/ pur ceo me vois ici oster/ tant dulcement l'i oi la nuit/ que mult me semble grant deduit;/ tant me delite e tant le vueil/ que jeo ne puis dormir de l'ueil».

[19] *The Owl and the Nightingale*, ed. C. Catalini, Parma, 1994, p. 118: «An skente hi mid mine songe/ Al that ich mighte, rathe an longe».

«Quando la donna l'ebbe inteso fu dolente e preoccupata. Lo richiede al suo signore e questi l'uccide per malvagità. Gli rompe il collo colle sue mani: ciò fece perché era troppo villano. Getta il corpo addosso alla dama, sì che insanguinò la sua camicia un poco sopra il pizzo davanti»[20]. La morte violenta dell'usignolo, che interrompe il suo canto, è atto che qualifica il suo autore come "villano" e lo esclude dall'appartenenza al mondo cortese. La donna decide allora di riferire la vicenda al suo innamorato il quale, a differenza del marito: «Fu dolente dell'accaduto, ma non fu né villano né lento»[21]. Fa preparare un prezioso cofanetto e vi ripone il corpo dell'usignolo. Nel poema inglese citato l'usignolo racconta il seguito della storia e di come venisse vendicato dal re il quale: «Fece bandire il cavaliere che aveva commesso tale delitto nel reame di un re così giusto, per pura invidia ed empietà far prendere un uccellino e condannarlo alla pena capitale»[22].

3. Se nell'*Aüstic* villano è solo attributo morale di chi maltratta l'usignolo (amare l'usignolo è invece segno di animo nobile[23]), nel *Lai de l'oiselet* lo scontro avviene direttamente tra il villano, qui in senso proprio di rozzo contadino, e l'uccello, che non è propriamente un volatile reale, ma una specie di concentrato di uccelli: «L'uccello era bello e gentile: sarebbe grande fatica descriverne l'aspetto, era minore di un fringuello, un po' più grande del regolo, cantava così bene e bellamente che usignolo, merlo e tordo, né stornello, a mio avviso, canto d'allodola né di calandra non è così piacevole a intendersi»[24]. Ed infatti nel *Donnei des amants*, che racconta in parte la medesima storia, è detto che questo uccello: «Sapeva imitare col suo canto ogni canto d'uccello, a suo modo»[25]. Questo canto,

[20] MARIE DE FRANCE, *Op. cit.*, pp. 149-150: «Quant la dame l'a entendu, / dolente e unseçure fu. / A sun seigneur l'a demandé, / e il l'ocist par engresté. / Le col li runt a ses dous meins; / de ceo fist il que trop vileins. / Sur la dame le cors jeta / si que sun chainse ensanglenta / un poi desuz le piz devant».

[21] *Ibidem*, p. 151: «De l'aventure esteit dolenz; / Mes ne fu pas vileins ne lenz».

[22] *The Owl and the Nightingale*, cit., p. 118: «He let forbonne thene knight, / That hadde idon so muchel unright / Ine so gode kinges londe: / Vor righte nithe & for fule onde / Let thane lutle fughel nime/ An him fordeme lif an lime».

[23] Vedi pp. 43-44.

[24] *Le Lai de l'oiselet*, cit., pp. 56-57: «Li oiseaus fu et biaus et genz: / Molt seroit granz destruiemenz / Qui vos en diroit la façon; / Il estoit mendres d'un pinçon, / un poi graindre du roëtel, / Si chantoit si bien et si bel / Rossignol, melle ne mauvis / Ne lestornel, ce m'est avis, / Chant d'aloe ne de kalandre / N'est pas si plesant a entendre / Comme li suens, bien le sachiez».

[25] G. PARIS, *"Le Donnei des Amants"*, cit., p. 517: «Tuz chanz d'oisealls sout contrefere / Od sun chanter, en sa manere».

