

KATE VAN ORDEN

Dalla corte alla città: la *chanson* nei secoli xv e xvi1. *Geografia sociale e politica.*

Prima della costruzione di Versailles nel xvii secolo, la corte reale francese e le corti ducali che gravitavano attorno ad essa erano in costante movimento. I Valois risiedevano al Louvre mediamente solo due o tre mesi all'anno, e trascorrevano il resto del tempo a Fontainebleau, Blois, Chambord o in altre località del paese, con un seguito di circa duemila persone fra cortigiani, funzionari, consiglieri, cuochi, musicisti, poeti, dame di corte, servitori, paggi e guardie. La corte era un'istituzione sociale mobile, non un luogo. Anche le corti di rango inferiore compivano uscite annuali dai loro possedimenti signorili in campagna per spostarsi nelle spaziose residenze che mantenevano in città, e che in loro assenza affittavano su base giornaliera o settimanale.

Benché risiedessero dunque saltuariamente in città, modificando con la loro presenza l'aspetto della Francia metropolitana, i nobili non erano per definizione né "cittadini" né "borghesi" né "villici". Essi piuttosto derivavano i propri titoli nobiliari dai toponimi delle loro proprietà fondiarie – "di Montaigne", "di Bordeaux" e così via –, ancorando saldamente alla campagna il loro retaggio aristocratico. Discendenti dei signori feudali del Medioevo, i nobili rinascimentali possedevano vaste distese di terre, mentre i senza terra lavoravano. A parte i contadini, che coltivavano la terra, la maggior parte di coloro che in Francia componevano il terzo stato, ovvero la classe attiva, si trovava concentrata nelle città. Queste ultime erano domicilio di medici, avvocati, burocrati, borghesi, mercanti, artigiani, salariati a giornata e di altre categorie di persone appartenenti al cosiddetto *menu peuple*, il "popolo minuto", e ai *citoyens*, i "cittadini", che oliavano gli ingranaggi del commercio con il loro denaro e la loro fatica. In quanto connessa a questioni di nobiltà, la connotazione spregiativa del concetto di città appare con la massima chiarezza nel termine "villano": Estienne Pasquier spiega come una residenza di campagna contribuì in modo determinante allo *status* di nobile, dal momento che il possesso di un feudo aveva tanto a lungo definito la classe della vecchia nobiltà aristocratica [1723, I, p. 135]. Gli appartenenti all'alta borghesia privi di possedimenti terrieri e forniti di nobili aspirazioni – coloro che «vivevano mollemente in città, nel diletto e nell'ozio» [*ibid.*] – venivano chiamati "villani" dai nobili terrieri,

per distinguerli dai veri gentiluomini; in modo analogo, l'espressione *gentil-homme de ville* rappresentava un epiteto derisorio basato su una contraddizione in termini.

La corte e la società urbana si trovavano spesso a stretto contatto all'interno delle mura cittadine, rendendo inevitabili certe forme di scambio culturale. Le *chansons*, per esempio, quasi non conoscevano confini. Semplici canzoni appartenenti al repertorio dei menestrelli che suonavano ai matrimoni della borghesia o tipiche delle compagnie filodrammatiche urbane come quella degli Enfants-sans-Souci (di cui era membro il poeta Clément Marot) giungevano spesso alle orecchie del re. Inoltre, la stampa contribuì sicuramente nel corso del xvi secolo ad accelerare la proliferazione dei repertori di canzoni appartenenti all'ambiente cortese e cittadino e i reciproci scambi. Tuttavia, i percorsi dello scambio fra la cultura cortese e quella cittadina sono difficili da rintracciare nei repertori di canzoni, poiché i loro testi ritraggono l'ambiente della corte, della città e della campagna sulla base di invenzioni che possono essere fuorvianti. Spesso i letterati scrivevano canzoni mettendole in bocca a pastori e pastorelle per il divertimento dei loro mecenati: con la loro "rusticità", queste composizioni non erano autentiche più degli almanacchi contadini, così popolari fra i lettori del Cinquecento. Ciò significa dunque che le canzoni creano un'immagine idealizzata della società francese, scarsamente rappresentativa della vera vita di nobili e borghesi. Nelle canzoni le realtà sociali sono rarefatte e filtrate da convenzioni sociali e strettamente poetiche. L'interesse del presente saggio va dunque oltre la costruzione di una geografia sociale della *chanson* basata esclusivamente o sulla rappresentazione o sulla realtà. Piuttosto, ci muoveremo alternativamente fra il mondo fittizio della corte e della città così com'è raffigurato nella canzone, e ciò che invece potremo arrivare a conoscere circa la realtà di questi due ambienti sociali, trovando il punto d'incontro a metà strada fra le rappresentazioni contenute nelle canzoni e le realtà esterne che esse riflettono.

2. *L'ideale dell'amor cortese.*

Iniziamo dal mondo immaginario della corte, che occupa un posto centrale nella contrapposizione dialettica di corte e città presente nelle canzoni. Per essere ancora più precisi, inizieremo dall'ideale dell'amor cortese, dal momento che nel Quattro-Cinquecento l'amore rappresentava il tema pressoché invariabile delle canzoni. Di fatto, *chanson* ed espressione amorosa erano così perfettamente connesse da essere virtualmente inseparabili: la canzone costituiva il principale mezzo di corteggiamento, e di converso il desiderio ne rappresentava la fonte d'ispirazione primaria. Da questo punto di vista diventa dunque possibile non solo riflettere sul modo in cui le

canzoni eseguite a corte costruivano il mondo dell'“altro” – la città – basandosi sulla raffigurazione convenzionale delle sue pratiche amorose, ma anche suggerire il motivo per cui la *chanson* polifonica di corte scomparve allorché l'*amour courtois* si arrese alle mutate consuetudini sociali del Seicento.

La maggior parte delle canzoni giunte sino a noi dal Quattro e dal Cinquecento esprime perlopiù il tema dell'amore in termini di *fin amors* o amor cortese. Sempre non consumata e perseguita fuori dai confini del matrimonio, tale nobile forma d'amore si risolveva in un desiderio costantemente inappagato. La separazione ne rappresentava il *topos* principale: l'innamorato, in preda alla malinconia, soffriva in solitudine per le frecce di Cupido. Ritiratosi alla sua scrivania, ecco che il poeta, disperato per l'amore non corrisposto, indirizzava il suo desiderio altrove rivolgendolo alla poesia e al canto. In tal modo la canzone nasceva da una sublimazione del desiderio, manifestandolo in forma di *rondeaux*, sonetti e altre composizioni liriche che lasciavano la scrivania del poeta per fungere da pegni d'amore, doni e messaggi di passione destinati ad ammorbidire il cuore della dama. Questa relazione di rispecchiamento fra amor cortese e poesia – nella quale l'amore non corrisposto si fa canto per poi ritrasformarsi in passione – forniva all'espressione lirica una cornice narrativa. Le canzoni riproponevano tutte le fasi dell'amore e del desiderio in narrazioni immaginarie che esordivano con l'illuminazione amorosa, quando il poeta vedeva la dama per la prima volta, e proseguivano con l'elenco delle sue bellezze, varie meditazioni sulla sorte o sulla gelosia e descrizioni del dolore per la separazione, per terminare con sognanti ricordi circa l'ottimismo solare dei giovani amori.

