

La *matière* (sonore) de Bretagne.
Archeologia e simbolica della fono-sfera arturiana

Alvaro Barbieri
Università di Padova

RIASSUNTO: *Riattraversando nelle sue articolazioni fondamentali la più recente monografia dedicata al paesaggio sonoro della fiction bretone in lingua d'oïl (Elena Muzzolon, Spade che cantano, Padova, Esedra, 2023), questa nota aspira a fornire non solo e non tanto una ricapitolazione e una rassegna della bibliografia relativa alla fono-sfera della narrativa arturiana, bensì un quadro d'insieme e una sintesi criticamente impegnata dei temi e delle questioni cruciali relativi alla matière sonore de Bretagne, non senza 'lanci' e affondi che aprono al mondo delle canzoni di gesta, specie con riferimento ai 'fragori di guerra'. Ma accanto al grido della battaglia e alla musica delle armi viene analizzata a fondo la poetica acustica dell'erranza, con particolare riguardo alla polarizzazione tra armonia e dissonanza, vale a dire tra il Soundtrack 'cullante' della cavalcata in silvis e le sonorità laceranti dell'avventura, che incidono la progressione anodina del nomadismo cavalleresco con un graffio di potente segnicità fonica. Al termine di un ampio giro d'orizzonte, si perviene a constatare la necessità di un metodo d'indagine che solleciti una torsione antropologico-letteraria di larga campitura comparatistica, ma soprattutto si riafferma, sulla scorta delle conclusioni di Muzzolon, l'esigenza di studiare la 'banda-audio' dei racconti arturiani non alla stregua di un elemento decorativo di contorno, di uno sfondo evocativo o di un mero dato ambientale di suggestione, ma come una componente di portata decisiva nella costruzione del senso e nella semiosi simbolica dei testi.*

PAROLE-CHIAVE: *Paesaggio sonoro medievale – Fono-sfera arturiana – Romanzo bretone in lingua d'oïl*

ABSTRACT: *By retracing the key issues discussed in the most recent monograph on the soundscape of Old French Arthurian fiction (Elena Muzzolon, Spade che cantano, Padova, Esedra, 2023), this note aims not merely to*

summarize and review the existing bibliography regarding the phono-sphere of Arthurian fiction, but rather to provide a critically engaged overview and synthesis of the central themes and issues related to the matière sonore de Bretagne. This is achieved alongside in-depth analyses that extend into the world of the chanson de geste, particularly regarding the concept of 'war noise'. In addition to examining battle cries and the music of weapons, the acoustic poetics of knight-errantry are thoroughly explored, with a focus on the tension between harmony and dissonance – specifically, the contrast between the 'soothing' soundtrack of the ride in silvis and the sharp, piercing sounds of adventure, which disrupt the otherwise anodyne progression of chivalric errantry with the incisive scratch of powerful phonic iconicity. The survey ultimately highlights the need for a methodology that embraces a broad, comparative, anthropological-literary approach. More importantly, in light of Muzzolon's conclusions, it reaffirms the necessity of studying the 'soundtrack' of Arthurian tales not as a decorative or atmospheric backdrop, but as a crucial component in the construction of meaning and symbolic semiosis within the texts.

KEYWORDS: *Medieval soundscape – Arthurian soundscape – Old French Arthurian romance*

Si procede quindi da una falsa premessa se non si vuole accordare alla musica la grande importanza, addirittura una sorta di onnipresenza, che ancora le spettava nel Medioevo.

Marius Schneider, *Pietre che cantano*

La fonosfera dei nostri avi avrà per forza avuto intensità minore rispetto a quella contemporanea; insomma, era di certo una fonosfera più sottile e leggera. Soprattutto però diverso doveva essere il suo impasto, perché in essa figuravano suoni e rumori che nel nostro mondo, a motivo dei vari mutamenti di civiltà, sono ormai andati perduti.

Maurizio Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*

Il tintinnio delle armi sguainate, il nitrito dei cavalli, e corni, tube, cembali e trombe, la gran voce di bronzo della guerra.

Heinrich von Kleist, *Pentesilea*

Scendemmo nella pianura dello Scamandro come un immenso stormo di uccelli che scende dal cielo e si posa con gran strepito e battere di ali sulla prateria. La terra rim-

bombava terribile sotto i piedi degli uomini e gli zoccoli dei cavalli.

Alessandro Baricco, *Omero, Iliade*

Il trovatore Bertran de Born si lascia avvolgere e travolgere [...] dal «suono» della battaglia, che è anche onda e colore; alla primavera della natura, con i suoi colori e i suoi suoni (le fronde, i fiori, gli uccelli), corrisponde la primavera della giovinezza che armata si affronta, anch'essa con i suoi colori (le armi dipinte) e i suoi suoni (le grida della battaglia).

Franco Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*

La scimitarra 'ntunava nell'armi di don Chiaro comu una campana,
mentri la spada di don Chiaro rispunnìa di tagghiu e di punta.

Alle armi, cavalieri! Le storie dei paladini di Francia raccontate da Mimmo Cuticchio

Da ambedue le parti batterono i *nakar*, naccheri o timpani. I combattenti cominciarono a picchiare con i randelli su piccoli tamburi legati alle selle e le schiere si precipitarono l'una contro l'altra. [...] Cominciò un temporale durante la battaglia ma gli uomini non udirono il tuono.

Viktor Šklovskij, *Marco Polo*

Crepitio di fucili. in aumento, razzi verdi nella pineta, qualche razzo rosso nostro, fuoco di mitragliatrice intermittente, sibilo di shrapnel che di notte scoppiano con un bagliore rosso-livido, qualche fragore di bomba a mano: aumento, maximum, decrescenza.

Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*

Solo durante la notte si riesce a sentire veramente bene. [...] Finalmente c'è un po' di spazio per i rumori.

Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*

I racconti arturiani non parlano solo di ciò di cui parlano, ma dicono sempre anche altro, e questa dimensione *altra* – seconda aggiuntiva riposta – non è certo meno importante, sul piano dell'investimento ermeneutico, dei significati primi – letterali espliciti palesi. Anzi: le poste in gioco decisive della narrativa bretone sembrano concentrarsi proprio in questo territorio ulteriore, in questo capitale di simbolicità che costituisce il vero epicentro strutturale e ideologico del romanzo cavalleresco. Dietro la lettera c'è sempre un significato secondo, addizionale e celato, che si offre

alla decrittazione. Il nucleo semantico è velato nel complesso della ganga. Il senso dell'avventura, della cerca e dell'amore è (anche) dall'altra parte del testo, al di là e al disotto del *récit*, nelle zone più lontane e – per paradosso – più intime della vicenda eroica.¹ La narrativa arturiana compone uno zodiaco di immagini archetipe, una foresta di simboli,² un'araldica di figurazioni iconiche: un diagramma di emblemi che valgono per sé stessi, ma anche come segni di altre cose, per la loro misteriosa, esuberante capacità di significare contenuti *supplementari*. I testi ispirati alla materia bretone sembrano contare meno per quanto dicono *apertis verbis* che per gli strati di significato invisibili che custodiscono, a mo' di scisti lamellari, tra le pieghe della lettera. Le narrazioni avventurose dei cavalieri di Artù si incurvano in una tensione incessante: sono percorse e come scosse da un rimandare continuo a una realtà simbolica di cui spesso ci sfugge la chiave.

D'altra parte, nella concezione medievale, il mondo è un insieme di elementi interdipendenti, un ambiente popolato da cose e persone che vivono in relazione dialogica. La stessa natura non si presenta come un contenitore, ma come un plesso di componenti strettamente interconnesse, una trama di armoniose corrispondenze, reciprocità e consonanze che si strutturano secondo schemi simpatetici e collegamenti di tipo analogico tra il piccolo e il grande, il materiale e lo spirituale, la terra e il cielo, il basso e l'alto, entro un sistema integrato e armonioso subordinato al disegno divino del creato. Sono considerazioni ovvie, ma sono le assise su cui si fondano non soltanto le forme del pensiero simbolico dell'Età di Mezzo, ma anche i dispositivi dell'allegoresi, della tipologia e, *lato sensu*, il rapporto intercorrente tra il senso letterale e i suoi significati di secondo grado.³ Principio fondante della *Weltanschauung* medievale, che vede

¹ Le narrazioni arturiane si ispirano a modi e forme della comunicazione simbolica: hanno valore alla lettera e *oltre* la lettera, per quello che significano *al di là* di sé stesse.

² La foresta eroica delle erranze arturiane non è solo un'immagine del caos entro il quale si costringono le prove cavalleresche: la *silva* è anche, sul piano figurale, uno zodiaco di corrispondenze, una sciarada di emblemi interroganti e di rappresentazioni simboliche, e il simbolo – nella parabola iniziatica – è ciò che si diventa attraversandolo.

³ La migliore sintesi di storia dell'allegoria nel periodo cruciale compreso tra il mondo classico e il Basso Medioevo si deve a Zambon 2021a, che ripercorre l'evoluzione di questo fondamentale dispositivo sia come risorsa espressiva sia come strumento esegetico. Dello stesso autore si raccomanda anche una densa silloge di contributi, che tiene assieme le esigenze della riflessione teorica e gli affondi della lettura 'davvicino' di *specimina* letterari: cfr. Zambon 2000.

nelle forme concrete dei *realia* lo specchio e l'ombra di entità trascendenti, il modello analogico ispira le modalità comunicative delle creazioni letterarie e i congegni dell'ermeneutica, costituendo per secoli il paradigma dominante di conoscenza e di esegesi entro il quadro dell'episteme occidentale.⁴

Nello spazio narrativo medievale, l'avventura cavalleresca altro non è se non una figurazione della ricerca del senso: l'erranza e la *queste* esprimono nella sostanza un movimento euristico.⁵ Punteggiando il nomadismo equestre di incontri pericolosi e di prove, l'*aventure* si presenta come un dispositivo di scoperta e di verifica mediante il quale il cavaliere scopre sé stesso e trova conferma di sé nel proprio valore guerriero.⁶ Il viaggio nell'aldilà, il confronto con l'altro e l'impatto contro l'esistente danno forma a una progressiva presa di coscienza, tanto più che gli avversari sembrano a volte rappresentare la proiezione esterna e la concretizzazione di fantasmi della psiche e conflitti interiori. In tale prospettiva, il cuore dell'avventura cavalleresca non sembra risiedere nello scontro rischioso e arrischiato con una forza avversa, ma nella conquista di una dimensione radicalmente diversa e ulteriore. Non si tratta tanto di contrapporsi a qualcosa, ma di situarsi in un altrove. Investigare, interrogare, sperimentare, svelare: il cuore dell'esperienza eroica è la ricerca del senso. In fondo, la peripecia cavalleresca intreccia i due grandi archetipi della conoscenza iniziatica e della condizione trasformativa: l'itinerario e il combattimento. Mobilità irrequieta e disposizione agonistica sono i tratti distintivi e qualificanti del cavaliere andante, vero pellegrino in armi che compendia in sé l'*homo viator* e il duellante. Nella *matière de Bretagne* l'intreccio mette in primo piano un significato letterale ed evenemenziale, contesto di compiti

⁴ Per la mentalità medievale, il cosmo intero – tutto il mondo sensibile, gli oggetti e gli esseri viventi – altro non è che una smisurata rivelazione del divino: una sterminata teofania. Da tale concezione discende un'epistemologia che consiste nel riconoscere il modello divino e spirituale riflesso nella proliferante varietà della creazione. Questo principio costitutivo ha un ruolo decisivo nella formazione e negli svolgimenti del pensiero simbolico e dei procedimenti di struttura allegorica che informano le scritture 'letterarie' dell'Età di Mezzo. Per una nitida presentazione manualistica del rapporto tra *sensus litteralis* e significato 'secondo' come modo fondante della 'letteratura' medievale, cfr. Zambon 2014.

⁵ Sui processi di semiosi figurale nella cultura medievale e sulle applicazioni letterarie dell'allegoresi entro il *corpus* testuale oitanico si può leggere con profitto la vasta sintesi offerta da Francescon 2020-2021.

⁶ Cfr. Ohly 1985, pp. 91-92.

difficili e cimenti militari, spesso graduati secondo una climax ascendente di difficoltà e di pericolo; sennonché, dietro questo primo livello, vediamo profilarsi un significato aggiuntivo, addizionale (*sensus spiritualis*). Va detto però che le poste in gioco del romanzo arturiano non si risolvono nella decrittazione di un senso ‘occulto’ – la *medulla* nascosta sotto la scorza della lettera –, sibbene nella totalizzazione dell’investimento semantico (*sensus plenior*) che si realizza nel campo di tensioni tra i diversi piani di lettura e interpretazione. La cavalcata dell’errante è anzitutto un atto di sfida, una manifestazione di forza che esprime una volontà di affermazione e di assimilazione conquistatrice, ma è in pari tempo un gesto di ritrovamento del sé e di comprensione del mondo attraverso una foresta di corrispondenze cifrate e di significati: la selva dei riti di passaggio è un sillabario di geroglifici misteriosi⁷ lungo il cammino della *queste*. La curva bellicosa della parabola eroica si completa e trova compimento nell’ordine dei valori segnici che la intridono.