oltre ad essere dilettevole, possedeva anche alcune caratteristiche particolari. Una era che: «Nessun uomo era così dolente, che udito cantare l'uccello, improvvisamente non gioisse e dimenticasse il suo grande dolore»[26]. Un'altra era il dono dell'eterna giovinezza: «Se avesse avuto cento anni passati, se udiva il canto dell'uccello non sembrasse improvvisamente giovane e donzello»[27]. E infine: «C'era un'altra meraviglia: che il giardino non poteva durare se non fintanto che l'uccello vi venisse a cantare i suoi dolci suoni, perché dal canto usciva l'umore/ l'amore che teneva in vita i fiori, se l'uccello se ne fosse andato, sarebbe caduta la sua grande bellezza, subito il giardino seccherebbe e la fontana si prosciugherebbe, che dall'uccello sono tenuti in vita»[28]. I fiori, la fontana, il giardino tutto, dipendono da qualcosa che proviene dal canto dell'uccello. Ma che cos'è? La tradizione si divide: un manoscritto ha *humour*, gli altri *amor*. Quale lezione è da preferire? Gli "umori" si accorda con gli effetti prodotti: evitare il dissecçarsi del giardino; l'"amore" sembra meglio collegarsi alla causa dell'evento, il canto dell'uccello. Il giardino, comunque, era un tempo luogo di svago di una nobile compagnia; in seguito il cavaliere che ne era proprietario fu costretto a venderlo e così un villano ne entra in possesso. L'uccello, naturalmente, si lamenta: «Qui mi solevano ascoltare dame gentili e cavalieri che avevano cara la fontana e meglio per amore amavano, mantenevano cavalleria. Ora m'ode quel villano pieno di invidia che ama più il denaro di quanto pratichi il donare [...] Quelli solevano ascoltarmi per dilettarsi e per rallegrarsi e per meglio alleviare i loro cuori; e costui ci viene per mangiar meglio!»[29]. È per questo che il giardino del dio Amore nel *Fablel du dieu d'Amors* prevedeva tutta una serie di ostacoli per impedire l'accesso ai villani: «Se un villano ci veniva [...] alzavano il ponte e chiudevano le porte [...] perché non volevano che i villani vi entrassero. E se un gentiluomo voleva andare là [...] tro-

[26] *Ibidem*, p. 57: «Ja nus om ne fust si dolans, / Por que l'oisel chanter oïst, / Que maintenant ne s'esjoïst / Et oublïast sa grant dolor».

[27] Ivi: «Et s'il eüst cent anz passez, / [...] S'il oïst de l'oisel le chant / Qui ne semblast de maintenant / Qu'il fust meschins et damoisiaus».

[28] Ivi: «Et une autre merveille i ot, / Que li vergiers durer ne pot / Se tant non que li oiseillons / I venist chanter ses doz sons: / Car du chant issoit li humors / Qui en vertu tenoit les flors; / Se li oiseaus en fust alez / Cheüe fu[st] sa grandt biautez / Maintenant li vergiers sechast, / Et la fontaine restanchast, / Qui par l'oisel sont en vertu».

[29] *Ibidem*, p. 59: «Ci me soloient escouter / Gentis dames et chevaliers / Qui la fontaine avoient chier, / Et plus longuement en vivoient, / Et miex par amors en amoient, / Maintenoient chevalerie. / Or m'ot cil vilains plains d'envie, / Qui miex aimme assez le denier / Qu'i[l] ne face le donoier. / [...] Cil me soloient escouter / Por deduire et por deporter, / Et por lor cors miex aaisier; / Et cist i vient por miex mengier!».

vava la porta aperta per entrare»[30]. Nel *Lai de l'oiselet* ad un certo punto il villano cattura l'uccello con una trappola; per fortuna l'uccello con l'astuzia riesce a liberarsi. Ma non tornerà più sul posto col suo canto e il giardino, come previsto, si estingue.

Il contrasto tra le due figure non è sempre così violento, ma la distinzione con cui si apre una famosa *reverdie* è sicuramente significativa: «Volete che io vi canti una piacevole canzone d'amore? Non la fece un villano, bensì la fece un cavaliere». E certamente solo un cavaliere dotto e gentile poteva immaginare la figura femminile che, cantando, così si presenta: «Di Francia sono la lodata, del più alto lignaggio. L'usignolo è mio padre che canta sul ramo più alto nel bosco; la sirena è mia madre che canta nel mare salato sulla riva più alta»[31]. Sono riuniti, inaspettatamente, i due più celebrati rappresentanti della vocalità animale, l'usignolo e la sirena. Solitamente associati da un destino funesto (il canto della sirena è normalmente fatale a chi l'ascolta, il canto dell'usignolo è spesso fatale a lui stesso) ma qui, nella poesia del cavaliere, genitori fortunati.

3. *«Cucu»*

1. L'inglese Alexander Neckam scrive che la voce del cuculo si distingue per la «frequente, inutile ripetizione del medesimo suono»[32]. Forse analoga impressione aveva l'inglese Alcuino che menziona il cuculo in numerose poesie e sembra talora tentare l'imitazione letteraria di questo suono insistentemente ripetuto. Come nei *Versus de cuculo* dove appunto la parola *cuculus* è ripetuta con straordinaria frequenza o come nel *Conflictus veri et hiemis* che alterna sistematicamente la frase «venga il cuculo» attribuita alla primavera alla frase «non venga il cuculo» attribuita all'inverno e che termina con questa appassionata dichiarazione «tu, già dolce amore, ospite a tutti graditissimo; tutte le cose ti aspettano, il mare, la terra e il polo, salve, dolce decoro, o cuculo, salve nei secoli!»[33].