Uno dei piú begli esempi letterari di questa forma stilizzata del corteggiamento è il *Remède de Fortune* di Guillaume de Machaut (1300-77 ca.). Lungo poema narrativo contenente sette canzoni interpolate, il *Remède* svolgeva la doppia funzione di *ars amandi*, per istruire gli amanti nell'arte dell'amore, e di *ars poetica*, per istruire poeti e musicisti nell'arte della composizione lirica. Il protagonista del *Remède* è un giovane preso dall'amore per una donna bella ma inaccessibile. Onde placare il suo desiderio, egli compone un lungo *lai* che descrive il suo segreto amore, per poi morire di mille morti allorché la sua amata si imbatte in esso e, non sospettando che sia stato scritto per lei, gli chiede di cantarlo in presenza della corte. Mortificato e timoroso che la sua involontaria confessione abbia rovinato ogni speranza d'amore, il giovane poeta fugge dal castello in un giardino, dove abbozza un lungo lamento (*complainte*) sul suo amore sventurato. Il suono del lamento richiama una bellissima donna bionda dal simbolico nome di Esperance, che lo guida nella sua storia tormentata. Dapprima ella lo istruisce nell'arte amatoria, spiegandogli il simbolismo dello stemma d'Amore, gli attributi dell'amante fedele e i modi del buon cortigiano. Speranza canta allo sconsolato amante un *chant royal* e gli fa dono di un anello d'oro,

svelando la propria identità e il potere con cui contrasta gli imprevedibili rovesci della sorte. Così armato da Speranza, istruito sulle regole del corteggiamento e preparato ai rischi del Desiderio, l'innamorato viene posto dalla donna sulla via del ritorno al castello con una *ballade* che lo conforti qualora si trovi a ripiombare nella disperazione. Il giovane si avvia, cantando la sua ballata a Speranza e alla dama. Una danza e il canto che l'accompagna – un *virelai* – celebrano il ricongiungimento del poeta con la sua dama, dopodiché l'innamorato finalmente le confessa il proprio desiderio, dandole l'anello di Speranza quale pegno della sua venerazione. Non si tratta però di una storia a lieto fine, perché in pubblico la donna continua a celare il proprio sentimento. Il loro amore rimane segreto e non consumato, lasciando il giovane poeta in un perenne stato di angoscia e di tensione. La ruota della Fortuna non è mai del tutto dominata da Speranza, e il ciclo lirico termina con un piccolo *rondeau* che riassume i paradossi circolari del *fin amors*: «Mia signora, il mio cuore rimane con te, benché la mia persona debba lasciarti». Così il *Remède* termina dov'era cominciato, trattenendo l'innamorato poeta nella prigione di un ciclo formato dal susseguirsi di desiderio, disperazione, speranza e incertezza, e segnato da un continuo dipartirsi e ritornare. Il progredire dell'amore ispira ogni volta un canto – di fatto la storia s'impenna sul *lai*, la *complainte*, il *virelai* e il *rondeau*, ognuno dei quali sprona il corso dell'amore verso la fase successiva. In tal modo, il *Remède* illustra la necessità del canto nel corteggiamento, svelando un'economia in cui l'amore è fonte d'ispirazione per la poesia, e la poesia ispira a sua volta l'amore. L'arte dell'amore e quella del canto si tengono per mano.

L'opera di Machaut contribuì a esplicitare per le generazioni successive forme, linguaggio e oggetto delle canzoni ispirate all'amor cortese, inaugurando una tradizione di tassonomia poetica che fu poi formalizzata dal nipote Eustache Deschamps nel primo trattato francese sulla poesia, *L'art de dictier* (1392). I generi codificati da Machaut corrispondevano a forme poetiche e musicali fisse, note appunto come *formes fixes*, che regolarono la produzione poetica in Francia fino alla metà del xvi secolo. In ogni forma era contenuto un potenziale espressivo unico, che derivava dalla sua particolare configurazione come forma musicale, forma poetica e oggetto; quest'ultimo, benché fisso, poteva essere continuamente riesplorato attraverso variazioni minime [Poiron 1965]. Ad esempio il *virelai* – la piú popolare delle *formes fixes* – costituiva un genere sviluppatosi dalla danza in tondo e dalla carola. Esso prediligeva testi di argomento leggero musicati su una struttura monodica che seguiva fedelmente i ritmi della danza, mentre al vertice della scala sociale la *ballade* e la *chanson royale* prediligevano nobili encomi attraverso lunghi e seri componimenti poetici a piú voci, caratterizzati dalle complesse sovrapposizioni ritmiche rese possibili dalla polifonia.

Era la stessa forma poetica a determinare spesso gli argomenti da trat-

tare. Il *virelai* e il *rondeau*, per esempio, iniziavano e terminavano con ritornelli musicali e poetici che conferivano loro una struttura circolare. In ogni caso, il ritornello riportava la conclusione del canto al suo punto di partenza, facendo della sua espressione iniziale il motto ricorrente in tutta la canzone. Mentre nel *virelai* questo modulo ripetuto traeva origine dalla danza, nel *rondeau* la circolarità della struttura – accentuata dal mezzo ritornello ripetuto a metà composizione – influiva anche sulla scelta dell'argomento. Il *rondeau* divenne lo strumento perfetto per esprimere i capovolgimenti e gli ossimori dell'amor cortese. La densità della forma non ostacolava poeti e compositori, ma consentiva loro di reinventare all'infinito questo simbolo d'amore, conformemente a un insieme di regole altamente rarefatte che rispecchiavano e perfino contribuivano a mantenere i rituali attraverso i quali l'amore si esprimeva in società. *Rondeaux* quali *Belle, bonne, sage* di Baude Cordier (Chantilly, Musée Condé 564 [olim 1047], c. 11v, ca. 1400) o quelli contenuti nello *Chansonnier Cordiforme* del xv secolo (F-BN, Rothschild 2973, cc. 60v-61r, copiato nel 1460-76) rappresentavano pegni d'amore redatti materialmente in forma di cuore e pronti per essere donati alla donna amata (cfr. tav. 5).

Il *rondeau* di Cordier *Belle, bonne, sage* colmava gli atrii del cuore con un ritornello tondeggianti cantato dalla voce più acuta, che dedicava il brano alla «bella, buona e saggia» dama del poeta, facendole omaggio della versione scritta di una canzone che sgorgava dal cuore del suo innamorato nel primo giorno di primavera. Qui la struttura ricorsiva del *rondeau* si adatta perfettamente al sentimento di palingenesi annuale, giacché l'amore, come il tepore della primavera, porta via il freddo dell'inverno:

Belle, bonne, sage, plaisant et gente
A ce jour cy que l'an se renouvelle
Vous fais le don d'une chanson nouvelle
Dedens mon cuer qui a vous se presente.
 De recevoir ce don ne soyés lente,
 Je vous suppli, ma douce damoyselle,
Belle, bonne, sage, plaisante et gente
A ce jour cy que l'an se renouvelle
 Car tant vous aim que ailleurs n'ay mon entente;
 Et sy sçay que vous estes seule celle
 Qui fame avés que chascun vous appelle
 Flour de beauté sur toutes excellente.
Belle, bonne, sage, plaisant et gente
A ce jour cy que l'an se renouvelle
Vous fais le don d'une chanson nouvelle
Dedens mon cuer qui a vous se presente.

[*Bella, buona, saggia, leggiadra e gentile*
In questo giorno in cui l'anno si rinnova
Vi faccio dono di una canzone nuova
Dentro il mio cuore che a voi si presenta.

Non indugiate ad accogliere questo dono,
 Vi supplico, mia dolce damigella,
Bella, buona, saggia, leggiadra e gentile
In questo giorno in cui l'anno si rinnova
 Poiché tanto vi amo da non avere altro intento;
 E ben so che voi sola siete colei
 Che per fama ognun vi chiama
 Fior di bellezza fra tutti il più bello.
Bella, buona, saggia, leggiadra e gentile
In questo giorno in cui l'anno si rinnova
Vi faccio dono di una canzone nuova
Dentro il mio cuore che a voi si presenta.]

Nelle strofe, l'innamorato supplica la dama di accogliere il suo cuore senza indugio, poiché egli ama lei e nessun'altra. Il suo è un amore tinto di disperazione, perché la sua signora è una bellezza famosa, sicuramente amata da ognuno. Inoltre, dal momento che è «buona e saggia», non concederebbe mai l'amore fisico a cui l'amante allude mentre esprime l'urgente desiderio che lei accetti il suo cuore. È invece il manoscritto stesso della *chanson* a rappresentare il cuore trasfigurato dell'amante, pronto a cantare la canzone in esso incorporata. Al di là dei vincoli dovuti alla differenza di classe, alla distanza geografica e alle restrizioni imposte dall'amor cortese (non possiamo sapere quali), questa canzone esprime rispetto e desiderio in una forma accettabile.

Le *chansons* contenute in questi manoscritti rappresentano un trionfo dell'artificio, il prodotto di un sistema di forme poetiche e musicali altamente codificate, sorte in presenza di costumi sessuali che regolavano i rapporti fra uomini e donne negli strati più elevati della società. Nello stesso tempo, tuttavia, non dovremmo leggere tali canzoni troppo alla lettera. In definitiva, le *formes fixes* incanalavano l'espressione artistica in una relazione concorrenziale con altre poesie, più che dirigerla all'esterno di un sé personalizzato: il poeta indossa i panni del corteggiatore disperato per l'amore non corrisposto allo scopo di scrivere i suoi versi, riducendone l'oggetto – la nobile dama – a uno stereotipo di bellezza, bontà, saggezza e freddo riserbo. L'idea che queste canzoni mirino a scaldare il cuore di una donna fredda e distaccata è da leggersi a un livello abbastanza di superficie; si tratta invece di un pretesto per comporre canzoni che in realtà miravano ad affascinare l'intenditore di poesia, a sorprendere gli ascoltatori con i giri particolari che legavano il ritornello ai versi del *rondeau*, a deliziare i mecenati con manoscritti lussuosi (il proprietario originale del *Chansonnier Cordiforme* era un vescovo), o a impressionare vista e udito con ritmi seducenti come quelli contenuti nel *rondeau* di Cordier, scritto in uno stile all'epoca denominato *Ars subtilior* per le sue complessità ritmiche, che comportavano una notazione a due colori e richiedevano agli interpreti il massimo livello di preparazione. Infine, l'elogio poetico della dama la eleva alla condizione di fi-

gura allegorica e la trasforma in una musa della produzione poetica, che ispira canzoni d'amore piuttosto che amore reale.