Per questi motivi, nelle narrazioni arturiane non conta soltanto ciò che accade nella sequenza diegetica del racconto – l’evenemenziale –, ma ciò che tale serie di accadimenti esprime entro un piano sovraordinato – l’allegorico. Nelle vicende dei cavalieri andanti i fatti e le cose significano per sé stessi, ma veicolano anche un senso secondo, spesso cifrato e percepito come gerarchicamente superiore rispetto al livello della lettera. Quando si legge un romanzo di materia bretone, ci si appassiona all’intreccio e ci si chiede: *e ora? Che cosa accadrà adesso? Come andrà a finire?* È il quesito

⁷ Nella tessitura del romanzo, i contenuti di senso si scandiscono e si modellano lungo l’itinerario armato del cavaliere, che vale per sé stesso e nel contempo allude a un cammino di perfezionamento spirituale. La foresta fiabesca e iniziatica dei prodigi, percorsa dagli erranti impegnati nella *cerca*, è anche uno zodiaco di figurazioni archetipe dalle potenti attivazioni segniche. Del tutto diversi, almeno nelle linee generali, gli strumenti di potenziamento semantico della lirica, che di norma ricorre al raddensamento metaforico e all’ermetismo tipici delle poetiche dell’oscurità (si pensi, verbigratzia, alla categoria stilistica del *trobar clus* occitano). Friedrich Ohly notava che un aspetto peculiare della poesia medievale pare consistere «nell’intensificazione di un linguaggio scuro e chiuso che si avvale della metafora, dell’allegoria, in genere del senso pluridimensionale della parola, e che stimola l’interprete lettore – della Bibbia o della poesia – ad una continua ricerca del senso che alla superficie viene velato» (Ohly 1985, p. 107). Sull’oscura costellazione dei poeti ermetici in lingua d’oc si legga ora l’antologia commentata di Zambon 2021b. Allo stesso autore si deve un magistrale attraversamento dell’ermetismo come categoria letteraria ed estetica nella tradizione poetica europea: cfr. Zambon 2023. Per una ricognizione ad amplissimo raggio sui modi dell’enigmaticità in letteratura rende eccellenti servigi, anche per la differenziazione dei fenomeni indagati, la seguente silloge postcongressuale: Lachin - Zambon (ed.) 2004.

istintivo di ogni lettore curioso, assorbito dal gioco di aspettative, sorprese e spiazzamenti del *récit* di peripezia (cappa e spada, *feuilleton*, ecc.): tutta la letteratura di trama si regge su questo meccanismo fondamentale. Ma la domanda decisiva, che situa il piano dell'interrogazione oltre le attese e le sorprese della mera costruzione narrativa, è un'altra: *e questo? Che cosa significa questo? Qual è il senso ultimo dell'avventura?* Si può allora affermare che il *roman* arturiano obbedisce a una dominante allegorica, perché in esso il principio semantico prevale sugli aspetti fattuali e diegetici.⁸

A tale dimensione simbolica dei testi arturiani si rifà un libro recente di Elena Muzzolon,⁹ che indaga a fondo le poste in gioco dell'audio-sfera nella narrativa antico-francese di argomento bretone. Le annotazioni fissate nelle pagine seguenti scaturiscono dalla lettura di questa monografia, che si segnala per la capacità di tenere assieme istanze teorico-letterarie, visione mito-critica, implicazioni etno-antropologiche, preoccupazioni filologiche e finezza di sguardo nell'esame ravvicinato delle opere volta a volta mobilitate ed escuse.

Con i suoi avvicinamenti alla fenomenologia del paesaggio sonoro Muzzolon dimostra che la componente uditiva del romanzo arturiano non funge da semplice accrescitivo emozionale o da elemento di sfondo, come un tocco scenografico-descrittivo di *décor* o un mero dato di atmosfera e di suggestione, ma agisce come un operatore strutturale nell'intonazione e nell'orchestrazione del racconto, innervandone in profondità i contenuti e le forme. Il paesaggio sonoro di Bretagna riveste precise funzioni costruttive, dà forma uditiva ai 'modi' del racconto avventuroso. Isolare e studiare le tracce acustiche della fono-sfera letteraria arturiana non consiste nel restituire, con scrupolose verifiche archivistiche e documentali, un audio-panorama credibile e concreto. Non si tratta, insomma, di fornire una registrazione fonografica 'ricostruita' del campo acustico cavalleresco

⁸ Filo queste (troppo) rapide considerazioni a ridosso di un ricchissimo saggio di Giovanni Bottirolì, che funge da prologo metodologico a un fascicolo dell'«Immagine Riflessa» interamente consacrato al modo allegorico. Nel suo contributo introduttivo, teoreticamente sostenuto e di forte torsione filosofica, Bottirolì sottrae l'allegoria alla dimensione riduttiva di un orizzonte meramente retorico e la rivaluta come dispositivo di investimento semantico, votato all'interpretazione e capace di sollecitare la carica euristica dei testi. Allegoria *vindicata*: non un tropo disseccato nella meccanicità di uno schematismo figurale artificioso, tampoco una metafora continuata e composita, ma un agente di potenziamento segnico che opera un decisivo conferimento di significato, dinamizzando il testo e attribuendo il primato alla semiosi: cfr. Bottirolì 2023.

⁹ Cfr. Muzzolon 2023.

dell'età feudale, bensì di riconoscere e di rivelare, nei segnali auditivi della *fiction* bretone, un sottotesto simbolico che contribuisce in modo decisivo alla semiosi delle opere in quanto compagini coese e significanti. Le campionature e il lavoro ermeneutico che Muzzolon conduce sulla materia uditiva e sull'estroversione sonora della narrativa arturiana fanno risalire alla luce il livello mitico e gli strati folklorici profondi dei testi: un sedimento di plessi archetipici nel quale si avverte l'eco arcaica di una vibrazione lontana. E questa testura di suoni forma una rete soggiacente di schemi concettuali e codici metaforici che concorre con un peso decisivo alla costruzione delle narrazioni di argomento arturiano come sistemi coerenti, provvisti di senso ma 'risonanti' di note potentemente suggestive.¹⁰ Analizzando nel loro fondo etnico le malie e le magie rumoriste delle avventure, si evidenziano le radici antropologiche e le ragioni mistiche delle musiche romanzesche. Mediante uno scrutinio filologicamente preciso di dati testuali, Muzzolon rivela in che modo la materia (sonora) di Bretagna diventi un agente di attivazione simbolica e un elemento di scansione e organizzazione diegetica entro l'economia e le strutture dell'intreccio.

Come avviene per i motivi narrativi e le topografie finzionali, anche per le manifestazioni acustiche dei racconti arturiani la pura registrazione descrittiva va sempre integrata e potenziata con indagini di taglio comparatistico che sappiano restituire gli spessori demo-antropologici, mostrando in che modo gli elementi mitico-folklorici vengano acclimatati e rielaborati entro il contesto letterario d'arrivo, così da farne emergere i contenuti archetipici e i caricamenti di senso nell'ordine dell'immaginario. Riconoscere gli sfondi tradizionali e gli antecedenti etnici dell'audio-sfera arturiana non significa soltanto fare archeologia, svolgendo un mero lavoro di scavo nelle falde più profonde, sibbene cogliere le rideterminazioni sim-

¹⁰ In generale, la costruzione della *fiction* arturiana opera entro un campo di tensioni che mette in relazione dati storicamente determinati, elementi culturali di lunga durata, nuclei antropologici, universi psicologici, riferimenti agli universali dell'immaginario e materiali retorico-stilistici presenti nella tradizione letteraria e nelle poetiche. Come le altre componenti costitutive del romanzo bretone, anche l'immaginario acustico si attualizza dentro il divenire, negli svolgimenti e nelle congiunture della storia, ma trattenendo modelli e schemi di consistenza archetipica. In tal modo, la materia sonora di Bretagna non vive in un'astrazione acronica di sospensione atemporale, ma si situa all'interno di una dimensione metatemporale che valorizza, dentro la specificazione storica e la concretezza dei contesti socio-culturali, aspetti e risvolti di natura ideale. Sulla sottile, decisiva distinzione tra atemporale e metatemporale entro l'ambito delle rappresentazioni e delle strutture dell'immaginario ha scritto benissimo Cardini 2013, p. 24.

boliche cui vengono sottoposti i sedimenti arcaici, sempre nel quadro di un campo di tensioni che mette in relazione i diversi livelli del discorso narrativo – tematico formale retorico. Si tratta, insomma, di applicare alle tracce foniche e al *soundtrack* dei romanzi di argomento bretone gli strumenti di una filologia interessata, oltre la superficie del testo, alla densità delle stratigrafie e delle *couches* culturali.

Rispetto ad altri lavori sulla rappresentazione dei fenomeni acustici nella letteratura del Medioevo di Francia, la monografia di Elena Muzzolon si distingue per una maggiore coerenza costruttiva, per un impiego più consapevole dei riferimenti teorico-metodologici desunti dalla musicologia e, infine, per una più cauta perimetrazione del campo d'indagine. L'antecedente più noto e più frequentemente menzionato nelle bibliografie specialistiche è costituito da un largo volume di Jean-Marie Fritz,¹¹ che ha il grande pregio di fornire un completo giro d'orizzonte delle manifestazioni sonore rilevabili nell'assieme della produzione antico-francese, abbracciando tutti i generi – lirici e narrativi – ed estendendo con continui sfondamenti l'ambito di ricerca, a partire da una visione opportunamente osmotica, olistica e dialogante dei Medioevi letterari. La campionatura sciorinata da quest'opera è amplissima e del massimo interesse, perché restituisce con una non comune abbondanza di citazioni e rinvii la molteplicità e la varietà dei dati uditivi e musicali reperibili nei materiali setacciati, ma alla vastità sesquipedale degli spogli, che suscita l'ammirazione e la riconoscenza del lettore, non sembrano corrispondere un'adeguata sistemazione teorica né un organico impianto argomentativo. Nella scorrevole trattazione di Fritz, sempre sostenuta da un'effervescente *verve* espositiva, la massa imponente dei dati scrutinati tende ad affastellarsi per associazioni e somiglianze, con un effetto di sbriciolamento aneddottico e un'impressione di dilatazione centrifuga che impedisce il comporsi delle informazioni in una sintesi ordinata. *La cloche et la lyre* rimane dunque un pregevole florilegio, una corona di estratti testuali che permette un remu-

¹¹ Cfr. Fritz 2011, ma occorre subito aggiungere che allo stesso autore si deve anche un'approfondita riflessione sulla centralità degli aspetti sonori e della dimensione uditiva nel sistema semiotico, nella cosmologia e nel complesso delle conoscenze dell'Occidente medievale: Fritz 2000. Ugualmente impegnata sul terreno storico-culturale e attenta all'immaginario acustico della selva è la recente monografia di Galloni 2023, che si concentra prevalentemente sul segmento cronologico altomedievale e sulle scritture mediolatine di argomento agiografico ed esemplare, ma con frequenti aperture e squarci sulla documentazione letteraria vernacolare del Basso Medioevo.

nerativo *survol* e un diversificato attraversamento del panorama sonoro attestato nella documentazione letteraria d'*oc* e d'*oïl*,¹² ma nella giustapposizione dei pezzi residua qualcosa di impressionistico ed episodico, sicché la rassegna dei materiali rende conto dell'eterogeneità e della ricchezza degli aspetti acustici rinvenibili nelle letterature antico-francese e -occitana, senza però trarne tutte le possibili conseguenze e i relativi vantaggi sul terreno dell'interpretazione.¹³

Lontanissima dalla saggistica ariosa di Fritz è l'ambiziosa dissertazione di Brigitte Cazelles,¹⁴ lavoro speculativamente sostenuto e di grande densità teorica, che assume il discorso sulle realtà sonore della letteratura oitanica situandolo all'incrocio tra un'angolatura socio-antropologica e una visione risolutamente filosofica, con speciale riguardo per il versante percettivo ed emozionale della fono-sfera medievale e un interesse specifico per l'analisi semasiologica dei lemmi che si fanno carico di veicolare le sensazioni uditive. Inseguendo i modi e le forme con cui i suoni vengono trascritti entro l'ambiente testuale, Cazelles aspira a valorizzare gli aspetti epistemologici dei fenomeni acustici, con il loro potere di catalizzare e di movimentare tanto la realtà antropica quanto il regno della natura. In tale prospettiva, un ruolo di portata determinante viene conferito alla nozione cruciale di rumore (*noise*), da intendersi come un elemento di complessità che enfatizza i dinamismi del testo e lo carica di nuovi significati, contrapponendo ai codici razionalizzabili dei messaggi linguistici una forma di comunicazione prelinguistica e inarticolata, fondata sulla perturbazione e l'alterazione del senso. Ne risulta valorizzata la funzione distorsiva delle interferenze e delle ambiguità, ovvero di quelle ambivalenze che attentano al principio d'ordine del *logos*, imprimendo profondità e dialettica tensiva ai processi di semiosi del testo.