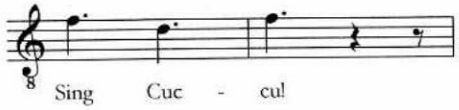
[30] *Le Fablel dou dieu d'Amors*, cit., p. 73: «Se vilain i venist, / [...] Levast li pons et li porte closist / [...] Car ne voloient que vilains i entrast. / [...] Et s'uns cortois vausist laiens aler / [...] Trovast la porte ouverte por entrer».

[31] *Chanter m'estuet*, cit., pp. 30-31: «Volez vous che je vous chant / Un son d'amors avenant? / Vilain ne.l fist mie, / ainz le fist un chevalier. [...] De France sui, la löee, / du plus haut parage. / Li rosignous est mon pere / Qui chante seur la ramee el plus haut boscage; / La seraine, ele est ma mere/ Qui chante en la mer salee / El plus haut rivage».

[32] ALEXANDER NECKAM, *De naturis rerum*, ed. Th. Wright, London, 1863, p. 117: «Frequenti ejusdem soni inutili repetitione».

[33] ALCUINUS, *Carmina*, ed. L. Traube, in *Poetae latini aevi carolini*, ed. E. Duemmler, I, Berlin, 1881, pp. 265-272: «Veniat cuculus [...] non veniat cuculus [...] Tu iam dulcis amor, cunctis gratissimus ospes: / Omnia te espectant, pelagus tellusque polusque, / salve, dulce decus, cuculus, per saecula salve!».

Proprio l'insistente ripetizione colpì precocemente la fantasia anche dei musicisti inglesi che scrissero la prima composizione conosciuta dedicata a questo uccello. Si tratta di un anonimo canone a quattro voci, *Sumer is icumen in*, nel quale il grido del cuculo, esposto dalla prima voce, viene ripetuto dalle altre tre a distanza di qualche misura



ES: 9[34]

Inoltre il canone è sostenuto da un *pes* di poche misure che riproduce pure il grido del cuculo e che viene riproposto insistentemente identico per tutta la durata della composizione.

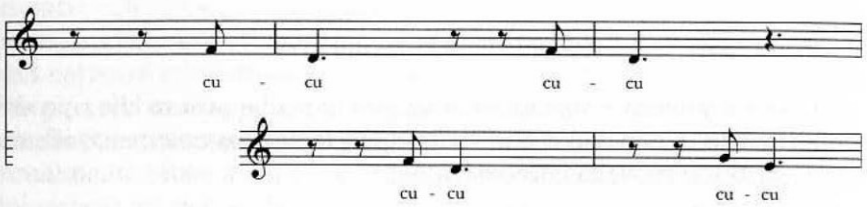
2. Minore fortuna sembra invece incontrare il cuculo tra i letterati e i musicisti del continente. In una delle favole di Marie de France gli uccelli decidono di eleggersi un re: «Tutti erano incerti quando udirono il grido del cuculo. Non sapevano quale uccello fosse, ma che tutto il tempo diceva "Cuccu"; lo si poteva udire da molto lontano»[35]. Al primo ascolto questa forte sonorità sembra un buon sostegno per la candidatura regale: «Tutti dicevano nel loro linguaggio e affermavano con ragione che quell'uccello che, cantando procurava così gran rumore, dovesse essere re e signore per governare un grande impero. Se fosse stato così prode e valente nelle sue opere come nei suoi canti, lo volevano avere come signore»[36]. Purtroppo, messa alla prova, questa corrispondenza tra il vigore della voce e il coraggio del comportamento non si realizza e gli uccelli decidono quindi in favore dell'aquila.

[34] *Polyphonic Music of the Fourteenth-Century*, XIV, ed. E.H. Sanders, Monaco, 1979, pp. 5-7.

[35] MARIE DE FRANCE, *Die Fabel*, ed. K. Warnke, Halle, 1898, p. 153: «Tuit en esteient esbaï, / quant del cuccu oënt le cri. / Ne sorent quels oisels ceo fu, / mes que tuts tens diseit "Cuccu"; / mult le pot l'um de loniz oïr».

[36] *Ibidem*, p. 154: «Tuit diseient en lur gargun / e afermoënt par raisun / que cil oisels, ki si chantout / e si grant noise demenout, / deveit bien estre reis e sire / de governer un

Peraltro, il suono emesso dal cuculo compare in un breve pezzo anonimo che, non a caso, utilizza la forma del canone, il cui testo dice: «Mi è venuta voglia di cantare come il cuculo: "Cucu, Cucu"»[37]. Esattamente come per il Castellano di Coucy[38] dall'audizione del canto dell'uccello sorge nel musicista la voglia di emulare l'uccello che canta e il pezzo musicale in sé è appunto il canto del musicista. La realizzazione musicale è qui affidata ad un intervallo discendente di terza minore che la forma a canone impone di ripetere in continuazione tra le due voci



ES: 10[39]

3. Il precedente racconto di Marie de France aveva annunciato già la posizione di contrasto nella quale il cuculo si viene a trovare nei confronti degli altri uccelli. Nella *Messe des oiseaux* di Jean de Condé, questa situazione diventa di aperta ostilità.