3. *Politica e "chanson" d'arte nel Quattrocento.*

La grande tradizione della *chanson* francese d'arte continuò a essere coltivata nel XV secolo soprattutto da Guillaume Dufay (1400-74 ca.), Gilles Binchois (1400-60 ca.), Antoine Busnois (1430-92) e Johannes Ockeghem (1410-97 ca.). Binchois, Busnois e forse Dufay erano tutti legati alla corte di Borgogna, un ducato di primario rilievo politico fino al 1477, quando la sconfitta di Carlo il Temerario segnò la fine della cosiddetta era borgognona. Durante l'attività artistica di Dufay e Binchois, la corte di Borgogna rappresentava la stella più luminosa della cultura europea e manteneva una delle più imponenti cappelle d'Europa, la cui musica liturgica era superata solo dai sontuosi intrattenimenti mondani da essa tanto prediletti.

Nelle feste di corte si eseguivano canzoni d'amore in un contesto assai più politico che non la narrazione di rapporti privati creata dall'amor cortese. Qui vediamo la *chanson* assolvere ogni funzione, da musica di accompagnamento dei banchetti a elemento essenziale per una cerimonia di stato. Per esempio, alla famosa Festa del Fagiano tenutasi a Lille nel 1453, una favolosa serata musicale e gastronomica culminò – apparentemente in modo casuale – con la promessa dei nobili di unirsi a Filippo il Buono, duca di Borgogna, per una crociata in Terrasanta, dando il via a un'impresa spirituale e militare attraverso rituali cavallereschi che trasformarono il banchetto in una sorta di evento artistico totale, tale da coinvolgere nella sua realizzazione l'intera corte.

Dopo avere assistito a un torneo, la corte si ritirò in una sala al cui centro una tavola traboccava di cocchi d'oro che trasportavano vassoi pure d'oro colmi di quarantotto differenti generi di carne; un'altra tavola sorreggeva un castello simile a quello di Lusignano, dalle cui torri zampillava in un fossato il succo d'arancia, e un'altra ancora reggeva la statua di una donna nuda il cui seno destro dispensava idromele, mentre un leone vivo incatenato a un vicino pilastro la sorvegliava sovrastato da una scritta che recitava «Ne touchez à ma dame». Intermezzi musicali riempivano le pause fra una portata (*mets*) e l'altra, e ognuno di tali intermezzi (*entremets*) offriva musica che scaturiva da due sontuose decorazioni, simboleggianti le sfere del sacro e del profano. La prima consisteva in una chiesa di vetro con quattro cantori, un organo e una campana rintoccante, mentre la seconda era costituita da una gigantesca torta contenente ventotto musicisti che suonavano il liuto, il cromorno, la cornamusa, flauti, vielle, tamburi e trombe. Il racconto di un *entremets* dettato da Olivier de La Marche può darci un'idea di quel banchetto musicale:

Allora dalla porta da cui gli altri erano entrati, dopo che la chiesa e la torta ebbero suonato quattro volte ciascuno, entrò un meraviglioso cervo maschio, stupendo e imponente, tutto bianco, fornito di grandi corna d'oro e coperto da un bellissimo drappo di seta vermiglia, per quanto ricordo. In groppa al cervo c'era un ragazzo di dodici anni, vestito con una corta tunica di velluto cremisi, il quale portava sulla testa un piccolo cappuccio nero separato dalla veste e ai piedi graziose calzature. Questo ragazzo si aggrappava con le mani alle corna del cervo. Al suo ingresso nella sala, egli intonò con voce molto forte e chiara la parte acuta di una canzone, mentre il cervo cantava la parte del tenore, senza l'intervento di nessuno salvo il ragazzo e quel cervo artificiale; e la canzone che essi cantavano s'intitolava *Je ne vey onques la pareille* [«Non vidi mai la simile»]. Cantando nel modo che vi descrivo, essi fecero un giro davanti ai tavoli e poi se ne andarono, sicché questo *entremets* mi sembrò buono e meraviglioso. Dopo lo stupendo *entremets* del cervo bianco e del ragazzo, i cantori eseguirono un mottetto nella chiesa, mentre all'interno della torta risuonava un liuto accompagnato da due belle voci [La Marche 1883-88, II, pp. 358-59].

L'abbondanza di polifonie in occasione di questi *entremets* e durante la Festa del Fagiano in generale è cosa veramente degna di nota. Come le vesti lussuose dei cortigiani – il duca indossava per l'occasione una tunica di velluto sopra un farsetto di velluto nero, una collana d'oro tempestata di diamanti e perle e sul cappuccio un passamano ingemmato –, canzoni fino a quattro voci e mottetti adornavano il banchetto con la musica più raffinata che si potesse ascoltare. Le canzoni e i mottetti riccamente elaborati furono probabilmente composti dai cappellani del duca, che contavano fra le loro fila Busnois e Binchois. Questi compositori si erano preparati a leggere, scrivere e cantare la polifonia nelle scuole capitolari, dove avevano ricevuto un'istruzione generale ed erano stati educati secondo l'insegnamento della Chiesa; tuttavia, in qualità di membri della cappella ducale, essi presero a dedicarsi anche alla composizione di canzoni profane, allo scopo di soddisfare le necessità della corte. Il *rondeau* eseguito alla festa, *Je ne vey onques la pareille*, fu per lungo tempo attribuito a Dufay (che compose più di settantacinque *rondeaux*, benché il suo nome non si possa associare con certezza alla corte borgognona) ma è probabilmente opera di Busnois, che lavorò presso la corte per più di trent'anni. Il testo del *rondeau*, come si può vedere, tesse l'elogio della bellezza di una donna attraverso una serie di paragoni visivi annunciati nei quattro versi del ritornello (cfr. tav. 5):

Je ne vis onques la pareille
De vous, ma gracieuse dame;
Car vo beaulte est, par mon ame,
Sus toutes aultres nonpareille.

[Non vidi mai alcunché di simile
A voi, mia dama graziosa;
Giacché la vostra bellezza è, per l'anima mia!,
Incomparabile a tutte le altre.]

Di per sé la canzone ripropone i *topoi* dell'elogio cortese, narrando come la bellezza accattivante della dama suscita meraviglia, rispetto e sottomissione. Nel quadro della Festa, *Je ne vis onques la pareille* va tuttavia oltre la semplice riaffermazione dei canoni dell'amor cortese. In primo luogo, la canzone celebra la ricchezza del ducato tessendo pubblicamente gli elogi delle sue belle dame, le quali rappresentano di per sé una sorta di bene di lusso. Essa inoltre richiama l'attenzione sulla forza dei cavalieri che difendono queste damigelle, ricordando agli ascoltatori la reciproca protezione garantita dalla relazione esistente fra una dama e il suo campione, precedentemente rappresentata durante le giostre e i tornei dello stesso giorno, quando i cavalieri si erano scontrati in "battaglia" per amore delle loro dame e le dame avevano premiato il vincitore con un grosso rubino. Come il leone posto a guardia della statua nuda sotto la scritta «Ne touchez à ma dame», il *rondeau Je ne vis onques la pareille* evidenziava la vulnerabilità dei tesori femminili del ducato di Borgogna e spronava i cavalieri a considerare l'amore spirituale per le donne fra le motivazioni che li spingevano alla crociata. L'amore cristiano per Dio veniva così abbinato al suo doppio profano, nello stesso modo in cui alla musica per il banchetto proveniente dalla chiesa rispondeva la musica dall'interno della torta. In modo analogo, *Je ne vis onques la pareille* indirizzava il simbolismo sessuale dell'amor cortese a un fine politico, usando il suo convenzionale linguaggio di elogio e sottomissione per esemplificare la giusta modalità di relazione di ogni subalterno con i propri superiori, e quindi rafforzare più in generale il dominio dei nobili, benché in amore i ruoli di genere risultino capovolti, con la donna che "domina" il suo amante asservito. Attraverso l'uso iterativo di un linguaggio gerarchicamente codificato, l'amor cortese sosteneva le strutture patriarcali, pur creando un campo – quantunque piuttosto fittizio – di dominio femminile. In conclusione, la Festa esemplifica l'importanza dell'amor cortese e il suo articolarsi in canto a onore di una cultura cavalleresca che viveva la sua estrema fioritura sotto i duchi di Borgogna [Huizinga 1996]. La cavalleria cadde in declino tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo, allorché la sua raffinatissima concezione dell'amore e i suoi intricati *rondeaux* esaurirono simultaneamente la loro utilità, mentre si sviluppavano nuovi ideali circa il comportamento dei nobili e i poeti andavano alla ricerca di nuove forme poetiche per esprimerli.