Pur tenendo conto degli acquisti di questi due precedenti, da cui vengono tratti occasionalmente spunti e inneschi, *Spade che cantano* muove da domande diverse e si impianta su differenti presupposti, costituendosi come un progetto del tutto autonomo e largamente innovativo rispetto

¹² L'indagine investe soprattutto il dominio galloromanzo, ma non sono infrequenti le deviazioni verso il territorio di *si* e si registrano numerosi, motivati sconfinamenti in ambito medio-latino e germanico.

¹³ Un analogo effetto di sbriciolamento anedddotico e inventariale, pur nel quadro di un sequipedale progetto di campionatura esaustiva delle manifestazioni aurali, si ritrova nel catalogo sonoro allestito da Henderson 2024.

¹⁴ Cfr. Cazelles 2005.

allo stato dell'arte consolidato. Prima di entrare nel merito dei contenuti, vorrei riepilogare telegraficamente le ragioni che, a parer mio, conferiscono al volume di Elena Muzzolon una consistenza filologica e insieme una freschezza d'intuizioni esegetiche che ne fanno un punto di riferimento inaggirabile per lo studio della materia sonora di Bretagna. Per cominciare, Muzzolon opta per una rigorosa impostazione delle coordinate e dei riferimenti bibliografici attinenti all'acustemologia e all'etnografia del suono: il termine-concetto di *paesaggio sonoro*, già mutuato da Fritz e Cazelles con piegature e declinazioni alquanto libere e sgranate, viene restituito all'accezione originariamente fissata dal compositore canadese Raymond Murray Schafer, il cui quadro teorico viene assunto in blocco, ma senza rigidità, in tutta la consistenza delle sue articolazioni e della sua nomenclatura.¹⁵ Dalla influente e strutturata riflessione di Schafer non viene mutuata soltanto la categoria di *soundscape*, ma si riprendono anche le altre definizioni che ne formano l'apparato concettuale: *tonica*, *segnale*, *impronta sonora*. Il recupero e l'applicazione di queste nozioni conferiscono al lavoro un impianto di grande solidità, assicurando in pari tempo una coerente precisione definitoria nella descrizione dei fenomeni acustici e un nitido orientamento entro il campo di studio delle manifestazioni e degli oggetti sonori.

Allo sguardo intergenerico e indifferenziato dei lavori di Fritz e Cazelles, Muzzolon sostituisce inoltre una visione più mirata, operando un'opportuna restrizione del campo di ricerca. La scelta di circoscrivere il *corpus* alla sola produzione arturiana¹⁶ non discende soltanto dall'intento

¹⁵ Cfr. Schafer 1985, ma si legga, per complementi informativi e integrazione prospettica, anche Schafer 1969. L'apparato teorico-metodologico elaborato e messo a punto dal compositore e musicologo canadese presenta l'indubbio *atout* di essere applicabile a tutti i campi di studio acustico: non solo cioè a quelli riscontrabili in situazioni concrete e contesti reali, ma anche a quelli riportabili agli ambienti di immaginazione della finzione letteraria.

¹⁶ Muzzolon restringe il suo *corpus* al complesso della narrativa romanzesca di materia bretone, ovvero a un insieme di opere che non costituisce soltanto un genere letterario, ma un vero e proprio mondo testuale, collegato da un reticolo di fili passanti e da una fitta maglia di riferimenti e costanti che concorrono a costruire una mappa coerente di significati simbolici. D'altra parte, la perimetrazione della ricerca entro l'ambito del romanzo arturiano in lingua d'oïl non osta alla possibilità di riscontri e allargamenti prospettici al dominio delle canzoni di gesta antico-francesi. Molte delle conclusioni e delle annotazioni di Muzzolon sulla sonorità delle armi si possono estendere con profitto ai testi dell'epica oitanica. *Chanson de geste e roman*, al netto delle loro forti divaricazioni, rimangono pur sempre espressioni di una narrativa eroica che manifesta una sintomatica convergenza di temi, motivi e nuclei valoriali entro l'ordine della cultura militare e dell'ideologia feudo-cavalleresca.

di approfondire l'indagine avvicinando la lente alle singole opere, ma anche dall'idea che i romanzi bretoni costituiscano un assieme compatto e organizzato in un sistema di senso, quasi una sorta di corpuscolare macro-testo: un vero e proprio universo di finzione che condivide una cornice di riferimenti valoriali costanti, una serie limitata di scenografie e cartoni di fondo, un *ethos* militare sublimato e 'incivilito', un complesso fisso di 'caratteri' (le *dramatis personae* canoniche della corte di Artù, ma anche uno stock di figure ritornanti e fortemente tipizzate: l'errante, il valvassore ospitale, il malvagio siniscalco, il gigante predone, il nano, l'eremita, ecc.), nonché un repertorio di temi ricorrenti e di risorse motiviche di derivazione etnica e folklorica. Di più. Innervati da sostrati di valenza archetipica e da remoti orizzonti mitologici, i racconti riconducibili al mondo arturiano si alimentano di meraviglioso, si fondano su nuclei narrativi di struttura spirituale e si lasciano coinvolgere profondamente dal sacro. Questa forte compromissione della materia arturiana con gli schemi rituali delle culture arcaiche e con un immaginario mitico-leggendario di immemorabile antichità raccomanda – e forse esige – il ricorso a un'ermeneutica di taglio storico-religioso e a un'attrezzatura di ascendenza antropologica capaci di enucleare e decrittare gli elementi che compongono il ricchissimo retroterra ancestrale della *fiction* bretona. Al fine di valorizzare gli spessori culturali e i reperti di provenienza folklorica presenti nei testi, Muzzolon fertilizza la ricerca filologico-letteraria con i lieviti ricavati da una comparatistica demologica di vasta campitura e di lunga durata, che attinge alla poesia eroica e sciamanistica, ai complessi mitico-cerimoniali, alla bibliografia etnografica e al patrimonio internazionale delle fiabe. I documenti testuali vengono specillati nella granulosa *humus* della loro sostanza simbolica, senza però dimenticare che i prodotti della letteratura si inseriscono entro una tradizione retorico-stilistica, un contesto socio-culturale e un sistema ideologico che rideterminano e riplasmano gli schemi etnici, ambientandoli entro una nuova cornice di significazione. In tal modo, la trattazione di Muzzolon non soltanto mette in primo piano i testi, sciorinando anzi alcune *lecturae* che posseggono l'autonomia di un serrato *close reading*,¹⁷ ma dà costante risalto allo *specifico testuale* e alla natura squisitamente letteraria delle sequenze sottoposte ad esame, senza

¹⁷ Le sequenze testuali volta a volta scrutinate vengono riprodotte *verbatim* per ampi scampoli e ritagli, oppure condensate per il tramite di vivaci restituzioni parafrastiche, che hanno il pregio di mimare l'intonazione fiabesca e le stuporose sospensioni della narrativa arturiana.

mai ridurre l'analisi al momento meramente 'archeologico' in cui si riconosce e si isola il modello antropologico soggiacente. Questa postura metodologica, scrupolosamente 'disciplinare' nell'applicazione dei più aggiornati protocolli d'indagine ma pronta a farsi energizzare dalle visioni larghe della ricerca integrata, rafforza e feconda lo specialismo della medievistica letteraria, complicandolo nelle sue premesse e rendendolo particolarmente idoneo alla descrizione della tavolozza sonora del romanzo bretone, specie nelle sue associazioni col numinoso. Mediante questa modalità di avvicinamento ai testi, che sollecita a fondo i sedimenti arcaici senza rinunciare alla tecnicità filologica nello scrutinio dello stile e delle forme, Muzzolon perviene a evidenziare la centralità della dimensione acustica nella *matière de Bretagne*, dimostrando come le manifestazioni uditive, lungi dallo svolgere un ruolo accessorio di semplice contorno evocativo o di pura atmosfera, esercitino invece in quei contesti una funzione nevralgica di prolessi e preannuncio, di orchestrazione e costruzione dell'intreccio, nonché – va senza dire – di potenziamento emozionale e suggestivo.

All'opportuna delimitazione di campo, che concentra i fuochi dell'analisi entro l'ambito della narrativa antico-francese di contenuto arturiano, si aggiunge un'ulteriore restrizione di rilevante portata metodologica. L'indagine viene infatti limitata alla dimensione acustica 'emersa', cioè agli eventi fonici esplicitamente manifestati nel tessuto testuale mediante espressioni e formulazioni relative alla sfera uditiva. Restano pertanto esclusi dall'inchiesta i suoni 'impliciti', immaginabili o ricavabili dalla fantasia del lettore a partire dalle situazioni o dalle azioni del *récit*. Di più. Gli scavi di Muzzolon non aspirano a ricostruire l'habitat sonoro del Medioevo cavalleresco in base alla documentazione storica ('registrazioni' testuali, evidenze iconografiche, dati archeologici, ecc.), ma intendono esaminare le formazioni di senso e le strutture mitiche dell'immaginario evocate dai fenomeni acustici entro il quadro della *fiction* arturiana. Non si tratta, insomma, di capire cosa si sentisse 'realmente' nei diversi contesti ambientali della quotidianità cavalleresca basso-medievale (foresta, radure, coltivi, *friche*, accampamenti, corte, *setting* castellare), bensì di rivelare il sistema di relazioni simboliche della *matière sonore de Bretagne*, recuperandone le consistenze e gli sfondi, facendone emergere le funzioni costruttive e i significati riposti.

I riferimenti bibliografici e gli autori che indirizzano l'inchiesta di Muzzolon sul delicato terreno della simbolica tradizionale e delle scienze

religiose formano una costellazione coerente e omogenea,¹⁸ ma sul versante dell'antropologia e dell'etnografia musicali si accampa e giganteggia soprattutto la figura di Marius Schneider, la cui lezione si compendia principalmente in alcune opere di valore paradigmatico: *Il significato della musica*, *La musica primitiva* e *Pietre che cantano*.¹⁹ Da Schneider Muzzolon non solo prende a prestito lo spunto del titolo, ma deduce numerosi 'lanci', avvii e suggerimenti, trattenendo soprattutto due assunti fondamentali: anzitutto, il presupposto che l'Occidente medievale rimanga nella sostanza una civiltà profondamente acustica, nella quale i suoni serbano un peso e un valore di ragguardevole entità sia a livello rituale che sul piano delle rappresentazioni e dell'immaginario;²⁰ in secondo luogo, l'idea che una piena intelligenza e una corretta interpretazione della banda-audio delle narrazioni dell'Età di Mezzo non possano fare astrazione dagli sfondi mitico-leggendari e dalle giaciture folkloriche isolabili nel retroterra dei testi. Riconoscere in sede ermeneutica i nuclei tradizionali e gli elementi archetipici reperibili tra le rughe del dettato significa restituire alle opere medievali le complessità e le cornici di riferimento originarie, facendo risalire alla luce temi musicali ed elementi di senso che altrimenti rimarrebbero nell'ombra e nell'opacità della latenza. Come Schneider ha ridato voce ai suoni scolpiti sui capitelli di tre chiostri catalani in stile romanico, così Muzzolon fa risuonare il canto delle spade eroiche, i super-corpi corazzati dei centauri della Tavola Rotonda, le musiche 'selvatiche' e arcane delle foreste avventurose, i sortilegi 'rumoristi' dei

¹⁸ Di questa galassia bibliografica ricordo d'infilata soltanto le stelle fisse e gli astri che pulsano con più intensità e brillantezza dalle pagine del libro di Elena Muzzolon: Rudolf Otto, Heinrich Zimmer, Franz Altheim, Georges Dumézil, Mircea Eliade, Roger Caillois, Franco Cardini.

¹⁹ Cfr. Schneider 1976, 1992, 2007.

²⁰ Schneider non cessa di ricordarci che tutta la civiltà medievale vive nella sfera acustica e musicale. Profondamente immersi nella dimensione 'aurale', gli uomini dell'Età di Mezzo ascoltano il mondo anche senza vederlo, sentono la realtà ancor prima di averla sotto gli occhi. D'altra parte, il rumore è un prezioso rivelatore di *animacy*: il segnale di una potenziale minaccia. L'audizione dei suoni circostanti è un fattore decisivo per la sopravvivenza animale sia come sistema di sorveglianza e di messa in allarme sia come *atout* indispensabile della *performance* di caccia. In natura la vigilanza acustica svolge una duplice funzione: difensivo-protettiva e predatoria. Tanto i cacciatori quanto le loro prede stanno costantemente coi sensi in allerta, sempre pronti a captare entro il loro territorio le spie e i sintomi fonici che indiziano una presenza estranea. Riconoscere i rumori insoliti permette di stornare le insidie e di anticipare i pericoli, ma anche di tendere agguati avvantaggiandosi dell'effetto-sorpresa. Per questi aspetti etologici e 'naturalistici' dell'ascolto nel regno animale si veda Barthes - Havas 2019, pp. 69-75.

maghi e tante altre tracce foniche della narrativa cavalleresca di argomento bretone. E sono musiche immemoriali, armonie e disarmonie del tempo senza tempo, melodie dell'infanzia del mondo, suoni cosmogonici e primitivi che, come scriverebbe Franco Cardini, vengono *dal lontano, dal profondo*.