Uccelli di ogni specie sono radunati in un giardino al cospetto della dea Venere. Ad un certo punto: «Venere si rivolse all'usignolo e gli comandò ad alta voce che cantasse messa davanti a lei e che gli altri uccelli più lieti e meglio cantanti fossero con lui»[40]. Così avviene e tutto procede tranquillamente sino al momento del Gloria, durante il quale si verifica un incidente: «Quando il Kyrie fu finito, l'usignolo dal cuore leale ha cominciato con parole ben appropriate, il *Gloria in excelsis*. Gli altri uccelli cantano con lui ad alta voce. Ma con essi c'era un uccello che molto dispiaceva all'usignolo; in presenza di tutti gli ordina di tacere. Era il cuculo

grant empire./ S'il fust si pruz e si vaillanz/ en ses uevres cum en ses chanz,/ a seignur le vuelent aveir».

[37] *French secular music of the 14th century*, cit., III, 1972, p. LIII: «Talent m'est pris de chanter com le coqu: "Cucu, Cucu"».

[38] Vedi II, 1.

[39] *French secular music of the 14th century*, cit., III, p. 169.

[40] JEAN DE CONDÉ, *La messe des oiseaux*, cit., p. 16: «Venus le rosseignol manda / Et hautement li commanda / Ke messe chantast devant li / E li autre oisel plus joli, / Et miex chantant fuissent avuec».

infame che a molti ha fatto grande oltraggio. Volente o nolente smette di cantare, perché gli altri uccelli lo cacciarono e lo minacciarono duramente; così se ne fuggì tutto stordito»[41].

L'esecuzione musicale riprende dopo la violenta cacciata del cuculo. Ma, terminato il sermone tenuto dal pappagallo che tesse le lodi degli innamorati, si verifica un nuovo incidente: «Quando furono a questo punto, il cuculo che se ne era fuggito e rifugiato nella foresta, pensò che si sarebbe vendicato e avrebbe svillaneggiato gli innamorati e tutti gli uccelli che erano là e che avevano applaudito dopo il sermone. Sopra di essi venne volando, battendo fortemente le ali: "Tout cuku" fa "tout cuku!". Ogni cuore divenne irato per il fatto che egli dicesse loro tale sconcezza; così cominciò un gran mormorio. Uno sparviero poi lo inseguì ma sbattè contro il ramo di un albero»[42]. La messa tuttavia prosegue attraverso tutte le parti canoniche (l'Elevazione è realizzata non con il calice ma con una rosa) e si conclude con il merlo che canta *Ite missa est* cui tutti gli uccelli rispondono insieme *Deo gratias*.

Conclusa la cerimonia, gli uccelli si rivolgono a Venere: «Tutti coloro che amavano per amore si lamentarono del cuculo e tutti gli uccelli [...] si dolgono di ciò che ha loro fatto»[43]. Al che la Dea risponde: «Lasciate stare, onore non può acquistare. Esso è malvagio di natura. Se agisce male segue la sua indole alla quale si conforma. [...] Se voi guardate alle sue azioni, voi potrete molto imparare e prendere esempio dei malvagi, dei maldicenti, dei traditori»[44]. Nella conclusione del poemetto, quando viene

[41] *Ibidem*, p. 17: «Quant la Kyryele fina, / Li rousseignos de cuer fin a / Commenchié, a mos bien assis, / Le Gloria in excelsis; / Li autre oisiel devotement / Chantent aveuc lui hautement. / Mais aveuc iaus un oisiel ot / Ki mout desplot au rosseignot; / Oiant tous, le commande a taire. / Ce fu li kuqus de put'aire, / Ki a maint home a dit grant lait. / Vousist u non, le chanter laist, / Car li autre oisiel l'en cachierent / Et durement le manechierent; / Si s'en fuï tous estourdis».

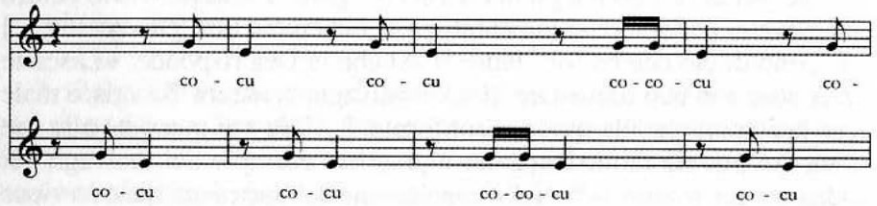
[42] *Ibidem*, pp. 22-23: «Si com il erent en teil point, / Li qukus, qui s'en fu fuïs / Et en la forest amuïs, / Penssa que il se vengeroit / Et les amans laidengeroit / Et tous les oisiaus qui la erent, / Ki aprés le sermon baerent. / Deseure iaus vint volant atant, / Durement de l'eile batant: / "Tout cuku" fait il "tout cuku!" / Il en fist maint cuer irascu / De ce k'il lor dist tel laidure; / Si en commença grant murmure. / Uns espreviers aprés cacha; / Mais ou crues d'un arbre mucha».