4. *Sessualità e canti carnascialeschi.*

Fermiamoci dunque a interrogare il mondo della corte come viene dipinto dalle canzoni d'amore, dal momento che le persone in carne e ossa che componevano l'aristocrazia europea e popolavano le sue corti non sem-

pre erano caste madonne e facondi cavalieri segretamente consunti dal desiderio, cui solo il canto offriva sollievo. La fantasmagoria borgognona sopra descritta non deve indurci a credere che le espressioni del corpo fossero represses nella vita di corte. Di fatto, il Gargantua di Rabelais era un personaggio profondamente nobile, benché assai grottesco e destinato a venire allo scoperto soltanto nel Cinquecento. La fecondità così crudamente celebrata da Rabelais non era appannaggio esclusivo delle classi inferiori. I commensali ingioiellati che parteciparono alla Festa del Fagiano probabilmente condividevano una coppa unta alla tavola del banchetto, si portavano direttamente alla bocca cucchiate di zuppa servendosi da un'unica zuppiera e mangiavano con le mani enormi pezzi di carne prendendoli dai piatti di portata. È difficile che le relazioni coniugali fossero caratterizzate da maggior finezza, nonostante il delicato linguaggio devozionale usato nei canti di corte, che in ogni caso erano rivolti a dame fittizie, non alle mogli. Non bisogna dimenticare che il matrimonio ratificava relazioni sessuali, non rapporti d'amore. A giudicare dai discorsi degli studiosi e del clero, i contatti sessuali si limitavano alla copula e potevano avere luogo solo fra coniugi e soltanto per procreare. I mariti potevano a buon diritto chiedere alle mogli di soddisfare i loro bisogni sessuali in qualunque momento, eccettuate le domeniche e il periodo quaresimale e durante le mestruazioni, la gravidanza e l'allattamento; le donne che si rifiutavano potevano essere battute a norma di legge. Le effusioni amorose erano pressoché inesistenti, giacché la Chiesa imponeva che il rapporto sessuale avvenisse faccia a faccia, senza avere contatti con le mani o con la bocca, e astenendosi dalla nudità e da qualsiasi forma di oscenità o di violenza [King 1991, pp. 35-36]. Nella sua scanzonata opera dal titolo *Capricciosi ragionamenti* (1536), una delle più estese ed esplicite trattazioni dei rapporti intimi di tutto il secolo, anche Pietro Aretino descrive il sesso come qualcosa di frettoloso e puramente carnale, perfino qualora il rapporto abbia luogo a fini edonistici. Che senso aveva dunque per i nobili la continua riproposizione nelle canzoni di un ideale di amor cortese?

Le nobildonne erano solite sposarsi molto giovani, con l'apporto di una dote e la promessa di donare eredi al loro sposo. In realtà, il matrimonio rappresentava un fatto scontato, e le nobildonne che non entravano in un ordine religioso raramente rimanevano sole. Avvezze ai modi della camera da letto, le donne non erano certo caste vergini, e tuttavia, dal momento che i matrimoni venivano normalmente combinati per interesse economico, la familiarità che una donna aveva con il sesso non si traduceva necessariamente in familiarità con l'amore. Non è affatto chiaro se le relazioni extraconiugali – consumate o meno – rappresentassero la norma, ma chiunque è in grado di comprendere facilmente l'importanza dell'ideale cortese in un mondo di matrimoni combinati. Il *fin amors* salvaguardava l'amore in un'economia sociale che non poteva permettersi di fargli posto nel matri-

monio, il quale invece si basava su uno scambio di natura economica. Inoltre, dal momento che le relazioni extraconiugali infrangevano i principî del matrimonio, questo “amore vero” era necessariamente casto.

La formalizzazione dell'amore intorno ai concetti di castità, onore e rispetto sembra aver caratterizzato anche la natura di alcune relazioni coniugali, visto che Montaigne nei suoi *Saggi* si lamentava del fatto che di rado le donne dimostrassero apertamente affetto ai mariti:

La vie est plaine de combustion; le trespas, d'amour et de courtoisie. Comme les peres cachent l'affection envers leurs enfans, elles volontiers, des mesmes, cachent la leur envers le mary pour maintenir un honneste respect. Ce mistere n'est pas de mon goust.

[La vita è piena di dissensi; la morte, di amore e di cortesia. Come i padri celano l'affetto verso i loro figli, esse volentieri, nella stessa maniera, celano il loro verso il marito per mantenere un onesto rispetto. Questo mistero non è di mio gusto] [1988, trad. it. p. 442].

In modo analogo, gli uomini che tenevano un diario raramente vi menzionavano le mogli, e vi annotavano al massimo il loro decesso, con parole come quelle usate da Charles Demaillason, un notevole minore di Montmorillon:

Venerdi è morta la mia cara consorte Anne Clavetier, alle due del mattino. Era una persona molto degna e virtuosa, con la quale ho trascorso una vita piacevole nel tempo del nostro matrimonio [Chartier 1986, p. 343; cfr. anche pp. 252-63, 342-45].

Indipendentemente dalla freddezza, reale o presunta, che caratterizzava i rapporti coniugali, non dobbiamo trascurare il fatto che anche i nobili vivevano “l'altra faccia” dell'amore: il sesso faceva parte della vita a ogni livello della scala sociale e, come l'espressione dell'amore, anche l'espressione della lussuria e dei più bassi desideri assumeva forme codificate. A fianco delle canzoni che celebravano l'amor cortese, i nobili si dilettavano di ascoltare canti polifonici inneggianti al sesso, secondo un sistema di convenzioni che, come nel caso dell'amor cortese, contribuivano a mantenere una chiara distinzione fra sesso e amore. Niente avrebbe potuto essere più lontano dalle canzoni d'amor cortese dei canti osceni che con esse coesistevano negli ambienti di corte. Di fatto, la distanza stilistica dei canti osceni o carnascialeschi dalla poesia cortese era parte integrante della sua estetica, poiché rappresentava un consapevole rovesciamento dei canoni dell'*amour courtois* nonché del linguaggio in cui si esprimeva [Van Orden 1995].

L'attuale riflessione critica sulla retorica carnascialesca è stata in gran parte elaborata da Michail Bachtin nel suo saggio fondamentale *Rabelais and His World* [1965]. Nella sua tesi Bachtin sostiene che le figure grottesche e le iperboliche invenzioni di Rabelais, concretatesi nei personaggi di

Gargantua e Pantagruel, esprimono un rovesciamento dell'autorità, che fosse rappresentata dalla Chiesa, dall'accademia o dalla monarchia. Secondo Bachtin, molte delle immagini capovolte e degradanti potrebbero essere collegate a tradizioni di feste popolari quali il carnevale e a situazioni festose quali mercati e fiere, o alle celebrazioni popolari che accompagnavano festività religiose quali il giorno dedicato a San Giovanni e il *Corpus Christi*, tanto per citarne due. Il carnevale sovvertiva lo *status quo*: si trattava di un periodo durante il quale si veniva temporaneamente sollevati dall'impegno di rispettare la promessa di fedeltà coniugale, mentre folli e buffoni venivano incoronati re oppure, travestiti da sovrani, erano detronizzati a bastonate [cfr. anche Davis 1975, pp. 97-123].