Il punto nodale e il maggior guadagno dell'investigazione di Muzzolon mi sembra vadano colti nel nesso che collega le espressioni uditive del romanzo arturiano agli affioramenti del sacro. Ogni volta che i testi lasciano spazio all'emergenza del suono, ci troviamo immersi nel numinoso. Sono molto felici, in tal senso, le pagine dedicate alle parate equestri dei cavalieri, intese come sontuose pantomime di guerra animate da violenti dinamismi cinetici e plastici, ma soprattutto fondate sui portentosi effetti *son et lumière* delle armi. La cavalcata dei lancieri corazzati dell'età feudale produce una travolgente e selvaggia energia, una forte scossa basata sull'incrocio di sensazioni uditive e impressioni visive.²¹ Il fulgore sfavillante delle armi si combina col rombo cavernoso prodotto dagli squadroni di

²¹ Punto d'incrocio di valori tecnici e di arcani prestigî marziali, la galoppata in armi è la raffigurazione più iconica della gloria cavalleresca, perché non si restringe a valorizzare il carisma e le prerogative centauriche del ceto militare dell'età feudale, ma ne offre una proclamazione emblematica mediante una figurazione piena di magnetismo e attrattiva, ravvivata da vigorosi dinamismi. Risorsa tattica e formidabile dispositivo di una cultura di guerra interamente fondata sulla ricerca dell'impatto e dello sfondamento, la carica a fondo è in pari tempo la manovra *cult* e il marchio di fabbrica di una *élite* di combattenti montati, che ad ogni assalto mettono in scena una grandiosa rappresentazione di privilegio e di superiorità sociale. La schiera di cavalieri super-armati e stretti in formazione chiusa, sincronizzati e allineati in una cadenzata corsa rettilinea, costituisce un rullo compressore di schiacciante efficacia e in pari tempo un'immagine archetipica di potenza, attuata nella prestazione cinetica della sgroppata equestre, nel trambusto rumoroso del drappello in movimento rapido, nel fulgore metallico e nel caleidoscopio di colori raggianti. Lo spostamento veloce dei lancieri corazzati non si esaurisce nella dimensione funzionale di un'azione militare dalle finalità strettamente pragmatiche, ma realizza sempre una gloriosa esibizione di forza, pervasa di *charme* e insieme animata da una formidabile energia performativa. E questo *show* di poderosa mobilità ha il suo segno distintivo nel tonitruante barbaglio di armi che ne accompagna le manifestazioni *aperta acie*. Lanciati in cavalcate possenti per foreste e sodaglie, traboccanti di motricità esuberante e di slancio, i *milités* diffondono tutt'attorno un fragore indiatolato: il fracasso della carica e lo schianto violento prodotto dalla scherma con le aste traducono in un pandemonio di sonorità violente ed esplosive la distruttività del ceto guerriero feudale. Lo sconquasso delle armi in fronte si espande in un finimondo – tremendo monitorio sacralizzato – di schianti e boati. Il putiferio delle armi scosse e percosse ha un aspetto confusivo, alludente al caos della materia informe e risonante, ma l'urlo della battaglia si inquadra anche in una magia di guerra dalle marcate valenze rituali.

cavalieri in corsa: masse rotolanti di carne e d'acciaio che irraggiano all'intorno vivi bagliori provocando uno scuotimento profondo del terreno.²²

Par unt qu'il passent tote la terre fremist;
Des dur healmes qu'il unt a or sartid,
Tres lur espalles tut li bois en reflambist.

Tutta la terra freme ovunque passano; | dei forti elmi incastonati d'oro | dietro a loro
fiammeggia tutto il bosco

Nelle foreste di Bretagna come nei vasti panorami epici, l'aria è rotta dal rombo di ferrei centauri, scatenati nell'impeto della corsa a briglia sciolta. Ovunque si sfreni il galoppo cavalleresco, dalle gole di Roncisvalle alla *friche* dei terreni incolti, si sente rimbombare il tambureggiamento cupo dei guerrieri catafratti e montati.

L'attrezzatura cavalleresca è fracassona e appariscente. La rumorosità fragorosa della panoplia declina sul piano uditivo l'aspetto vistosamente *sparkling* del corredo metallico, che spettacolarizza e 'decora' i corpi dei combattenti. Come tute laminate o mantelle cosparse di punti luce e applicazioni glitterate, i costumi da guerra rendono preziose e luccicanti le figure dei *milites*, esaltando il loro spumeggiante dinamismo e la loro voglia di visibilità.²³ E queste *mises* di grande effetto, rutilanti e multicolori, trovano il loro corrispettivo acustico nella musica sferragliante delle armi rimosse.

Il metallo dell'equipaggiamento marziale è uno strumento lucente e insieme sonante: quando viene movimentato con foga, il kit cavalleresco

²² *La Canzone di Guglielmo* (ed. Fassò), pp. 108-109 (vv. 235-237).

²³ Nelle tenute sgargianti dei feudali e dei nobiluomini di antico regime si osserva la sfacciata ostentazioneuntuaria che si ritrova oggi nell'abbigliamento gridato e negli accessori *Bling-Bling* delle gang giovanili, delle tribù urbane e dei personaggi dello *showbiz*. Prima della "grande rinuncia maschile" e della standardizzazione delle uniformi, i codici vestimentari del ceto militare sono sensibili al richiamo dello sfarzo e della frivolezza. Piume, *voile* e *chiffon*, cromie vitaminiche e sovraccariche, riverberi metallici e ornamenti dorati concorrono a costruire un'estetica *Sparkling* che conferisce ai costumi da guerra uno *chic* svolazzante, dinamico, effervescente e brioso, fatto apposta per saltare agli occhi esprimendo energia vibrante, movimento rapido, sfrontatezza giovanile e vistosità festosa. Lo 'stile' cavalleresco – e particolarmente quello delle bande armate di *juvenes* – è vivace e chiassoso, tanto sul piano visivo quanto su quello sonoro; e questa vivacità sopra le righe si manifesta in un modo di vita esuberante e survoltato, improntato ai registri dell'azione violenta e veloce, condotta in sella e all'aria aperta.

effonde musica luminosa e luce sonora.²⁴ La simbolica vulcaniana della forgia è parte integrante del mito cavalleresco e le contese tra *milites*, coi loro insistiti martellamenti ferrei, sembrano quasi portare il metallo al calore bianco, alzando sciami di scintille in uno stridio di officina. Questa rumorosa segnaletica ignea, rinviante alle tecniche della metallurgia e ai segreti del sottosuolo, affonda negli strati ancestrali delle culture marziali, dove il guerriero, serbando vistosi tratti sciamanistici, condivide col fabbro la ‘tecnica del colpo’, il ricorso allo *choc* come dispositivo contun-dente che plasma e sottomette. Sviluppando una bella intuizione di Gaston Bachelard, Gérard Chandès ha ricordato che l’acciaio delle lance e delle spade – fulgido e sprizzante faville – restituisce e libera nel furore del combattimento il fuoco nel quale è stato originariamente temprato. Di più. La «*rêverie forgeronne*» che ricorre nelle descrizioni duellistiche di Chrétien de Troyes e di tanti altri romanzieri d’*oïl* si fonda su una sorta di omologia operativa e funzionale che accomuna questi maestri della percussione: come il fabbro doma con ripetute botte di maglio la resilienza della materia, così il cavaliere vince a *suon* di fendenti l’opposizione del-

²⁴ Splendidi splendenti, smaglianti e rutilanti, tremendi e *glamorous*, vestiti di ferro lucente, irti di profili affilati e aguzzi di armi luminose, potenti per forza d’urto e peso sociale: sono queste le apparenze vistose e chiassose dei lancieri corazzati che formano il nerbo degli eserciti e delle masnade feudali. Ravvolti nel *metal look* delle loro tenute da guerra, i cavalieri avanzano come centauri risonanti e scintillanti, alonati da uno sfarfallio milleluci e multicolore. I loro *outfits* – laminati e riflettenti come certi completi sciamanici siberiani e altaici, coperti di amuleti, campanelli, placche di rame, dischetti di ferro e pendenti – trattengono valenze tecnico-funzionali e aspetti magico-culturali (cfr. Cardini 2021, p. XIX). I costumi di ferro – lucenti e rumorosi – sono una prerogativa dei maestri dell’estasi e dei combattenti: servono a compiere con successo *exploits* militari e spirituali (cfr. Eliade 1995, pp. 172-177). Sono abiti che, nella concitazione del movimento rapido, si fanno brillanti e sonori, emettendo suoni tintinnanti e irraggiando piccoli bagliori rifratti. In questo intreccio sinestesico di effetti acustici e visivi si compendia l’eccezionalità dell’epifania cavalleresca: le foreste arturiane sono attraversate da uno sfolgorante sferragliare di erranti in corsa. Clangori ferrei, fruscio di armi sfregate sul fogliame, schiocchi di frasche spezzate in una girandola luminosa di accesa policromia. Il passaggio dei cavalieri lascia una scia di luce e un’eco risonante: una sarabanda infernale animata da un luccichio di mobilissimi riflessi. L’epifania cavalleresca associa la deflagrazione rumorista al brillio lampeggiante di una strobo-sfera glitterata a tessere specchiate. Il ricorso a una dimensione percettiva intersezionale, fondata in prevalenza sull’incrocio di stordenti sensazioni audio-video, è tipico della rappresentazione di prodigi e delle manifestazioni del sacro. Nei romanzi antico-francesi la comparsa del Graal realizza la sua eccezionalità nella topica sinestesia meteorica tuono-folgore, che associa immani frastuoni e lampeggiamenti: cfr. al riguardo Zambon 2021c, pp. 219, 227-228, 231. Gli elementi sacralizzati che confluiscono nel profilo cavalleresco fanno dell’apparizione equestre dei *milites* una sorta di ierofania.

l'avversario, fino a costringerlo alla resa.²⁵ Signori del metallo e virtuosi dell'impatto, il fabbro e il guerriero picchiano gran colpi e piegano con la forza rumorosa del ferro l'ostilità inerte delle sostanze più dure.

Nel baccano di ferro e di legno²⁶ prodotto dai *milites* lanciati in corsa vibra il suono originario delle materie primordiali, il rumore arcano del 'mondo di prima': il gran fracasso dell'armatura contiene una gioiosa affermazione di potenza e un trabocco euforico di allegria combattiva, ma è anche una risorsa ancestrale di soggiogamento degli spiriti piegata a scopi di psicoacustica. La poetica dei rumori allarmanti combinata col fulgore delle armi massimizza l'effetto 'monitorio' esercitato dal guardaroba metallico dei cavalieri. Sul palcoscenico della battaglia la preziosità lussuosa dei paramenti e le soluzioni *high tech* dell'attrezzatura difensivo/offensiva si rinforzano con la magia del rumore. D'altra parte, l'impiego pragmatico e rituale del crepitio di ferro e legno, battuti 'a tempo' per impressionare il nemico o per dare regolarità alla marcia, è una consuetudine consolidata nelle pratiche militari e nelle coreografie armate a tutte le latitudini e sotto

²⁵ Chandès 1986, pp. 210-212.