[43] *Ibidem*, p. 24: «A la diewesse se clamerent / Tout cil, qui par amours amerent, / Dou cuku, et tout li oisiel: / [...] De che qu'il lor a fait se duelent».

[44] *Ibidem*, p. 25: «Ce laissiés ester: / Hounour n'i poés conquester. / Il est de malvaise nature. / S'il fait mal, il fait sa droiture / Et il en est bien coustumiers [...] Se vous regardeis a son fait, / Vous y porreis asseis aprendre / Et des malvais example prendre, / des mesdisans, des trahitours».

fornita la spiegazione del suo significato allegorico, apprendiamo che i buoni, cioè gli uccelli che hanno partecipato alla esecuzione della messa cantata: «Sono i chierici che nel monastero devono aiutare il lavoro di Dio»[45]. Quanto al cuculo: «che fu cacciato, sappiate che è l'esempio di coloro che in molti modi agiscono male contro la Santa Chiesa»[46].

Lo scontro di sonorità che è descritto da Jean de Condé giunge ai *virelay* ornitologici e in particolare a *En ce gracieux tamps joli* di Jacob de Senleches: «In questo grazioso tempo felice in un boschetto l'ho udito, così dolcemente e più lietamente che mai, vidi l'usignolo allegramente cantare "Oci, Oci"»[47]. Cui segue l'intervento disturbatore del cuculo: «Ma in altra parte c'era un uccello che continuamente gridava ad alta voce "Cocu, Cocu" saltando di cespuglio in cespuglio. E non si voleva affatto tacere, ma sempre più forte cantava nel bosco "Cocu, Cocu" e non diceva altra canzone»[48]. Nella intonazione musicale per quattro misure le due voci superiori ripetono alternativamente il tradizionale grido del cuculo col consueto intervallo di terza minore discendente



ES: 11[49]

Ma in un altro *virelay* simile a questo intonato da Johannes Vaillant *Par maintes foys avoy recoillie*, la storia è più cruenta e più simile a quella di Jean de Condé: «Molte volte avevo ascoltato la dolce melodia dell'usignolo. Ma il cuculo non vuole accordarsi, anzi vuole cantare contro di lui

[45] *Ibidem*, p. 52: «Ce sont li clerc qui au monstier / Doient aidier au Dieu mestier».

[46] Ivi: «Dou cuku qui fu decachiés, / C'est li examples, ce sachiés, / De chiaus qui en tamainte guise / Mesfont encontre Sainte Eglise».

[47] *French secular music of the 14th century*, cit., I, p. LXVII: «En ce gracieux tamps joli / En un destour la j'ay oÿ, / Si douchement / Et plus joli[ement] / C'onques ne vi, / Le rosignolet liemant / Canter "Oci, Oci"».

[48] Ivi: «Mais d'autre part il y avoit / Un oysel que toudis crioit / A haute vois / Cocu, Cocu / Salliant de buison en buison. / Ne point tarre ne se voloit, / Maiz toudis plus fort cantoit / Dedens [le] bois / Cocu, Cocu / Et ne dissoit autre canson».

[49] *Ibidem*, p. 175.

per invidia "Cucu, Cucu" tutta la sua vita, perché egli vuole discordare dal canto di lui, e pertanto dice l'usignolo e grida "Io vi comando che lo si colpisca e uccida"»[50]. Tutti gli uccelli vengono chiamati a raccolta e, alla fine, il cuculo disturbatore: «È preso, ora sia messo a morte»[51].

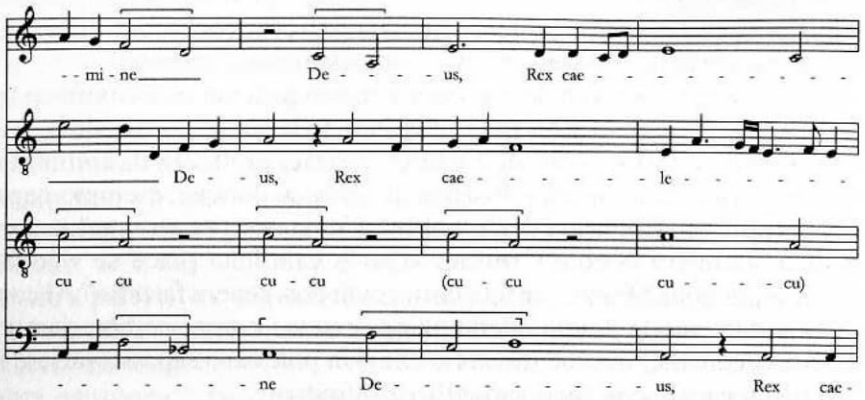
Il contrasto tra l'usignolo e il cuculo è, per certi versi, il contrasto tra l'usignolo e il villano trasportato sul piano della sonorità. Il cuculo è, in termini generali, disprezzo dell'amore cortese, grettezza di comportamento e, in termini musicali, assenza di fantasia, dunque, esempio negativo persino per la musica degli uomini. Come osserva un interlocutore esperto quale era Nicola Oresme: «Quale cantilena piace se ripetuta spesso o più volte? Forse che tale uniformità non genera fastidio? Al contrario certamente la novità diletta maggiormente e non sarebbe ritenuto cantore eccellente, ma cuculo, colui che non potesse o sapesse variare le formule musicali, che sono variabili all'infinito»[52].