La più importante fra le molte dicotomie descritte da Bachtin consiste nella contrapposizione delle categorie di alto e basso. Cielo e inferno, sacro e profano, cortese e popolare: sono tutte opposizioni costruite secondo un asse verticale su cui sono disposti l'alto e il basso, e in base al quale hanno luogo i capovolgimenti caratteristici del carnevale. Il corpo stesso viene diviso in una parte superiore e una inferiore, dove le funzioni della parte superiore sono regolate dal pensiero e dalla parola, mentre quelle relative allo “strato basso-creaturale”, come lo chiama Bachtin, sono governate dalla materialità dell'esistenza fisica: defecazione, copulazione, gravidanza e parto. Nella feconda idealizzazione della parte inferiore del corpo operata da Rabelais, persino gli escrementi trovano un legame con la forza riproduttiva e la fertilità [Bachtin 1965, trad. ingl. pp. 173-76]. In modo analogo, il corpo stesso si prestava a un'operazione di capovolgimento: la lunghezza del naso richiamava quella del fallo [*ibid.*, trad. ingl. pp. 86-87] e il culo veniva chiamato “seconda faccia”.

Le canzoni carnevalesche rappresentavano un rovesciamento dei principî su cui si basava l'amor cortese. Con il loro movimento verso il basso, tali canzoni attiravano l'attenzione su genitali, rapporti sessuali e trasgressione dei voti di celibato, castità e fedeltà, disperdendo l'aura di cui godeva l'amore non corrisposto.

Uno dei tratti caratteristici dei canti carnascialeschi risiede nel fatto che essi sembrano provenire da un mondo esterno alla corte, dove non vigono le prescrizioni tipiche dell'amor cortese. Accanto alla sfera bucolica, la città simbolizzava uno spazio importante per l'espressione del desiderio carnale – un ghetto libidinoso all'interno del quale le fantasie che non trovavano posto nell'incontaminato stile “elevato” venivano espresse dai villici (*vilains*) per il divertimento della gente di corte. Con ciò non si vogliono negare le vere origini urbane di alcune fra queste canzoni; piuttosto si vuole riconoscere che perfino le canzoni urbane adatte ai nobili o “ripulite” a loro uso si devono considerare parte della dialettica di corte, nella quale i riferimenti al desiderio fisico potevano assumere solo forme molto specifiche.

5. *Temi urbani e polifonia di corte.*

Sul primo scorcio del Cinquecento, canzoni strofiche più leggere cominciarono a soppiantare il *rondeau*, vincendo l'egemonia delle *formes fixes*. Il canzoniere di Bruxelles (Bibliothèque Royale, ms 228), copiato verso il 1516-23 e appartenuto a Margherita d'Austria (1480-1530), esemplifica questa tendenza: metà delle canzoni in esso contenute è costituita da *rondeaux* o da composizioni di struttura analoga, ma di queste soltanto una metà è fornita di testi completi [Picker 1965]. Le altre si possono identificare come *rondeaux* in base a concordanze, o si possono ipoteticamente ascrivere a tale genere perché conservano la cadenza mediana tipica di questa forma musicale; ma alcuni brani hanno assunto i ritornelli tipici dei testi di *rondeaux* collocandoli in forme libere che illustrano un atteggiamento nuovo da parte dei compositori. Le "forme fisse" persero il loro significato strutturale quando si cominciarono a sviluppare nuovi principi di organizzazione musicale (diffusione dei procedimenti imitativi o intonazioni musicali verso per verso, caratterizzati da gerarchie cadenzali rese possibili da tessiture a quattro voci e armonie più incisive). Strappati al loro contesto, i ritornelli di *rondeaux* quali *Je ne vey onques la pareille* offrivano ai compositori strofe di quattro o cinque versi a carattere epigrammatico, che essi potevano inserire in forme meno rigide e regolate da principi musicali di natura più immediata. La poesia scivolava lentamente verso il genere epigrammatico, pur conservando l'essenza degli ideali di corte attraverso concetti espressivi, che in ogni caso erano già stati condensati in ossimori e termini codificati per esprimere il dispiacere (*regretz*), i dolori (*douleurs*) e la tristezza (*tristesse*) dell'amante non corrisposto.

Accanto al graduale dissolversi delle "forme fisse", il contenuto dei canti polifonici divenne più permissivo, virando spesso verso il genere carnascialesco. Le composizioni di Josquin Desprez (1460-1521 ca.) ne rappresentano un esempio, poiché questo celebre compositore musicò testi che spaziavano da poesie di carattere cortese, dovute alla penna di Jean Molinet e di altri *grands rhétoriciens* (alfieri dello stile elevato), a testi scherzosi molto popolari fra i parigini. Josquin lavorò presso mecenati in Francia, nelle Fiandre e in Italia, e l'ampia diffusione delle sue opere sia attraverso manoscritti sia mediante testi stampati quali l'*Odhecaton*, *Canti B* e *Canti C* di Petrucci (Venezia 1501-504) illustra a sufficienza come, prima che il madrigale italiano iniziasse ad affermarsi intorno al 1540, la *chanson* rappresentasse l'esperanto del canto profano in tutta Europa, nelle regioni francofone come altrove.

Alcune canzoni di Josquin sono una rielaborazione di canti monodici tratti dal repertorio dei teatri di città, e rivestono qui un particolare interesse per il modo in cui le armonizzazioni polifoniche di Josquin le nobilita-

no, quantunque l'arguzia urbana dei loro testi rimanga intatta. *Faulte d'argent*, *Allegez moy doulce plaisant brunette*, *Bergerette savoysienne*, *En l'ombre d'un beau buissonet*, *Ils sont bien pelez* e *Je me complains* si sarebbero potute udire tutte nei teatri pubblici borghesi, eseguite da menestrelli di città ovvero da membri delle compagnie di attori come parte integrante delle rappresentazioni, oppure fra un atto e l'altro, o ancora nelle strade per fare pubblicità agli spettacoli. Il pubblico parigino seguiva non solo le rappresentazioni allegoriche municipali, i drammi allestiti per le apparizioni in pubblico del re e gli spettacoli teatral-musicali che avevano luogo presso la Foire Saint-Laurent e la Foire Saint-Germain (e dai quali si sarebbe sviluppata un secolo dopo l'*opéra comique*), ma anche le attività di tre compagnie filodrammatiche appartenenti alla classe media: la Confrérie de la Passion, che nella seconda metà del Cinquecento svolse attività regolare in un proprio teatro all'Hôtel de Bourgogne, i Basochiens (composta principalmente da impiegati del foro parigino) e i già citati Enfants-sans-Souci. A causa della sua ampiezza, questo repertorio urbano è difficile da ricostruire, poiché le melodie circolavano oralmente fra menestrelli che avevano poca dimestichezza con la musica scritta, quantunque dopo l'avvento della stampa i testi fossero spesso raccolti in apposite antologie o inclusi in edizioni delle opere teatrali. Le armonizzazioni polifoniche come quelle di Josquin conservavano dunque il repertorio orale, sia pure trasformandolo.

Faulte d'argent rivela le sue radici borghesi non appena si menziona il denaro: «Mancanza di denaro – è dolore senza pari... Senza contanti, bisogna star zitti». Come sappiamo, i nobili non si dedicarono mai al commercio, che avrebbe compromesso il loro *status* sociale (nonché la loro esenzione dal pagamento delle tasse). Di fatto, alcuni nobili squattrinati persero i loro titoli per essersi dedicati al commercio, mentre i prosperi mercanti salivano la scala sociale verso la nobiltà dopo avere accumulato ricchezze sufficienti a mantenere le loro famiglie per tre generazioni. Le famiglie in fase di transizione fra un oscuro passato mercantile e un luminoso futuro da nobili formavano la borghesia francese, una classe profondamente consapevole delle tensioni esistenti fra denaro e titoli nobiliari, per non parlare della sua prontezza a ridere delle battute di contenuto economico. *Faulte d'argent* si prende gioco del mercato matrimoniale e del potere che il denaro ha su di esso. I pretendenti poveri non avevano il diritto di parlare, ma quelli muniti di denari potevano attirare l'attenzione delle donne: «Una donna addormentata si desterà per denaro», recita l'ultimo verso. Con accenti simili, *Ils sont bien pelez* ridicolizza i poveri che spendono troppo in abbigliamento e senza dubbio infrangono le leggi suntuarie vestendosi con un lusso superiore al loro rango al solo scopo di «intrappolare le donne con un matrimonio» [Paris e Gevaert 1875, n. 129]. In questo linguaggio farsesco sono i soldi, l'ostentazione e il mercato matrimoniale a ispirare la canzone, non un amore insoddisfatto o chissà quali fini poetici [Brown 1963, I, pp. 116, 218-19].

Figura 1.

Josquin Desprez, *Allegez moy douce plaisant brunette*, mm. 1-19, tratto da *Mellange de chansons* (1572).