²⁶ L'intera attrezzatura difensiva e offensiva dei cavalieri è confezionata con questi due materiali; e di legno e di ferro è fatta la lancia da urto, che costituisce l'arma iconica e lo strumento imprescindibile della carica a fondo: «Fer tranchant et lance de freisne/fresne» [«ferro tagliente e lancia di frassino»] (Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* [*Perceval*], ed. Lecoy, I, vv. 2198 e 2664). Arma-emblema, portatrice di segni identitari e distintiva di un ceto militare altamente specializzato e professionalizzato, la lancia cavalleresca si compone di una robusta asta di legno della lunghezza di circa tre metri, sulla cui sommità è collocata una punta di ferro affilata, alla quale può essere fissato un pennoncello; cfr. il *Gui de Nanteuil* franco-italiano pubblicato in Guariglia 2021, pp. 166-167 (v. 275): «Fer e fust e penons i mist por mi l'entraile» («Il ferro, il legno e il pennoncello gli infilò nelle viscere»). Legno spaccato e ferro battuto: il combattimento d'impatto praticato dalla cavalleria pesante feudale è un gioco rude da fabbri ferrai e da carpentieri, un passatempo brutale e oltremodo rumoroso, che manda in pezzi gli scudi e ammacca gli elmi in un formidabile baccano di oggetti cozzanti. Scaraventati gli uni contro gli altri nella violenza estrema dello scontro frontale, i super-corpi corazzati dei cavalieri traducono la violenza devastante del loro stile marziale in una barabanda di sonorità acute e squassanti, che mescolano gli schianti della falegnameria con gli stridori *heavy metal* della fucina. Nello scontro tra guerrieri catafratti il lavoro di Ares si confonde con quello di Efesto. Materiale vivo, dinamico e plastico, sacralizzato per il tramite della Santa Croce, caricato di prestigio e connotazioni positive, il legno è fortemente valorizzato sia nelle pratiche quotidiane che nell'immaginario simbolico del Medioevo occidentale. Per quanto sia utile e apprezzato, il ferro rappresenta invece per la sensibilità medievale una sostanza di natura ctonia, estratta dalle profondità della terra, legata alla dimensione infera e lavorata al fuoco, secondo processi di trasformazione che trattengono qualcosa di magico e perturbante, persino di diabolico. Sul legno, materia per eccellenza dell'Età di Mezzo si legga Pastoureau 2007; sulla metallurgia, sull'impiego sciamanistico-militare e sul culto del ferro si veda Cardini 2014, pp. 126-146.

ogni cielo. A Roma, il *tripudium* agile e ribattuto dei *Salii Palatini*, che a marzo sfilavano per la città in processione cantando, ballando e spiccando balzi, era scandito dal rumore delle aste percosse ritmicamente contro gli scudi sacri. Abbigliati con tuniche dai colori brillanti, equipaggiati di pettorale ed elmo conico, i giovani membri del collegio sacerdotale aprivano cerimonialmente la stagione bellicosa dell'anno, eseguendo con movimenti veloci e potenti la loro danza saltellante, in uno strepito cadenzato d'armi reboanti. In epoca repubblicana, i legionari avanzavano picchiando le aste e le armi corte contro gli umboni: ne usciva un battito ripetuto che marcava il passo, un rimbombo sordo e martellato che rinsaldava il coordinamento motorio e lo spirito del collettivo (*esprit de corps*), un frastuono sinistro che infondeva un trionfante sentimento di invincibilità, ispirando invece terrore e smarrimento tra le file degli avversari.²⁷ E al canto aspro delle armi vanno associati i clamori delle grida di guerra, spesso emesse secondo modalità di esecuzione vocale atte a renderle particolarmente cupe, minacciose e riecheggianti: si pensi al caso, molto studiato e discusso, del *barditus* (Tacito) / *barritus* (Ammiano Marcellino, Vegezio) delle genti germaniche.²⁸

Nello schianto della collisione frontale, così come nella scherma ravvicinata con le spade, le lame «tranchent les fuz, ronpent les fers».²⁹ Il combattimento cavalleresco consiste in una rimbombante distruzione di armi (e di corpi blindati) che effonde nell'aria rumori assordanti di falegnameria e di fucina.

Ce jor i veïssiez tante lance froisier,
E noz gentis François sor Sarrazins aidier,
Ces chiés et ces viaires ledir et depecier:
Se il fussent ilec catre senz charpentier,
Ne feïsent il ja tel noise et tel tenpier
Comme font li François por lor honte vengier.

Quel giorno avreste potuto là vedere spezzar tante lance, e i nostri nobili Francesi muoversi contro i Saraceni, quelle teste e quelle facce oltraggiare e fare a pezzi; se vi fossero là stati quattrocento falegnami non avrebbero fatto tal baccano e fracasso

²⁷ Cfr. Guidi 2018, pp. 6-7, 224, 230.

²⁸ Per economia di spazio rinvio soltanto a Meli 2022, p. 118.

²⁹ Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, pp. 182-183 (v. 2696).

come facevano i Francesi per vendicare la loro vergogna.³⁰

Onc carpentiers en bois ne fevre ne maçon
Ne demena tel noise, tant eüst grant besoing,
Com i fait sor les hiaumes del bon branc de color

Mai carpentiere alle prese col legno né fabbro ferraio né muratore fecero, al bisogno, un frastuono pari a quello che fa lui [Renaud] battendo sugli elmi con la sua buona spada balenante³¹

Le magie del rumore con cui si signoreggiano i demoni sono in pari tempo tecniche di guerra psicologica usate per raggelare di paura il rivale. Nelle pratiche e nelle culture militari, come in tutte le manifestazioni e gli aspetti decisivi delle società umane – e specie in presenza di forti carichi di ordine simbolico –, sembra metodologicamente fallace e riesce di fatto impossibile separare con nettezza le ragioni materiali e tecnologiche dalle valenze culturali, dagli orizzonti ideologici e dalla dimensione dell'immaginario.

Tonfi sordi di zoccoli mescolati a clangori ferrei, e poi un aspro crepitio di metalli, schianti di legno spaccato, alti nitriti e urlio di combattenti eccitati: sono queste le dominanti della musica marziale premoderna. La sinfonia stridente e tremenda delle armi è il canto degli eserciti, nella marcia come nel combattimento. I rumori di un esercito in movimento, rinforzato dallo scintillio lampeggiante delle armi, esprimono una sensazione di potenza montante, di una forza immensa che sale d'intensità e si moltiplica in attesa di manifestarsi in un rotolio selvaggio e dilagante. E l'altra nota forte è il brontolio grave, come di tempesta lontana, il mugghio cupo e cavernoso che si spande attorno a una "cavallarmata", quando la terra sembra sprofondare per lo squasso e lo scalpito 'sismico' dei quadrupedi, e le schiere dei lancieri corazzati scaricano il loro violentissimo *strike* sul campo di battaglia, terremotando e schiacciando ogni cosa come un rullo compressore:³²

Li cheval meinent grant esfrei:
De loinz en ot l'om le trepei
E la terre soz eus bondir.

³⁰ *Le Siège de Barbastre*, vv. 217-222. La traduzione italiana è dedotta da Limentani - Infurna 1986, pp. 301-302.

³¹ *La Chanson des Quatre Fils Aymon*, vv. 7080-7083.

³² Cfr. Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie* (ed. Benella - Constans), vv. 15621-15623.

I cavalli facevano un gran baccano: il loro scalpiccio si udiva sin da lontano e si sentiva la terra tremare sotto di loro

Dopo lo sferragliare di lamiere scosse giunge il crosco dello scontro frontale, con l'eco rintronante delle masse cozzanti. Un boato sordo, cupo, rimbombante di onde sonore: sembra che il cielo stesso, scosso dal frastuono e dai clangori del ferro battuto, debba cadere giù in uno schianto. Concavo e profondo, il rumore della cavalleria arretrante si spande tutt'attorno come una potente vibrazione tellurica. È in questo momento di deflagrazione tonitruante che si registra una violenta impennata dei decibel. E dopo il fracasso immane del primo urto, che manda in *overload* la fono-sfera dello scontro, ecco le sonorità *noise* della mischia, con i loro accenti *metal* acuti e distorti. La furia della battaglia si misura sull'intensità energetica del suo fragore,³³ che attiva tutta la gamma acustica della macchina guerriera premoderna: una miscela di grida e nitriti, tonfi ritmati di zoccoli, stridori metallici e schianti di legno spezzato.³⁴

Il Medioevo occidentale sembra conoscere una vera e propria cultura aristocratica del rumore festivo, dell'allegria chiassosa e del fragore gioioso. Gli svaghi di corte, i diporti nobiliari, i tornei e le armeggerie, le sfilate, le attività militari e venatorie dei gruppi dominanti sono invariabil-

³³ Di norma lo scontro collettivo di massa è un'esperienza di immane e chocante rumorosità. E tuttavia ciò non significa che la battaglia non possa conoscere l'assenza di suono. C'è, anzi tutto, il silenzio dei militari qualificati ed esperti, veterani ben addestrati che attendono l'inizio della lotta e ingaggiano lo scontro quasi senza proferire sillaba; il loro impressionante mutismo esercita sul nemico un effetto intimidatorio, esprimendo ferrea disciplina e controllo assoluto delle emozioni. Combattenti siffatti – sperimentati e tetragoni – non hanno alcun bisogno di gridare per farsi coraggio o per vincere l'ansia dello scontro imminente. Ma nell'ideologia occidentale della guerra – dagli incunaboli dell'*Iliade* a *Gladiator* di Ridley Scott (GB-USA 2000) – il silenzio dei guerrieri civilizzati – irreggimentati inquadrati ordinati – trattiene anche un valore di superiorità etnico-culturale, venendo contrapposto al gridio inarticolato delle orde barbariche brulicanti e vocanti. Di più. Nell'esperienza psichica della battaglia, il silenzio può darsi come sentimento traumatico di sospensione e paralisi. L'orrore della carneficina gela l'aria e uno strano rombo cresce nella testa, ottundendo la percezione acustica. Allora tutto tace e la coscienza, inibiti i recettori sensoriali, galleggia nel vuoto dello stordimento e della deriva emozionale. Ricavo queste considerazioni sui 'silenzi della battaglia' da un ricchissimo dossier che Gastone Breccia ha presentato in occasione di un recente seminario di studi, ideato come dibattito a ridosso della monografia di Elena Muzzolon (*Per una archeologia dell'audio-sfera premoderna: usi sociali, valori simbolici e rappresentazioni letterarie del suono nell'Occidente medievale*, Padova, 23 aprile 2024: interventi di Adone Brandalise, Franco Cardini e Gastone Breccia).

³⁴ Cfr. Cazelles 1999, pp. 246-247.

mente segnati da suoni forti e squillanti, da strepiti e schiamazzi che rompono la monotonia della fono-sfera ordinaria. In particolare, la caccia³⁵ e la guerra si configurano come spazi di esuberanza sonora entro i quali il ceto egemone sembra impegnato a far baccano (*Be Loud!*), realizzando uno *show* impositivo di natura acustica. Le comitive di cacciatori e le compagnie militari amano ‘farsi sentire’, saturando lo spazio con la loro fragorosa presenza. Le bande armate degli *juvenes* e gli uomini di mano delle clientele signorili scorrazzano irrequieti e menano gran gazzarra, mescolando il loro gridio acuto al clangore ferreo degli usberghi e allo zoccolio dei cavalli. In questi rituali esibizionistici del rumore, che equivalgono a una specie di parata sonora, le istanze cerimoniali della festa si confondono con le ragioni della minaccia e dell’autorappresentazione protagonistica. Tumultuando per campagne e castella, tra il timbro grave dei corni e i latrati dei segugi, i componenti della classe militare si appropriano dello spazio auditivo, affermando il possesso del territorio mediante una pubblica liturgia di potenza. Nelle civiltà premoderne di carattere polemico, la poetica nobiliare della forza si esprime in forme socializzate e in modi performativi, come una recita ostentatoria che unisce la dimensione visiva a quella acustica: la pompa delle armi e il fasto coloristico delle insegne non sono mai disgiunti dallo sfarzo sonoro di una rumorosità esuberante.

Nella cultura militare bassomedievale, e più in generale nel mondo preindustriale, il trepestio grave dei corsieri opera come una sorta di basso continuo e costituisce la base ritmica del disarmonico *mix-and-match* rumorista che dà il tono al fragore sacro della contesa in armi.³⁶ In un saggio forse troppo radicale nelle conclusioni ma per tanti versi indispensabile, José Enrique Ruiz-Domènec ha provato a enucleare l’idea potente di un senso ‘gotico’ della battaglia, ricavabile dalla mentalità dei feudali a partire dal secolo XII *exeunte* ed esteticamente modellato sulle creazioni poetiche, epiche e romanzesche del Medioevo di Francia, soprattutto nel

³⁵ Cfr. Pastoureau 2011: «Au fond, la fonction première de la chasse, c’était de faire du bruit!».

³⁶ La musica delle armi – aggressivamente e ipnoticamente rumorista – interessa tutta la quotidianità bellicosa dei ceti dominanti (la *guerra* endemica e ciclica del mondo feudale), ma investe in modo speciale la *battaglia*, che è una feroce liturgia di sangue, un atto ordalico, rituale e cerimoniale, investito da forti connotazioni magico-sacrali. Per la distinzione tra l’attività militare ordinaria della nobiltà guerriera e i grandi (e rari) combattimenti campali di epoca bassomedievale resta essenziale Duby 1977, pp. 129-149.

canto di guerra di Bertran de Born. In quel tempo di decisive trasformazioni, la società dei *bellatores* sembra elaborare un nuovo sentimento colorato e musicale dell'atto guerriero, che trova la sua espressione più intensa nel suono dionisiaco e squassante dei grandi scontri collettivi: nelle mischie feroci, al culmine del parossismo motorio e dell'aggressività, una vibrante pulsazione di ordine acustico percorre e anima la ventosa agitazione del terreno di scontro, ripercuotendosi nei gesti spezzati e squillanti del combattimento. Come un'onda di forza, il grido della battaglia³⁷ scuote e ravviva, infonde un esaltante desiderio di azione insieme a una feroce concupiscenza di fama e guadagni. Entro un immaginario siffatto, che traduce una strutturazione polemocentrica della società e una *Weltanschauung* a dominante marziale, l'intero complesso delle attività militari può essere rappresentato come un concerto di metalli battenti, un gioco crudele e mondano nel quale si allenta e sfiata, in un flusso di energia risonante, la convulsa violenza della *performance* cavalleresca.³⁸

Il frastuono equestre e lo strepito incantatorio delle armi – frantumate percosse sbatacchiate – galvanizza il cavaliere e intimorisce i suoi nemici, allarmati dallo stridio dell'acciaio.³⁹ Circonfusi di uno scintillio balenante, bellissimi e terribili nella verticalità del loro profilo centaurico, i protagonisti delle guerre feudali scorrazzano rumorosamente nella foresta e per i campi di battaglia, spandendo tutt'attorno il loro Zang Tumb Tumb minaccioso e arrebbante.⁴⁰ Le pratiche di psico-guerra e il *défilé* impositivo

³⁷ Le battaglie kolossal della narrativa eroica antico-francese (Roncisvalle, l'Archamp, Salembières) risuonano di formidabili orchestrazioni rumoriste che raggiungono il picco dell'acuzie allorché le formazioni contrapposte di lancieri corazzati impattano a tutta forza in uno schianto di lance e di armi spezzate. Lo zoccolio cupo dei destrieri, il fracasso del ferro e del legno agitati e riscossi nella cavalcata, i richiami di guerra: tutto questo fragore fa da sfondo e da preparazione al boato immane prodotto dal cozzo delle schiere. Nella letteratura cavalleresca in lingua d'*oïl*, la musica degli scontri campali si ispira alla poetica dell'urto frontale.