E tuttavia il cuculo, nonostante la cattiva fama e le numerose sconfitte, ottiene alla fine una sua rivincita musicale. Un'intera messa a quattro voci di Johannes Martini è costruita su un *tenor* costituito unicamente dalla ripetizione di un intervallo discendente di terza minore, cioè da quella che era ritenuta tradizionalmente la trasposizione musicale del verso del cuculo. È la composizione generalmente nota appunto come *Missa cucu*. Ecco l'inizio del Gloria, proprio dove Jean de Condé immagina la prima cacciata del cuculo

[50] *Ibidem*, p. 115: «Par maintes foys avoy recoillie / Du rosignol la douce melodie. / Mais ne s'i veult le cucu acorder, / Ains veult chanter contre ly par envie / Cucu cucu toute sa vie. / Car il veult bien a son chant descourder, / Et pourtant dit le reusignol et crie: / "Je vos comant qu'on le tue et ocie"».

[51] Ivi: «Il est pris, / Or soit mis a mort».

[52] NICOLAUS ORESMUS, *Tractatus de commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum celi*, ed. E. Grant, *Nicole Oresme and the kinematics of circular motion*, Madison-London, 1971, p. 316: «Que est ista cantilena, que placet sepe aut multocies repetita? Nonne talis uniformitas gignit fastidium? Ymmo certe novitas plus delectat nec esset reputatus cantor optimus, sed cuculus, qui non posset vel sciret modulos musicos variare, qui sunt variabiles in infinitum».



ES: 12[53]

E qui, ad un certo punto, il motivo del cuculo do–la riesce ad evadere dalla ossessiva ripetitività del *tenor* (una gabbia?) e sale verso la voce superiore (il cielo?) sino a raggiungere (ironia del compositore?) la parola *De-us*.

[53] JOHANNES MARTINI, *Masses without known polyphonic model*, ed. E. Mohan e M. Steib, Madison, 1999, p. 85.

APPENDICE

1. Grande attenzione alle voci degli uccelli dedica la società di corte giapponese del periodo attorno al Mille[1], l'epoca dominata dalla figura dell'abile e potente ministro Fujiwara no Michinaga. Costui, come era consuetudine tra i contemporanei del suo rango, fu anche delicato poeta e tra i suoi componimenti ve ne è uno che menziona il canto del cuculo. Secondo la tradizione il testo si articola in due parti. La strofa: «Il cuculo non attende, si dice, il fiore dell'acoro? Ed ecco ch'io lo vedo ancora molto debole nelle sue radici» e la risposta sullo stesso tema e con la medesima struttura metrica: «Anche se l'acoro non è ancora sbocciato, il cuculo non attende, si dice, senza trattenere il suo primo canto»[2].

Le modalità di svolgimento del gioco poetico cortese nel quale si inserivano composizioni di questo genere sono ben rappresentate nella coeva *Storia di Genji* di Murasaki Shikibu. Anche in questo caso per di più, l'argomento della poesia è la voce del cuculo. Una notte il protagonista passa davanti alla casa di una dama con la quale in passato aveva avuto un incontro amoroso: «Ma era passato troppo tempo. Ebbe vergogna di farsi annunciare. E tuttavia gli pareva un peccato passar oltre senza una parola, e per un po' rimase incerto. Proprio quando stava per allontanarsi, un cuculo volò accanto a lui. Inspiegabilmente il suo canto gli parve un invito a fermarsi, e fatta girare la vettura compose la seguente strofa, che affidò nelle mani di Koremitsu: "Ascoltate il canto del cuculo! Come non tornare alla siepe di questa casa dove altra volta ha cantato?"». La messaggera consegna all'interno della casa la poesia sul cuculo: «Poco dopo venne una risposta "Che al mio giardino il cuculo è tornato, lo pro-

[1] K. SHÛICHI, *Storia della letteratura giapponese dalle origini al XVI secolo*, Venezia, 1987, pp. 127-188.