Musical score for the first system (measures 1-8). It features five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one lute part (bass clef). The lyrics are: Al - le - gez, Al - le - gez moy, Al - le - gez moy, Al - le - gez moy, Al - le - gez moy, Al - le - gez moy, Al - le - gez moy, Al - le - gez moy.

Musical score for the second system (measures 9-16). It features five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one lute part (bass clef). The lyrics are: moy, dou - ce plai - sant bru - net - te, Al - le - gez moy, dou - ce plai - sant bru - net - te, Al - le - gez moy, dou - ce plai - sant bru - net - te, moy Al - le - gez moy Al - le - gez moy, dou - ce plai - sant bru - net - te, moy Al - le - gez moy Al - le - gez moy, dou - ce plai - sant bru - net - te.

Musical score for the first system (measures 1-8). It features five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one lute part (bass clef). The lyrics are: des - soubz la bou - di - net - te, sant bru - net - te, des - soubz la bou - di - net - te, ce plai - sant bru - net - te, des - soubz la bou - di - net - te.

Musical score for the second system (measures 9-16). It features five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one lute part (bass clef). The lyrics are: des - soubz la bou - di - net - te, des - soubz la bou - di - net - te, Al - te, des - soubz la bou - di - net - te, Al - te, des - soubz la bou - di - net - te, te, des - soubz la bou - di - net - te, te, des - soubz la bou - di - net - te, Al -

Il sesso caratterizza anche molte *chansons* urbane di Josquin. La sua *Tenez moy en voz bras* propone un incontro illecito presso una fontana parigina, dove un abbraccio dell'amato "guarirà" la protagonista femminile dal suo desiderio. Anche *Je me complains* è stata scritta per una voce di donna che si lamenta dopo aver aspettato tutto il giorno sperando in un appuntamento con il suo amato. La ricca polifonia imitativa di Josquin sfocia in una filastrocca omofonica una volta arrivati al verso finale («la tricoton, la tricoton, la belle tricotée»), consistente in un'espressione tipica del gergo urbano che rimanda al significato di "fare l'amore". «La tricotée» si riferisce a una danza. Il termine deriva da *tricot*, ovvero "ferro da calza", e il verbo *faire tricoter* significa far ballare qualcuno colpendolo con una bacchetta; il significato correlato è quello di "fare l'amore". «La belle tricotée» è dunque una bella ragazza che ama danzare, ovvero fare l'amore.

I riferimenti musicali alla struttura omofonica dei canti teatrali rappresentano una caratteristica importante della canzone di Josquin intitolata *Allez moy douce plaisant brunette*, che presenta alternativamente lo stile musicale di corte e quello urbano. Nonostante le volgari richieste di soddisfazione sessuale presenti nel testo («Alleggeriscimi, dolce brunetta graziosa, alleggeriscimi sotto l'ombelico»), Josquin fa esordire la sua composizione nello stile più elevato (cfr. fig. 1, batt. 1-12). Una polifonia di carattere imitativo lascia il posto alla filastrocca omofonica del ritornello, *Dessousz la boudinette*, che viene ripetuto tre volte (batt. 13-19). Lo scherzo sta nel fatto che si potrebbe scambiare l'esordio della canzone per quello di un canto d'amor cortese: i lunghi decasillabi rappresentavano la norma per la poesia cortese dell'epoca, e spesso iniziavano con una richiesta di sollievo alla dama, come in *Secourez moy, ma dame, par amours* («Soccorrete mi, madonna, per amore»). Non appena arriviamo alla fine del primo verso, tuttavia, dove la dama viene chiamata «brunetta», qualcosa sembra fuori posto; un mutamento di registro che si chiarisce semanticamente e musicalmente quando scopriamo che i «dolori» sofferti dal poeta sono localizzati nella parte inferiore del corpo («dessousz la boudinette») e che l'anelato sollievo è di ordine sessuale.

Ciononostante, Josquin ha realizzato una canzone d'arte a partire da un canto popolare, dando luogo a un trionfo della scrittura a sei voci sulla base di una canzone teatrale [Brown 1963, I, pp. 185-86]. Si noti di passaggio che questa canzone potrebbe anche non essere di Josquin; la più antica fonte di cui disponiamo è un'opera a stampa del 1540. Di fatto, la maggior parte delle sue canzoni qui analizzate è scritta in un'ampia struttura a cinque o sei voci, e molte includono canoni che rappresentano il vertice dell'artificio polifonico (in *Allez moy* il canone inizia con la voce più acuta, alla quale risponde il *contratenor* un'ottava sotto).

L'origine di queste canzoni nel repertorio del teatro borghese parigino certamente renderà più complicato capire come sia avvenuto il passaggio

del materiale culturale fra l'ambiente della corte e la città. Di fatto, si mette in discussione un presupposto basilare implicito nel titolo del presente articolo: che la *chanson* e altri prodotti dell'élite culturale siano passati in generale dalla corte alla città, dove avidi borghesi raccoglievano i più recenti stili musicali prodotti per deliziare il sovrano. Una tale geografia, che pone la corte al centro della produzione culturale, necessita di alcuni ritocchi per quanto concerne il genere della *chanson*, giacché si udivano canzoni dappertutto: ai matrimoni la gente di città ballava al loro suono, gli imbonitori le cantavano dai palchi eretti nelle piazze cittadine, i venditori al mercato intonavano i loro richiami, «Salade, belle salade!» o «Allumette!», su melodie caratteristiche, i commedianti infilavano canzoni in tutti i generi da essi praticati, come *farces*, *sotties* e sacre rappresentazioni, i musicisti di corte eseguivano canzoni polifoniche durante i banchetti e componevano canti per salutare l'ingresso del re e per i vari spettacoli, i menestrelli suonavano arrangiamenti strumentali di *chansons* in varie occasioni festive, i cortigiani infine imparavano a cantare e a suonare il liuto o il clavicembalo per proprio diletto [sui canti di strada cfr. Van Orden 2000]. Così il genere della *chanson* fiorì in modo indipendente sia a corte sia in città.

6. Dalla "voix de ville" all'"air de cour".

La polifonia scritta era elitaria per natura (anche perché richiedeva una buona preparazione musicale per essere eseguita), ma l'arte del menestrello rappresentava uno stile di produzione musicale comune sia alla corte sia alla città. I musicisti, per usare la denominazione diffusa nel XVI secolo, componevano canti polifonici e musica sacra. Essi studiavano nelle scuole capitolari, imparavano a leggere, scrivere e cantare in polifonia e venivano assunti nelle cappelle, nelle cattedrali e nelle corti. I menestrelli, d'altro canto, suonavano normalmente vari strumenti. Essi imparavano da maestri di strumento a suonare il violino, la tromba, il liuto o altro, per poi affiliarsi a corporazioni che sovrintendevano alle loro carriere. Il riserbo professionale era d'importanza capitale per i menestrelli, che amministravano i segreti del mestiere e la circolazione della loro musica all'interno di un sistema corporativo basato sulla memorizzazione, l'insegnamento orale e l'improvvisazione [Brown 1989]. I menestrelli lavoravano sicuramente sia a corte sia in città: sappiamo per esempio che ogni giorno c'erano alcuni violinisti ad accompagnare il pranzo di Caterina de' Medici (1519-89), che Enrico III teneva balli tre sere a settimana durante il suo regno (1574-89), e che il poeta di corte Mellin de Saint-Gelais (1490-1558 ca.) cantava i suoi versi accompagnandosi al liuto.