³⁸ Cfr. Ruiz-Domènec 1981.

³⁹ Cfr. Cardini 2014, pp. 65-126. Il clangore sfavillante delle armi suscita reazioni ambivalenti. Come ci insegna l'apologo di Achille a Sciro, lo strepito dell'acciaio suona raggelante e spaventoso per gli inermi, ma è musica e fomite di voluttuosa eccitazione per gli orecchi dei guerrieri. Il pandemonio del ferro battuto terrorizza i profani, eccitando per contro il furore bellicoso dei guerrieri iniziati.

⁴⁰ I rulli ipnotici di tamburo e gli squilli laceranti degli ottoni alimentano, assieme allo strepito delle armi riscosse, le magie sonore della guerra: sono in primo luogo una strategia acustica che mira a galvanizzare le truppe, ad alzarne il morale, gettando in pari tempo il sortilegio di una musica terroristica sulle forze avverse. Produrre rumore percotendo con forza degli oggetti risonanti è un modo antichissimo di intimidire gli avversari, ben attestato nella letteratura etolo-

della nobiltà guerriera adibiscono all'ostensione di potenza le risorse più appariscenti e perturbanti delle ierofanie celesti: il tuono e la folgore, manifestazioni del divino nella sua espressione uranico-meteorica, contribuiscono in modo decisivo a inscenare uno spettacolo di forza incantatorio e paralizzante, malioso e intimidatorio, capace di suggestionare e mesmerizzare suscitando in pari tempo il brivido del timor panico. Botti e scintille saettanti sono gli ingredienti archetipici della fascinazione e della paura. Coi loro prestigii di segno ultraterreno – l'eccesso⁴¹ abbagliante/stordente di luce e di suono –, il balenio e il rimbombo delle armi teatralizzano in forma drammatica un'affermazione di radicale superiorità e di schiacciante dominanza. In una rivisitazione del D-Day documentariamente impeccabile ma capace di restituire con vividezza 'immersiva' e forza evocativa i contesti 'ambientali', Gastone Breccia evidenzia il ruolo svolto dalle magie del rumore nelle dinamiche di guerra.⁴² Siamo nelle fasi iniziali dell'operazione *Neptune*: accalcati nei piccoli natanti da sbarco, i soldati statunitensi sono sballottati dal mare agitato e oppressi da un cielo grigio e imminente. D'un tratto, sopra le loro teste, l'aria è lacerata dal

gica. Gli «scimpanzé minacciano producendo rumore con colpi assestati a oggetti risonanti; allo stato naturale utilizzano certi 'alberi-tamburo'; in cattività battono su porte di lamiera sviluppando in proposito delle capacità individuali. [...] Gli strumenti capaci di produrre rumore sono fra i più antichi strumenti musicali umani e vengono spesso usati a esprimere minaccia o imposizione (tamburi guerreschi)» (Eibl-Eibesfeldt 1971, pp. 44-45). Jane Goodall racconta come uno scimpanzé particolarmente intraprendente e inventivo riesca a spodestare il maschio alfa mediante una messinscena intimidatoria fondata sul frastuono prodotto dal cozzo di due grosse taniche vuote, sbattute l'una contro l'altra in un crescendo ritmato. Il rimbombo risulta così spaventoso e agghiacciante da mettere in fuga il maschio dominante e l'intero gruppo degli adulti, modificando in modo radicale la scala gerarchica e ribaltando consolidati rapporti di supremazia all'interno della comunità: cfr. Goodall 2012, pp. 130-134.

⁴¹ L'eccesso è la nota dominante della sfilata equestre, tanto negli aspetti visivi come nell'ordine dell'acustico: il gusto cromatico ipersviluppato, la passione per i colori sovraccarichi (il *Color Block* cavalleresco ha i timbri euforici della festa e si fonda su una *palette* di tinte sature a forte contrasto), lo sfoggio di costumi di guerra 'glitterati' e lucenti, lo strepito spaventoso delle armi e l'iperbole sonora degli scontri frontali a lancia protesta. Nel gioco scenico della cavalcata tutto è esagerato e 'aumentato', dilatato al pantografo per essere messo in vetrina: non c'è elemento che non risponda a una logica di sovrappiù esibizionistico e di ostentazione, di risalto e di spicco, di vistosità sfrontata e di enfasi rappresentativa. Con la loro vanità e il loro bisogno di brillare, i *milites* non fanno che auto-rappresentarsi in forme ingrandite e glorificanti: i suoni schioccanti e fragorosi della parata equestre traducono sul piano aurale il sentimento di un *super power* guerriero, contribuendo a costruire attorno alla cavalleria e alle sue apparizioni una programmatica semiosi di potenza.

⁴² Cfr. Breccia 2023, pp. 81-82.

fragore d'inferno delle granate da 1500 libbre sparate dalle 'vecchie signore' (le corazzate della *U.S. Navy*); poco dopo, nell'ultima fase di avvicinamento alla costa, il cielo è saturato dal frastuono e dalle scie di fuoco dei proiettili lanciati da speciali imbarcazioni lanciarazzi. Questo tonitruante uragano di fiamme rincuora e galvanizza le truppe ammassate sui mezzi anfibi d'assalto, non soltanto perché il bombardamento navale di preparazione e di accompagnamento assicura un vantaggio in termini militari, martellando le postazioni difensive tedesche, ma perché il rombo tempestoso e fulminante dell'artiglieria sembra offrire ai combattenti un aiuto celeste di irresistibile potenza. L'urlo assordante del cielo, rinforzato dalle detonazioni lampeggianti che rischiarano le nubi, manifesta il favore divino e promette vittoria.

D'altra parte, la componente fonica ha da sempre una presenza prominente sia nelle pratiche di combattimento sia nelle raffigurazioni letterarie degli eventi militari. Il complesso dei fenomeni riportabili alla dimensione acustica e lo spettro dei suoni prodotti dagli scontri sono la voce stessa della guerra e il loro portato – fisico culturale psicologico traumatico – contribuisce in modo decisivo alla rappresentazione dei conflitti. Dall'eco ripercossa del bronzo sotto le mura di Ilio fino agli scoppi delle artiglierie nella moderna guerra dei materiali, l'impasto dei dati uditivi che compongono il *Belliphonic* riveste un ruolo decisivo nella definizione dell'esperienza marziale.⁴³ Non solo. Si può dire che ogni epoca conosca alcuni rumori specificamente riportabili alla sfera bellica e capaci di innescare, con la loro potente iconicità, una immediata e impattante evocazione di scenari di battaglia. Il ricordo stesso della guerra è fatto di rumori e fragori. La memoria del Vietnam è la traccia acustica delle pale degli elicotteri multiruolo Huey, col loro *flap-flap* pneumatico e avvolgente, oppure l'eco rombante dei mortai da 106mm che continua a risuonare negli orecchi dei reduci.

Il campo di battaglia è il luogo di espansione glorificante della grande bellezza militare: un proscenio fatto apposta per amplificare ed enfatizzare lo sfolgorio sonoro in cui si esprime la mirabile supremazia delle armi

⁴³ Sulla dimensione acustica della guerra e sul complesso dei suoni generati dai combattimenti armati (*Belliphonic*) è fondamentale Daughtry 2015. Documentariamente incentrata sulle campagne militari USA nello scacchiere iracheno, la monografia di Daughtry ha il pregio di fornire spunti e quadri metodologici di validità generale, estendibili anche ad altre epoche e a diversi contesti storico-militari.

cavalleresche. Non c'è apparizione della *militia* che non sia anzitutto brillio e *bruitisme*, uno scoppio di *noise music* in una festa di colori ultra-saturi. La galoppata in armi non è soltanto una parata impositiva, un teatro di potenza e un'assertiva presa di possesso del territorio:⁴⁴ è anche un'esplosione luccicante e fragorosa di forza militare, una liberazione di motricità energizzante che nel romanzo arturiano trattiene elementi di portata mitologica.⁴⁵ Come una colonna di mezzi corazzati in rapida avan-

⁴⁴ La sgroppata imperiosa del signore del luogo, che procede di gran carriera con aria energica e determinata, percorrendo in lungo e in largo le proprie terre, si configura nelle forme di una parata impositiva e serve a riaffermare con modi decisi e vigorosamente assertivi il controllo fisico e materiale dello spazio. Impetuosa e gagliarda, la cavalcata 'padronale' rimane un modulo comportamentale di lunga durata e di immediata evidenza archetipica, di cui si trovano facilmente le tracce nelle civiltà a dominante equestre. Basti qui un solo esempio, che stralcio da *Via col vento*, epico e grandioso film-monumento sul vecchio mondo degli Stati del Sud: una società di forte impronta 'cavalleresca' e fondiaria, basata su nobili tradizioni militari e sulle strutture dell'economia agraria, con un'impronta in qualche modo 'feudale'. Finché l'età e la salute glielo permettono, Gerald O'Hara riafferma il diritto di proprietà sulla tenuta di Tara scorrazzando per i suoi possedimenti con postura intimidatoria e compiendo prodezze da concorso ippico in sella a un nevrile purosangue: la corsa a spron battuto del *dominus*, che ribadisce con gesto risoluto le sue funzioni di custodia e possesso, delimita con piglio aggressivo i confini di un territorio gelosamente vigilato (*Gone with the Wind* di Victor Fleming, Usa 1939).

⁴⁵ I guardiani di soglia, i custodi dei luoghi sacri e i Grandi Antagonisti trattengono nella sgroppata tremenda e distruttrice una componente di arroventato fervore e di spaventosa rumorosità infera: quando cavalcano impetuosamente, fanno baccano per dieci e lo zoccolio igneo dei loro destrieri è così potente da triturare nella corsa ciottoli e pietre, sprizzando sciami di faville ardenti dai garretti, che brillano di luce fiammeggiante (cfr. Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, ed. Noacco, pp. 256-259 [vv. 3714-3722]; Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, ed. Gambino, pp. 90-91 [vv. 476-479]; Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, ed. Pioletti, pp. 212-215 [vv. 3001-3010]). Nella scorrazzata violenta del centauro ritorna, in accezione plutonia e avernale, l'associazione dello scintillio col rombo tonante. Sotto i colpi dei corsieri inferi tutto si sbriciola e va in mille pezzi, con un movimento regressivo e un processo di frantumazione clastica che riportano la materia all'indeterminato e all'amorfo. L'immaginario della forgia, con la sua potenza metamorfico-erosiva e il suo fracasso rimbombante, presiede alla rappresentazione della galoppata sinistra, che esaspera la dinamicità perturbante del cavallo nei suoi rapporti con il regno di sottoterra e con le forze dissolutrici del mondo ctonio. La tremenda forza distruttiva attribuita agli zoccoli dei cavalli 'speciali' è un tema ricorrente anche nell'epica. Basti qui ricordare, *pars pro toto*, la sequenza del *Renaut de Montauban* in cui Baiardo viene gettato nel profondo del Reno con una pesante macina incatenata al collo. Subito il demoniaco destriero prende a scalciare con foga e in men che non si dica i suoi zoccoli spezzano le catene e sgretolano la mola. Così, in un mulinello di garretti e acque turbinanti, la meravigliosa cavalcatura di Rinaldo riemerge dai flutti ed esce dal fiume tra lo stupore generale: cfr. *Renaut de Montauban / Rinaldo di Montalbano* (ed. Thomas - Mancini - Infurna), pp. 778-781 (vv. 12922-12938).

zata, il *Rolling Thunder* della cavalleria pesante è un corteo di annichilante letalità che dispiega nella sua corsa la poderosa veemenza della natura scatenata. Il rimbombo dello zoccolio produce sonorità cupe, profonde, scolpite e spazializzate da un *sound design* di perentorietà tellurica. Il tonfo grave della carica sbalza un *drumming* basso e cavernoso, impastato di rulate ipnotiche e costruito su una ritmica drammatica e incalzante. Nella simbolica plurivoca e sintetizzante della galoppata in armi si esprimono in pari tempo l'immanenza storica di una politica militare di potenza e la mistica trascendente delle virtù eroiche, trascinate dalla *libido* e dall'empito vitale delle forze inconscie che si incarnano nello slancio equestre.⁴⁶ Ad ogni carica a fondo, mentre il brontolio tonitruante satura l'aria di una cupa eco sismica, la panoplia cavalleresca non soltanto lampeggia minacciosa, ma viene 'suonata' come uno strumento idiofono a scuotimento, che diffonde squassanti vibrazioni di legno e di ferro ritmicamente percossi.⁴⁷ La luminosità angelica dell'armatura scintillante si combina con il fracasso d'inferno – plutonico avernale perturbante – del legno e del ferro battuto. Luccichio celestiale più crepitio diabolico: il visivo e il sonoro sembrano spartirsi la dimensione positiva e quella disforica del 'demonico' cavalleresco. La messinscena dramatizzata e terroristica della cavalcata in armi non si restringe a manifestare con evidenza performativa lo strapotere sociale e l'efficienza militare del ceto egemone, ma costruisce attorno alla *silhouette* del combattente montato un'aura di sacralità e una mitologia di invincibilità nutrita di antiche magie di guerra.