[2] F. HÉRAIL, *Poèmes de Fujiwara no Michinaga ministre à la cour de Hei.an (995-1018)*, Genève-Paris, 1993, pp. 64-65.

clama il suo canto. Ma come potrei vederlo, di grazia, nella gabbia della pioggia estiva?"». L'avventura sonora non si conclude qui. Poco dopo, nel corso della medesima notte, Genji si reca a far visita a un'altra dama. Mentre i due stanno conversando: «D'improvviso si udì un cuculo nel giardino là fuori, forse proprio lo stesso che aveva cantato mentre lui aspettava al cancello della piccola casa; o almeno il suo canto pareva stranamente simile. Che l'avesse seguito? Compiaciuto di quell'idea egli cantò piano a se stesso la canzone: *Lo sa il cuculo quando canta?*»[3].

Un'altra poesia di Fujiwara no Michinaga è dedicata al canto dell'usignolo la cui voce è, suggestivamente, portata dal vento. Strofa: «Lontano dai fiori dimora abituale dell'usignolo io sento però la sua voce portata dal vento» e risposta: «Se la voce che vi fa pensare a lui non dovesse più farsi sentire non potreste visitare dell'usignolo la contrada dei fiori»[4]. Anche per una poesia di questo tipo si trova una precisa contestualizzazione nella storia di Genji: «L'anno era solo al secondo mese e quantunque gli alberi di fiori fossero tutti in boccio, le corolle non erano ancora completamente dischiuse sicché un brillio di gemme fasciava i rami come una nebbia delicata; e quando un usignolo spiegava il suo canto dalle fronde dell'albero di Niou, Genji non poteva tenersi dall'uscire ad ascoltarlo. "Lo sa il rosignolo del rosso susino che non è più qui a sentirlo colei che gli ha costruita la sua scintillante cantoria"? Così mormorava muovendo qualche passo»[5].

Che il cuculo e l'usignolo fossero temi comuni dell'attività poetica è confermato anche dal *Wakan-rōei-shū*, un'antologia forse destinata all'intonazione musicale. Le quattro sezioni in cui l'opera è suddivisa sono dedicate alle quattro stagioni: la sezione della primavera contiene una poesia sull'usignolo, la sezione dell'estate una poesia sul cuculo[6].

2. Il cuculo e l'usignolo sono, per le diverse caratteristiche del loro canto, i protagonisti anche delle coeve *Note del guanciale* di Sei Shônagon. L'usignolo vi è così descritto: «L'usignolo è citato spessissimo nelle poesie cinesi come l'uccello per eccellenza: la sua voce e il suo aspetto sono così gradevoli e raffinati che è un vero peccato non poterlo ascoltare a palazzo. Io non volli credere a colui che per primo me lo disse. Ho dunque atteso in questi miei dieci anni di servizio a corte di sentirvi cantare l'usignolo, ma invano. E dire che c'è un gruppo di bambù con vicino magnifici alberi di prugne rosse. Attraversando invece un villaggio ci si imbatte spesso in povere case di contadini con qualche prugno mediocre su cui gli usignoli cantano così forte da essere quasi fastidiosi. E sono di certo uccelli dormiglioni, perché di notte si rifiutano di cantare; ma anche per questo non c'è rimedio. È curioso e irritante che la gente del popolo abbia mutato il nome degli usignoli in "mangiainsetti", poiché cantano d'estate e fino al termine dell'autunno con una voce un po' arrochita. Se fossero uccelli comuni, frequenti in tutte le stagioni come i passeri, non ci rattristeremmo di questo nome. Forse è perché gli usignoli cantano melodiosamente soltanto in primavera che sono ricordati in molte poesie cinesi e giapponesi che cantano "Si rinnova l'anno"»[7]. Mentre il cuculo è così rappresentato: «A mio avviso i cuculi sono gli uccelli più interessanti: cantano con una curiosa espressione trionfante; spesso ci sorprendono con i loro trilli e, se guardiamo in alto, li scorgiamo, tra i fiori di utsugi o di arancio, mostrarsi con una malizia e una grazia tali da irritarci e nello stesso tempo da commuoverci. A volte mi accade nelle brevi notti piovigginose del quinto mese, di alzarmi per attendere pazientemente il canoro risveglio del cuculo, e odo all'improvviso la sua voce emergere dal profondo delle tenebre e modulare abili e graziose note. In quei momenti il mio cuore è rapito da un incantesimo indicibile. Nel sesto mese il cuculo, diversamente dall'usignolo non si ode più, la qual cosa, inutile dirlo, è bellissima, perché ci evita la delusione di un canto meno melodioso»[8].