Di fatto, le *chansons* polifoniche ascoltate dai Valois divennero col passare del tempo sempre più simili a quelle eseguite dai menestrelli, adottan-

done i ritmi di danza e avvicinandosi alle canzoni teatrali quanto a melodie, strutture d'accompagnamento e forme strofiche. La cosiddetta canzone parigina degli anni compresi fra il 1530 e il 1550 consisteva in un repertorio che, quantunque fissato nelle opere a stampa di Pierre Attaignant e dunque destinato in parte a un pubblico esterno alla corte, si elevò grazie a musicisti aulici quali Claudin de Sermisy (direttore della Chapelle Royale, m. 1562) e Pierre Certon (maestro dei bambini presso la Sainte-Chapelle, m. 1572 [cfr. Heartz 1969]). Essi arrangiarono testi di Clément Marot (1496-1544), la cui sensibilità alla moda, diffusa fra i musicisti, di scrivere canzoni dai versi semplici ispirò composizioni poetiche redatte in un linguaggio scevro da affettazioni e perfino carnascialesco; il suo *Martin menoit son pourceau au marché* rappresenta un eccellente esempio di quest'ultimo stile. Howard Mayer Brown [1963, I, pp. 113-39] ipotizzò che le canzoni teatrali, dal momento che introducevano materiale popolare nella *chanson* polifonica, stimolassero un certo interesse verso i linguaggi diretti della musica monodica tradizionale. La loro attraente mistura di polifonia e rustica semplicità potrebbe aver ispirato a compositori quali Claudin lo stile più leggero che caratterizza la cosiddetta canzone parigina, nella quale le melodie vengono ridotte alla misura del testo, le ripetizioni musicali rispecchiano gli schemi relativi alle rime della poesia e la declamazione sillabica rende il testo più facile da seguire. La moda di cantare salmi, che si diffuse a corte negli anni compresi fra il 1540 e il 1550 in seguito alla pubblicazione del Salterio ugonotto (tradotto da Marot), può aver fornito un ulteriore impulso verso l'omofonia e l'orecchiabilità. In sostanza, il delicato lirismo delle canzoni di Claudin conciliò i linguaggi cortesi e popolari, e rifuggì dall'ornato stile contrappuntistico che incontrava ancora il favore dei compositori di *chansons* destinate alle regioni settentrionali, quali Nicolas Gombert (m. 1560 ca.), che fu al servizio di Carlo V, e in seguito Orlando di Lasso (1532-94), compositore che non visse mai in Francia, ma le cui canzoni di carattere imitativo predominarono nelle pubblicazioni parigine fra il 1565 e il 1580, rivelandosi il canto del cigno dell'antico stile internazionale di *chanson*.

Alla corte di Francia, l'arte del menestrello Mellin de Saint-Gelais influenzò ulteriormente la canzone, delineando un genere chiamato *voix de ville*. Saint-Gelais aveva trascorso gli anni della giovinezza in Italia, dove aveva appreso a cantare, suonare il liuto e declamare versi in musica alla maniera del grande improvvisatore del Quattrocento, Serafino Aquilano. Sembra che anche lui, come Serafino, non abbia mai scritto nulla di ciò che suonava, ma si sono conservate tracce delle sue esecuzioni nelle intonazioni delle sue poesie a opera di Jacques Arcadelt (m. 1568), di Certon e del liutista-editore Adrian Le Roy. Questi arrangiamenti suggeriscono che Saint-Gelais cantasse i propri versi accompagnandoli a melodie di danza, repertorio che, in qualità di liutista, avrebbe conosciuto molto bene. Quest'usanza di adattare poesie nuove a melodie di danza quali la gagliarda o

la pavana diede luogo alla *voix de ville*, genere il cui nome stesso rimanda all'italiana villanella e alle sue supposte radici nell'arte cittadina del menestrello [Heartz 1972; Van Orden 2001].

Sarebbe facile concludere che i canti d'arte composti in polifonia imitativa scomparissero di fronte alla propensione per canzoni più leggere o perfino banali, e tuttavia dovremmo qui porre in evidenza la raffinata estetica che incoraggiò tale cambiamento. Infatti i circoli umanistici dai quali sorsero, intorno al 1570, l'Académie de la poésie et de la musique e successivamente l'Accademia di Palazzo si dedicavano alla sperimentazione di forme musicali affini [Yates 1947]. Gli accademici si preparavano a far rivivere la musica antica e il suo potere di persuasione sull'animo umano, onde creare un genere lirico che avrebbe ottenuto gli stessi effetti magici attribuiti al canto da Platone nella *Repubblica* e da Aristotele nella *Politica*. Tale fine consisteva nell'unire poesia e musica in modo perfetto, e la chiave stava nel ritmo. Il poeta Jean-Antoine de Baïf (1532-89) e il compositore Claude Le Jeune (m. 1600 ca.), i due accademici più eminenti, livellarono le sillabe accentate e non accentate del francese con valori equivalenti a note lunghe e brevi, tentando di creare precise corrispondenze metriche fra poesia e musica [His 2000]. Ma per riuscire in ciò, occorreva prima di tutto scrivere versi poetici di carattere particolare, che "misurassero" gli accenti secondo modelli regolari, e così Baïf abbozzò una serie di *chansonnettes mesurées* per le settimanali tornate accademiche a porte chiuse. Fu soltanto alcuni anni dopo lo scioglimento dell'Accademia, avvenuto nel 1574, che si videro apparire a stampa anche poesia e musica misurate, nelle *Chansonnettes mesurées de Jean-Antoine de Baïf* (Parigi 1586) musicate da Jacques Mauduit e in *Le Printans* (1601) di Claude Le Jeune. Entrambe le raccolte furono concepite per quattro voci in uno stretto stile omofonico che rea-

Figura 2a.

Claude Le Jeune, *superius* di *Voicy le verd et beau May* (prima strofa, tratto da *Le Printans*, 1601; stanghette originali).

Voi - cy le verd et beau May Con - vi - vant à tout sou - las,

Tout est ri - ant, tout est gay, Rô - zes et Lys vont flo - rir.

lizzava la struttura trasparente propugnata dall'Accademia. Le Jeune si accostò alla nozione di "misura" con due differenti strategie ritmiche: in alcune canzoni l'attenzione pedissequa alle sillabe lunghe e brevi produce ciò che appare come musica non misurata – dal momento che non si riescono ad applicare divisioni fra le battute –, mentre in altri brani sia la poesia sia la musica sembrano essere state misurate in base a ritmi di danza [Bonni-fet 1988]. *Voicy le verd et beau may* (fig. 2a) appartiene, in termini approssimativi, al primo gruppo di canzoni, mentre *Revoicy venir du printans* (fig. 2b) si basa sul ritmo di una gagliarda.

Le *chansonnettes* a mo' di danza di Claude Le Jeune devono molto alla *voix de ville* e anche all'italiana villanella; ciò rappresenta un eccellente promemoria del fatto che a prescindere dalla pretesa realizzazione di certi progetti umanistici a carattere esoterico, poeti e musicisti normalmente si guardano attorno cercando tra le forme disponibili per creare la "novità". Inoltre, le nuove concezioni filosofiche spesso riformulavano i significati attribuiti alla musica: mentre i moralisti protestanti condannavano la musica da ballo accusandola di provocare la libidine – «Per imparare a fare l'amore, basta frequentare una scuola di ballo!», osservò con sarcasmo uno di essi [Daneau 1579, p. 8] –, i neoplatonici credevano che la musica attivasse un moto dell'anima capace di provocare un trasporto spirituale verso la conoscenza divina [Tyard 1950; 1980]. La musica suscitava le passioni, ma non era affatto chiaro se il rapimento da essa indotto fosse di ordine spirituale o sessuale.

Con la fine del Cinquecento, la *chanson* polifonica fu soppiantata pressoché totalmente da un genere in apparenza nuovo, detto *air de cour*. La prima opera a stampa che recava questa nuova generica definizione fu il *Livre d'airs de cour miz sur le luth* di Le Roy, uscito nel 1571, un'antologia di brani per voce e liuto il cui titolo potrebbe essere stato concepito come strata-

Figura 2b.

Claude Le Jeune, *superius* di *Revecy venir du Printans* (ritornello, tratto da *Le Printans*, 1601; stanghette dell'autrice).

Re - ve - cy ve - nir du Prin - temps L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.

gemma pubblicitario dal suo accorto compositore nonché editore. Le Roy preparò la raccolta per una sua allieva di liuto, Catherine de Clermont, contessa di Retz, e la dedica fattale dall'autore rivela che queste canzoni erano destinate a sostituire le impegnative intavolature delle *chansons* di Orlando di Lasso, che in precedenza Le Roy aveva dato da suonare alla sua allieva. Il carattere semplice della raccolta presuppone un interesse generale, e la sua pubblicazione trasformò la nobile dedica di Le Roy in un *avertissement* attraverso il quale gli acquirenti del *Livre d'airs de cour* potevano divenire partecipi del suo scambio privato con la contessa e apprendere i canti più popolari a corte. Di massima rilevanza ai fini della nostra trattazione, Le Roy annunciò che con la nuova generica denominazione si metteva vino vecchio in bottiglie nuove: «Si usava chiamare queste canzoni *voix de ville*, oggi *airs de cour*». La musica in passato associata alla città (*voix de ville*) veniva di nuovo trasferita a corte (*air de cour*), conferendo nobiltà a uno stile radicato nella professione di menestrello, che aveva però sempre valicato i confini sociali impliciti nelle denominazioni di carattere generico.