Nelle culture marziali arcaiche, le danze rituali degli iniziandi sono pirriche infervorate e balli estatici in armi: frenetiche coreografie che, nello sbatacchiamento dei ferri agitati, producono suoni stridenti e spaventosi,

⁴⁶ Per quanto 'suoni' tenebroso e allarmante nelle sue connotazioni infere, il baccano della cavalcata trattiene un'idea esultante e libidica di espansione eroica. Per la corsa arrembante del cavaliere come espressione delle forze indomite della vita inconscia, curvate nelle forme esaltanti dell'azione epico-marziale, cfr. Chandès 1986, pp. 154, 168, 279.

⁴⁷ Il movimento rapido e tumultuoso fa del cavaliere medievale una sorta di 'risonatore': nell'agitazione euforica e sussultante della corsa, egli si avvale del proprio corpo corazzato come di uno strumento idiofono. La galoppata veloce fa sì che le armi vengano sbattute e percosse ritmicamente, con un fragore di legno e di ferro che si configura come una manifestazione di potenza volta a fini di magia guerriera. La carica di cavalleria si esprime in un impasto uditivo di timbri difformi, nel quale si mescolano un *soundtrack* rimbombante e una festa di toni sopracuti, saturi e sovraesposti: la voce del combattimento equestre tuona come un rataplan di timpani, batte a martello come un rabbioso scampanio, squilla festosa come una fanfara di ottoni. Una sarabanda d'inferno che esalta le sonorità survoltate dell'esultanza e del trauma.

proiettando gli adolescenti crudeli delle fratrie militari in una condizione di *transe* furente e obliosa. Il rumoreggiare delle armi scrollate nella coreutica marziale accende i ragazzi feroci delle bande guerriere, li fa «vivere come alunni del tuono primaverile, allenandoli allo scotimento più aspro». ⁴⁸

Prima di essere una tattica di guerra dal formidabile rendimento distruttivo, ⁴⁹ la corsa ad asta tesa dei lancieri corazzati è un'ostensione di sfolgorante maestà del ceto egemone: una messinscena monitoria e autocelebrativa di superiorità e di privilegio, uno spettacolo di forza e di dominio soverchiante che si esprime attraverso la magia del fulmine, raddoppiata dal rotolio e dagli scoppi delle armature tonanti. ⁵⁰ In un vecchio, insostituibile libro, Franz Altheim metteva giustamente l'accento sulla natura musicale ed estatica della guerra a cavallo presso i *Reitervölker* dell'Asia centrale: ⁵¹ nell'imminenza della battaglia, mentre i grandi naccheri battono i loro rulli profondi, le vesti corazzate degli arcieri montati risuonano di cerchietti e lamine vibranti. Invasati e afferrati da un mistico rapimento, i soldati a cavallo del Gran Mare d'Erba si preparano al combattimento abbandonandosi a una deriva ipnotica che propizia una sorta di ebbrezza militare. Quando i timpani sapientemente percossi danno il segnale d'attacco con prolungati tambureggiamenti, i cavalieri delle steppe sono come posseduti, presi dall'incantamento della loro *rave-war* di struttura estatica.

⁴⁸ Zolla 2002, p. 15.

⁴⁹ La tecnica d'urto frontale è un metodo di combattimento che aspira al conseguimento immediato di un esito conclusivo. Con la sua violenza distruttiva e travolgente, l'assalto a lancia tesa della cavalleria pesante cerca la *tabula rasa* e insegue il risultato definitivo: la rottura dell'equilibrio e la vittoria senza appello. Nell'idealtipo della battaglia del destino (e in infinite realizzazioni cinematografiche), la carica a fondo è la risorsa risolutiva che orienta e determina lo scontro.

⁵⁰ Eseguito teatralmente in quei luoghi di pronunciata identità simbolica che sono i campi di battaglia, l'attacco – *en masse* e ad ariete – della cavalleria pesante feudale è in primo luogo una manovra militare di offesa, ma è anche un'energica parata in armi, un'esibizione terroristica di forza e destrezza, una modalità di auto-rappresentazione glorificante, uno *show* altamente ritualizzato di potenza (e prepotenza) del ceto guerriero dominante, un vanitoso *défilé* in tenuta di gala, una rumorosa mascherata di combattenti colorati e luminosi, una vertigine di frastornante euforia innescata dalla turbinosa velocità del movimento equestre e dal senso trasfigurante dell'unità centaurica uomo-cavallo. Esigenze di natura militare, istanze ideologiche e ragioni di ordine 'spettacolare' contribuiscono alla messa in forma del metodo d'urto frontale. Sulla grande bellezza della carica a fondo – con i suoi prestigii, la sua terribilità fascinosa e le sue magie sonore – mi permetto di rinviare a Barbieri 2021, pp. 21-30.

⁵¹ Cfr. Altheim 2021, p. 60.

Come un costume sciamanico ornato di placche e amuleti pendenti, anche il costume di guerra 'esegue' la sua tremenda partitura ferrea. Schedando il *Parzival* alto-tedesco medio, Muzzolon ha scovato una traccia preziosa di questi abiti sonanti. Nel romanzo di Wolfram von Eschenbach l'irruente Segradors e il suo nevrile destriero sono coperti di bubболи e sonagli, che ornano l'armatura e la gualdrappa: mentre il Cavaliere dai Campanelli corre impetuoso tra la vegetazione, attorno a lui si spande un acuto tintinnio di festa e di minaccia.⁵²

Lui e il cavallo vennero rivestiti delle armi: se ne andò via il *roi* Segradors, galoppando al di là del bosco ceduo; mentre il cavallo saltava gli alti arbusti, le campane d'oro sulla sua coperta e sopra il cavaliere risuonavano: se lo avessero lanciato in mezzo ai rovi, come un falcone a caccia di fagiani, chi si fosse affrettato a cercarlo lo avrebbe ritrovato agevolmente, grazie ai sonagli che tintinnavano chiari.

Mentre si apparecchiavano allo scontro, i drappelli volteggianti della cavalleria turco-mongola sono immersi nella *trance* marziale e intanto avvolgono i loro nemici nel sortilegio stordente di un battito cadenzato e scandito di tamburi, potenziato dal crepitio dei giachi metallici e culminante, infine, nello scatto secco degli archi scoccati e nel «sibilo fruscante dei dardi».⁵³ Il fracasso del tam-tam prolungato, il calpestio basso e il nitrire acuto dei cavalli eccitati, il tinnio crepitante e il cupo rombo delle armi svolgono sul piano profano una funzione di pressione psicologica, ma esprimono in pari tempo una segnicità e una potenza rituale che rientrano nel novero delle più efficaci magie militari. Nell'aria squassata da cafonie discordi vibra la musica fascinosa della guerra.⁵⁴

⁵² Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (ed. Cipolla), pp. 1313-1314.

⁵³ Altheim 2021, p. 60.

⁵⁴ I rumori di guerra e venagione, di braccata e di bardana sono carichi di suggestioni sincope e violente. Ne fa un uso fascinosamente etnografico il cosiddetto album de *L'Indiano* di Fabrizio De André (1981), che si apre con la registrazione *live* di una caccia al cinghiale in Gallura: spari e riverberi ecoici, schiocchi e grida di incitamento, fischi e detonazioni, latrati di cani e richiami che si rincorrono tra le macchie coprendo le distanze, con effetti di rimbombo ovattato e una moltiplicazione di piani acustici che costruisce una profondità di campo uditiva. Le musiche venatorie della Sardegna profonda prendono timbri fragorosi e scheggiati di Frontiera, creando una fono-sfera di sapore *Western*. Queste sonorità aspre e agitate, che drammatizzano il concitato *charivari* della battuta, sono la musica feroce della predazione. Le gualdane e le cavalcate di primavera delle masnade feudali, con la loro natura rapace di vere e proprie razzie stagionali, non dovevano 'suonare' in modo troppo diverso. È probabile che i *raids* condotti da foraggieri e saccheggiatori conservassero l'impronta gioiosa e chiassosa delle attività cinegetiche: vi si doveva sentire il medesimo scatto di aggressività festosa, vi doveva echeggiare lo stesso selvaggio *ballalì*.

Al mimodramma fragoroso della cavalcata in armi Muzzolon accosta opportunamente il putiferio dell'urto frontale: le grosse lance di frassino spezzate, il cozzo dei cavalieri pesantemente blindati nei loro usberghi di maglia, l'impatto delle grandi masse di carne e di ferro producono un formidabile schianto, uno scoppio violento che fa della battaglia (ma anche della singolar tenzone) un'esperienza uditiva di straordinaria intensità. Il primo urlo della battaglia è una sorta di *bang* sonico, un frastuono di aste scosse e spezzate: un fracasso di legno infranto che suona come una immensa grancassa, accompagnando la perentorietà impattante di un gesto marziale drasticamente ultimativo. Nelle descrizioni romanzesche come in quelle epiche, il tremendismo sonoro degli scontri dà consistenza acustica ai valori plastici e dinamici della violenza cavalleresca. Colorati e chiassosi, i fuoriclasse della *mêlée* sono spesso dei fuori-taglia di complessione titanica: i loro corpaccioni *extra-large* rivestiti di metallo risuonano come campane di bronzo e i loro rintocchi formano la reiterata melopea della poesia eroica.⁵⁵ Ma alla scampanata della corsa tiene dietro lo scroscio assordante dei cavalieri cozzanti. Questi centauri sonanti, belli e invincibili nella loro radiante *silhouette* e nei loro giochi micidiali, sono poderose macchine da guerra, capaci di sprigionare nella carica un irresistibile potenziale di collisione, un'energia devastante che manda tutto in pezzi, smiuzzando armi e finimenti. Per quanto possa divenire uno sfoggio di eleganza e un'ostentazione di pompe sfarzose, la cavalcata a lancia abbassata rimane in prima istanza un formidabile dispositivo bellico in grado di sprigionare una violenza definitiva. La carica a fondo della nobiltà feudale fa tremare la terra, spande orribili scrosci di aste spaccate e manda sordi boati come un cielo echeggiante di tuoni:

De set liwes en orrat l'em les criz,
Hanstes freindre e forz escuz croissir.

da sette leghe si udirà gridare, | lance spezzare, forti scudi spaccare⁵⁶

⁵⁵ La fisionomia dei grandi campioni militari si dà sempre nel segno dell'oltranza, come manifestazione di un'energia incontenibile, eccedente la misura dell'ordinario: ipertrofia corporea, vigoria sovrumana, esasperato dinamismo, imprese arrischiate, folle audacia, 'peccati' e smodatezze. A questa 'poetica' eroica della dismisura e dell'esorbitanza va riportata anche l'estrema rumorosità dei super-guerrieri, che lanciano terribili grida di guerra, suonano corni magici, fanno crochiare orrendamente le mandibole nei momenti d'ira e spandono tutt'attorno clangori di armi riscaldate. Ovunque si trovi l'eroe, là il combattimento si incendia, l'azione si fa convulsa e la sonorità giunge al diapason.

⁵⁶ *La Canzone di Guglielmo* (ed. Fassò), pp. 98-99 (vv. 92-93).

Tal freis ferent les astes con uns tanpez.

Le lance fecero un fragore come di tempesta⁵⁷

An l'estor lieve li escrois,
Des lances est mout granz li frois.

al momento dell'attacco cresce lo strepito, | il fracasso delle lance è impressionante⁵⁸

Ez vos le tornei comancié
Et li bruiz et l'escrois des lances.