Le due specie di uccelli non sono in contrasto sonoro fra loro, anzi talvolta cantano insieme con un effetto straordinario: «Quando, per assistere al passaggio della processione nella festa di Kamo, fermiamo la carrozza davanti al tempio del Bosco di Nuvole o della Piena Saggezza, i cuculi, quasi fossero anch'essi impazienti, si mettono a cantare e ad essi fanno eco, dall'alto dei rami, gli usignoli, che ne ripetono mirabilmente il verso, formando un coro che ci colma di stupore»[9]. O ancora: «Il sole è già alto, ma il cielo appare denso di nuvole, e con nostra grande felicità i cuculi, il cui canto abbiamo atteso invano per tutta la notte senza poter chiudere occhio, iniziano la loro melodia in un coro così potente che ci induce a pensare che siano molti. Ben presto a loro si unisce il canto ormai roco

[3] MURASAKI SHIKIBU, *Storia di Genji, il principe splendente*, a cura di A. Motti, trad. inglese di A. Waley, Torino, 1980, pp. 310-311.
[4] F. HÉRAIL, *Op. cit.*, p. 88.
[5] MURASAKI SHIKIBU, *Op. cit.*, p. 1023.
[6] E. HARICH-SCHNEIDER, *A History of Japanese Music*, London, 1973, p. 234.

[7] SEI SHÔNAGON, *Note del guanciale*, a cura di L. Origlia, Milano, 1988, p. 51.
[8] *Ibidem*, p. 52.
[9] *Ibidem*, pp. 51-52.

degli usignoli, che pare vogliano imitare i cuculi, con i loro cinguettii patetici, ma divertenti»[10].

3. Per altro, a sollecitare la sensibilità sonora del Giappone medievale non figurano soltanto cuculi e usignoli, anzi ogni voce d'uccello ha un suo proprio significato e si inserisce nella vita affettiva degli uomini. Appare dalla storia di Genji che: «Era passata mezzanotte. Cominciò ad infuriare una violenta bufera che, con gemiti sinistri squassava i pini intorno alla casa. E frattanto uno strano uccello – un gufo, egli immaginava – continuava a squittire raucamente. Completa desolazione dovunque. Non una voce umana; non un suono amico»[11]. Sottolinea spesso situazioni angosciose: «A un tratto, di tra le macchie di bambù, chissà dove, l'uccello detto *iyebato*, emise il suo strido acuto. Egli rammentò l'espressione di lei quando nei giardini di quella casa fatale lo stesso uccello l'aveva fatta trasalire col suo grido»[12]. Altra volta integra una scena naturale, come se la semplice descrizione visiva non fosse completa senza la sua caratterizzazione sonora: «La marea era al suo colmo, e le gru lungo lo sbocco del fiume avevano intonato a una voce il loro strano e toccante grido»[13].

Il particolare fascino di questi frammenti di sonorità è legato alla notte. Qui l'uccello non si vede, è presente unicamente con la sua voce: «In quel momento un uccello-d'amore gettò il suo richiamo, ed egli recitò il verso: "Non ti turba stranamente il canto dell'uccello-d'amore, in questa notte in cui come la neve che il vento sospinge, i ricordi si accumulano sui ricordi?"»[14]. La medesima prevalenza di sonorità notturne risulta anche dalle *Note del guanciale*: «È curioso come il gracchiare dei corvi, che di giorno ci è tanto odioso, sia invece piacevole di notte, quando essi, scivolando accoppiati sugli alberi, svolazzano di ramo in ramo, cantando con voce sonnolenta »[15]. Talvolta l'uccello non viene neppure identificato, è un puro suono nell'oscurità: «E quando, giunta ormai l'ora di lasciarci, indugiamo commossi in un colloquio fatto di trepide domande e di tenere risposte, proprio vicino a noi un uccello si leva cantando a gola spiegata e noi sussultiamo, divertiti, come se ci avessero scoperti»[16].

[10] *Ibidem*, p. 195.
[11] MURASAKI SHIKIBU, *Op. cit.*, p. 94.
[12] *Ibidem*, p. 106.
[13] *Ibidem*, p. 411.
[14] *Ibidem*, p. 547.
[15] SEI SHÔNAGON, *Op. cit.*, p. 67.
[16] Ivi.

L'occasionale inserimento di voci di uccelli nel bel mezzo di una esecuzione di musica prodotta dagli uomini, specialmente per accompagnare le danze, risulta particolarmente apprezzata: «Furono eseguite, con arte squisita, la danza dei leoni e la danza dei cani-leoni. Sembra che allora si ebbe anche il solito accompagnamento del canto dei cuculi, in piena armonia con la stagione»[17]. E talvolta le due musiche arrivano a fondersi perfettamente nella realizzazione di un'armonia che sembra davvero universale: «Eseguirono la danza Kalyavinka. Faceva da sfondo all'accompagnamento musicale il gorgheggio di veri usignoli; mentre in lontananza, con un effetto singolarmente felice, risuonava saltuario e fioco lo strido di una gru o di un airone sul lago»[18].

[17] *Ibidem*, p. 195.
[18] MURASAKI SHIKIBU, *Op. cit.*, p. 666.

INDICE