Il genere dell'*air de cour* raggiunse una popolarità eccezionale, e intorno al 1595 molte canzoni stampate in Francia (che fossero per una, due, tre o quattro voci) non venivano più chiamate *chansons*, bensì *airs*. Il termine *airs de cour* era sulle labbra di tutti gli arrampicatori sociali che ne compravano le raccolte a stampa, ma la denominazione presumeva tuttavia una certa autenticità aulica, indipendentemente dalla popolarità che esse avevano raggiunto fra la borghesia. Nel 1608 Pierre Ballard, in qualità di editore di musica della casa reale, rivendicava il suo diritto esclusivo a usare le parole *airs de cour* nei titoli delle opere pubblicate, e i principali compositori di "arie", Pierre Guédron (1565-1621), Antoine Boësset (m. 1643) ed Étienne Moulinié (m. post 1669), erano tutti a servizio presso il re [Durosoir 1991].

Il genere dell'*air* fu influenzato in modo decisivo da quell'interesse per lo stile che stava trasformando la cultura d'élite. Intorno a metà Seicento, i partecipanti si riunivano quotidianamente al momento del crepuscolo nei salotti delle più importanti dimore parigine per dedicarsi a letture di poesie, gare letterarie, canti, giochi di carte e conversazioni. In quanto coinvolte in una diffusa campagna d'incivilimento della società, le nobildonne che ospitavano nei loro salotti simili trattenimenti davano rilievo alla *politesse* e all'etichetta per le quali la corte di Luigi XIV divenne in seguito così famosa. Nella Francia del Seicento i salotti rappresentavano anche il centro della critica letteraria e, per quanto concerne generi minori come l'*air*, anche il centro della critica musicale. Orientando sia il gusto sia il comportamento, i dettami della *civilté* stimolavano la raffinatezza in tutte le arti, inclusa la musica: le *airs de cour* coltivavano armonie conservatrici e contenevano tratti melodici destinati a essere abbelliti da preziosi ornamenti musicali. Cantare *airs* divenne perciò una perfetta dimostrazione della grazia e della sprezzatura prescritte dal galateo. In tal modo, la musica e la poesia

s'intrecciarono nei salotti a fini di carattere sociale, mentre i rappresentanti della borghesia in ascesa, come quelli immortalati molto più tardi da Molière ne *Le preziose ridicole* (1659) e *Il borghese gentiluomo* (1670), stavano gomito a gomito con i nobili.

I salotti modificarono la geografia sociale di Parigi, delineando un nuovo atteggiamento verso la città quale centro di cultura aristocratica. La corte rimase in modo più o meno permanente a Parigi; i grandi *hôtels particuliers* e le lussuose residenze della Place Royale crebbero rapidamente nel Marais, mentre un numero straordinario di nobili si stabilì in città. Molto prima che Luigi XIV imponesse ai nobili di risiedere all'interno o nelle vicinanze del Palais Royal e di Versailles, Parigi divenne il cuore del mercato finanziario e matrimoniale dell'aristocrazia [Benedict 1992, pp. 27-39]. Il mutamento sociale ridisegnò i confini fra corte e città, e gli aristocratici apposero il loro sigillo sull'architettura urbana. La trasformazione della *voix de ville* in *air de cour* rispecchia la trasformazione del centro cittadino in zona residenziale per la media borghesia e riflette altresì il processo di urbanizzazione vissuto dalla corte, poiché il duttile genere dell'*air* si dimostrò ben presto adatto a occasioni sociali sia di alto sia di basso livello, mentre economiche edizioni a stampa moltiplicavano e diffondevano gli *airs* fra un pubblico misto, composto da gente comune, mercanti, borghesi e nobili. Al pari dell'accessibile *style galant* che editori e filosofi illuministi quali Rousseau foggiarono a misura di un vasto pubblico come alternativa al contrappunto barocco, l'*air de cour* rappresenta l'ascesa di un'estetica musicale collocata all'interno di una nuova cultura urbana dell'editoria, oltre che un comune denominatore musicale capace di conciliare le attitudini e i gusti di un pubblico urbano alquanto variegato.

- Bachtin, M.
1965 *Tvorchestvo Fransua Rable*, Khudozh Literatur, Moskva (trad. ingl. *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington 1968).
- Benedict, Ph.
1992 (a cura di), *Cities and Social Change in Early Modern France*, Routledge, New York - London; 2^a ed.
- Bonnifet, P.
1988 *Un Ballet démasqué: l'union de la musique au verbe dans "Le printans" de Jean-Antoine de Baif et Claude Le Jeune*, Slatkine, Paris-Genève.
- Brooks, J.
2000 *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London.
- Brown, H. M.
1963 *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge Mass.

- 1989 *Minstrels and their repertory in fifteenth-century France: music in an urban environment*, in S. Zimmerman e R. Weissman (a cura di), *Urban Life in the Renaissance*, University of Delaware Press, Newark N.J., pp. 142-64.
- Chartier, R.
1986 *Histoire de la vie privée*, III. *De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris.
- [Daneau, L.]
1579 *Traité des danses*, François Estienne [Genève].
- Davis, N. Z.
1975 *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford.
- Dobbins, F.
1992 *Music in Renaissance Lyons*, Oxford University Press, Oxford.
- Durosoir, G.
1991 *L'Air de cour en France, 1571-1655*, Mardaga, Liège.
- Fallows, D.
1996 *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot - Brookfield, Vt, Hampshire-Variorum.
- Fenlon, I.
1994 (a cura di), «Early Music History», XIII (volume dedicato alla musica e alla poesia in Francia nel tardo xvi secolo).
- Haar, J.
1964 (a cura di), *Chanson & Madrigal, 1480-1530*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Heartz, D.
1969 *Pierre Attaignant Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.
1972 *Voix de ville: between humanist ideals and musical realities*, in L. Berman (a cura di), *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A Tillman Merritt*, Harvard University, Cambridge Mass., pp. 115-35.
- His, I.
2000 *Claude Le Jeune (v. 1530-1600): un compositeur entre Renaissance et Baroque*, Actes Sud, Arles.
- Huizinga, J.
1996 *The Autumn of the Middle Ages*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London; pubblicato originariamente in olandese con il titolo *De Herfst van de Middeleeuwen* (1919) (trad. it. *Autunno del Medioevo*, Rizzoli, Milano 1998).
- King, M.
1991 *Women of the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London (trad. it. *Le donne nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1991).
- La Marche, O. de
1883-88 *Mémoires d'Olivier de La Marche*, 4 voll., Librairie Renouard, H. Loones, successore, Paris.

Lesure, F.

- 1976 *Musique et musiciens français du XVI^{ème} siècle*, Minkoff, Genève.

Montaigne, M. de

- 1988 *Les Essais*, a cura di P. Villey, 3 voll., Quadrige - Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Saggi*, 3 voll., Mondadori, Milano 1989; 1^a ed. 1986).

Ouvrard, J.-P.

- 1988 (a cura di), «Revue de musicologie», LXXIV, n. 2 (volume dedicato ai musicisti di Ronsard).

Page, Ch.

- 1993 *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford University Press, Oxford.

Paris, G., e Gevaert, A.

- 1875 (a cura di), *Chansons du XV^{ème} siècle*, Didot, Paris.

Pasquier, E.

- 1723 *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, 2 voll., La Compagnie des Libraires Associez, Amsterdam; nuova ed. Slatkine, Genève 1971.

Picker, M.

- 1965 (a cura di), *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.

Poiron, D.

- 1965 *Le Poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Presses Universitaires de France, Paris; nuova ed. Slatkine, Genève 1978.

Tyard, P. de

- 1950 *Solitaire premier*, a cura di S. F. Baridon, Droz, Genève.
1980 *Solitaire second*, a cura di C. M. Yandell, Droz, Genève.

Vaccaro, J.-M.

- 1981 (a cura di), *La Chanson à la Renaissance*, Van de Velde, Tours.

Van Orden, K.

- 1995 *Sexual discourse in the Parisian chanson: a libidinous aviary*, in «Journal of the American Musicological Society», XLVIII, n. 1, pp. 1-42.
2000 *Street songs and cheap print following the Vespres lyonnaises*, in Id. (a cura di), *Music and the Cultures of Print*, Garland, New York, pp. 271-323.
2001 *Female complaints: laments of Venus, queens, and city women in late sixteenth-century France*, in «Renaissance Quarterly», LIV, n. 1, pp. 1-44.

Yates, F. A.

- 1947 *The French Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, London; nuova ed. Routledge, London 1988.