Ed ecco iniziato il torneo, | e il rumore e il fracasso delle lance⁵⁹

Et li cheval tot de randon
S'antrevient que front a front
Et piz a piz hurté se sont,
Et li escu hurtent ansanble
Et li hiaume, si qu'il resanble
De l'escrois que il ont doné
Que il eüst molt fort toné

E i cavalli così irruenti | vanno a battere fronte contro | fronte e petto a petto allo
scontro, | e gli scudi si vanno a urtare | insieme e gli elmi, sicché pare | al fragore che
ne hanno dato | che molto forte abbia tuonato⁶⁰

Molt estoit grans li capleïs,
Et des lances li froisseïs

la mischia era generale, | ed assordante lo schianto delle lance⁶¹

L'enfasi e il *pathos* della prestazione cavalleresca si propagano in tutte
le direzioni per poi rimbalzare all'indietro, con un potente movimento

⁵⁷ *La chanson de Girart de Roussillon* (ed. Combarieu du Grès - Gouiran), pp. 210-211 (v. 2497).

⁵⁸ Chrétien de Troyes, *Erec e Enide* (ed. Noacco), pp. 172-173 (vv. 2120-2121).

⁵⁹ Chrétien de Troyes, *Cligès* (ed. Bianchini), p. 169 (vv. 4786-4787).

⁶⁰ Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)* (ed. Beltrami), pp. 230-231 (vv. 3600-3606).

⁶¹ Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto* (ed. Pioletti), pp. 386-387 (vv. 6005-6006).

audio di riflusso e risacca, ribattuto in *Dolby Surround*. La fono-sfera degli scontri collettivi è una vasta cassa di risonanza da cui si espandono onde gigantesche e ampi vortici sonori: un altoparlante che diffonde blocchi di suono granitici, rocciosi, immensi.⁶² Grandi masse di sostanza acustica che si raddensano in aria e rimbombano tutt'attorno, abbracciando un vasto spazio di riverberazione. Espressione di un'ideologia militare dell'impatto che rappresenta una delle forme più oltranzistiche dell'arte occidentale della guerra,⁶³ la scherma equestre ad asta tesa produce, al momento dell'urto, immani boati. L'onda sonora fa un'eco larga e potente all'onda d'urto delle schiere cozzanti. Il botto violento delle formazioni rivali, che sbattono a tutta forza l'una contro l'altra in un polverio di lance spaccate, è il do di petto della cavalleria pesante feudale.

Sennonché, gli strepiti strazianti di Marte e le seduttive 'sirene' della guerra non esauriscono il repertorio sonoro della narrativa arturiana,⁶⁴ che conosce anche le arie aggraziate delle ambientazioni boscherecce: lo stormire leggero delle fronde agitate dalla brezza o il vento forte spirante e frusciante tra ventagli di foglie, il brusio leggero del sottobosco, il ciangottio delle fonti, il motivo gorgogliante dei torrenti e il cinguettio degli uccelli canterini. Siamo entro una pista sonora accordata su colori e valori timbrici che rinviano a poetiche di sapore bucolico, con inflessioni carezzevoli da sinfonia pastorale. Ma queste sonorità 'dolci', esteriormente inquadabili nelle topiche acustiche del *locus amoenus* o dell'*hortus*

⁶² Negli *specimina* testuali ritagliati più sopra si possono cogliere la drammaturgia musicale e il *pathos* potente delle sonorizzazioni militari, che sottolineano con gli strumenti espressivi dell'enfasi il rincaro acustico e la materialità vibrante delle partiture belliche. Il corpo fonico degli scontri armati si compone di tonalità dissonanti e impasti timbrici superlativi, che esaltano i 'colori' aspri e restituiscono l'intensità del panorama uditivo marziale.

⁶³ Sul metodo d'urto frontale come realizzazione storica del cosiddetto 'stile bellico occidentale', mi permetto di rinviare a Barbieri 2020, pp. 7-27.

⁶⁴ È tuttavia inevitabile che la musica di Ares, preminente nel paesaggio sonoro delle canzoni di gesta, rivesta un ruolo di primissimo piano anche entro l'orizzonte acustico del mondo arturiano. I romanzi di argomento bretone sono prodotti per un pubblico che coincide in larga misura col ceto dominante e la componente maschile di questa classe egemone è formata in massima parte di cavalieri e di gentiluomini la cui funzione profonda – nucleare e fondante – è quella militare. Non è dunque sorprendente riscontrare l'assoluta centralità della materia militare nei contenuti di testi chiaramente indirizzati alla nobiltà guerriera feudale. I romanzi arturiani sono opere rivolte per lo più ai professionisti delle armi o quanto meno ai membri di una società polematica, che vive di guerra e per la guerra: una comunità di indole pugnace per la quale lo stato di belligeranza e l'esercizio della violenza armata sembrano essere più un fine che un mezzo.

conclusus, non sono musicine campestri per bozzetti di sapore idilliaco, ma riverberi delle armoniche celesti, note e ritmi di pertinenza fiabesca che vibrano al battito delle melodie oltremondane, preludendo alle epifanie sconvolgenti del soprasensibile. Il canto paradisiaco dei volatili, rincalzato dal cheto chioccolio delle acque zampillanti, è la nenia avvolgente del mito edenico, il *setting* uditivo dell'eufonia primeva,⁶⁵ la voce segreta della nascita del mondo, il suono archetipicamente fondatore delle origini che attualizza e rinnova, nell'*hic et nunc* dell'azione cavalleresca, la segnaletica dell'eterno e la sacralità dell'altrove. La musicina celestiale dei volatili canterini, specie se combinata col gorgoglio delle acque sorgive, costella l'archetipo del luogo prelapsario. Anche la più convenzionale pispilloria ornitologica, persino il più stucchevole e oleografico cip-cip di uccelletti posti a corollario aurale di un *locus amoenus* – tutta questa materia sonora stereotipata e topicizzata – trattengono una forza arcana derivante dall'immaginario edenico e da vividi paradigmi di beatitudine primeva. Nel più svenevole cinguettio riecheggiante tra le fronde del più banale boschetto continuano a vibrare le sonorità paradisiache e le sacre sinfonie dell'oltremondo.⁶⁶ Ogni volta che si ode il canto degli uccelli si opera miracolosamente il reincanto della terra: il vocio delle creature del cielo riattiva la nostalgia delle origini. Negli accenti argentini e maliosi della *Wilderness* si può udire il suono senza tempo degli inizi. E sullo sfondo di queste armoniche quiete di timbro bucolico si stende il basso continuo

⁶⁵ La perennità litica di una fonte che fa risuonare il chioccolio argentino delle acque primeve e tutt'attorno una foresta di alberi ad alto fusto, avvolta e percorsa dalle armoniose sonorità dell'altrove. Questa configurazione del sito idillico non soltanto costituisce un *tópos* letterario di diffusione universale e di lunga durata, ma costella il modello esemplare dello spazio sacro e del luogo paradisiaco degli'incanti. La permanenza archetipica di tale schema trova conferma nel grandioso progetto installativo audio-plastico di Massimo Bartolini (*Due qui / To Hear*), ospitato nel doppio ventre di balena del Padiglione Italia alla Biennale 2024 di Venezia: una fitta, labirintica selva di tubi Innocenti che effondono come canne d'organo flebili irradiazioni di musica elettronica; al centro del bosco metallico, una radura circolare e una fontana rotonda le cui acque madreperlacee si increspano ritmicamente in un gioco di ondulazioni. Al netto della modernità iconica dei materiali – gli elementi per ponteggi tubolari –, tutte le componenti dell'installazione rimandano con coerenza all'immaginario ancestrale del *locus consecratus* – il dedalo ingarbugliato della foresta, il tempio *open air* della radura aperta al contatto col cielo, la fonte dalle acque rampollanti, i simbolismi del centro –, ma la peculiarità dell'opera è data dalle sonorità libere che si disperdono nell'aria con un effetto di 'infusione' musicale.

⁶⁶ La foresta è, per molti versi, il suo brusio: uno stormire leggero di fronde che si fa tappeto sonoro al canto degli uccelli, e quel cinguettio celestiale è ciò che dà accesso a forme di temporalità non lineare per il cui tramite si raggiunge l'altrove.

dello zoccolio cadenzato, che tamburella il terreno e risuona lungo il corpo del cavaliere come una sorta di ritmo interno, quasi un battito cardiaco intra-psichico. Questo tappeto fonico cullante, che rappresenta la *tonica* del racconto arturiano e accompagna gli andirivieni dell'erranza, viene improvvisamente rotto da una scalfittura violenta e inattesa. D'un tratto un rumore intenso annuncia l'irruzione aggressiva dell'alterità e fa scoccare il tempo dell'azione eroica, l'ora dell'*exploit* che porta dentro una nuova storia.⁶⁷ Il *momentum* dell'accelerazione evenemenziale e dell'urgenza inquieta, della svolta arrischiata e del terrore, sospende di colpo la durata morbida del vagabondaggio cavalleresco. Dapprincipio la terra risuona di una frale, delicata onda di armonici: nella solitudine silenziosa delle selve si espande una sorta di micro-musica esile e fascinosa, giocata su accordi sottili e piccoli grappoli di note ribattute che esigono un'esperienza di ascolto profondo (*Deep Listening*),⁶⁸ maturata nell'abbandono della cavalcata e nella coscienza potenziata del cammino estatico. Fruscii leggeri, soffi e aliti di vento, schiocchi di frasche spezzate, sussurri e stormire di foglie, mormorii briosi di acque gorgoglianti, chioccolii sommessi di fonti,⁶⁹ amenissimi cinguettii e frulli d'ali, passi attutiti che fanno l'eco all'universo: come un riverbero – minimalista sublimato essenzializzato –

⁶⁷ Il nucleo iniziatico dell'impresa avventurosa riprende anche sul piano acustico l'arci-modello tripartito del rito di passaggio: (1) armonia originaria tenuta su sonorità melodiose; (2) spezzatura dissonante e caduta nel caos rumorista (crisi); (3) ricomposizione dell'eufonia primava a un livello più elevato.

⁶⁸ Il sintagma è dedotto da Oliveros 2023a. Le esperienze di ascolto profondo di cui parla Oliveros 'consuonano' con la relazione di acuita sensibilità che il cavaliere andante intrattiene con la vibratile materia fonica entro la quale si svolgono le peripezie della sua erranza. Nel mondo premoderno, prima che il frastuono della società industriale e la saturazione rumorista della contemporaneità conducessero all'ottundimento delle facoltà uditive sottili, gli uomini 'avevano orecchio' ed erano capaci di intonare i loro sensi all'ambiente circostante, captando le sonorità più sfuggenti e impalpabili. Nelle epoche ignare di polluzione acustica, i suoni venivano delibati in purezza, entro un'audio-sfera incontaminata e tersa. Immerso nel mondo di prima e vagante per le solitudini delle selve, l'errante percepisce e distingue i fenomeni acustici leggeri e sommessi di cui si sostanzia l'audio-sfera del paesaggio boschivo. Mediante una pratica di 'ascolto totale', il cavaliere entra in sintonia con la musica della natura vivente e opera in un regime di intensificazione sensoriale che prelude a una espansione della coscienza.

⁶⁹ Amplissimo è lo spettro semantico e registrale delle sonorità idriche: si va dalla vocetta allegra della fonte, che ciangotta entro un contesto soavemente ameno, alla sonorità potente e scrosciante dei torrenti di montagna (si pensi alla fono-sfera urlante delle gole pirenaiche nella *Chanson de Roland*); dalla musica lieve e avvolgente di un ruscelletto al fragore spaventoso dei fiumi inferi (e qui si può rinviare alle acque rapinose del rio avernale su cui si sospende, nella *Charrette*, il Ponte della Spada).

del canto della terra. I borbottii della natura, specie quelli che intessono l'ordito fonico del labirinto arboreo, formano un campo acustico spazializzato che esige un *Quantum Listening*, una disposizione percettiva di speciale acutezza, capace di sentire empaticamente il potenziale dei suoni d'ambiente: una facoltà di 'ascoltare l'ascolto' facendone il fondamento di un'esperienza potentemente trasformativa.⁷⁰ Il sostrato fonico del pispiglio forestale può apparire a tutta prima come un effetto di bordone e di accompagnamento leggero: come una base musicale di rumori lievi – attenuati ovattati attutiti –, una risacca acustica che fa sottofondo alla zigzagante deriva dell'erranza. Ma questo impasto di fenomeni fonici poco rilevati, questa cornice 'atmosferica' di rumori naturali,⁷¹ lungi dal costituire un *background* neutralizzato dalla sua ovvietà e assimilabile al silenzio, non sono mai privi di una loro consistenza sensoriale, utile a connotare il paesaggio silvestre nella sua dimensione uditiva. Ridurre questo *milieu* di sonorità 'abituale' a un insignificante *ameublement* fonico ed equipararlo al silenzio è possibile solo a prezzo di una semplificazione binaria di marca strutturalista, che polarizzi la fono-sfera boschiva tra due poli estremi: il rumore-rumore del tumulto venatorio (ma anche del frastuono marziale o della cavalcata impetuosa) e il fondale dei piccoli rumori silvestri, impostati sul *pianissimo* e derubricati a una sorta di 'grado zero' della sonorità.⁷² Queste sonorizzazioni ambientali ordinarie, questo ordito di tenui ricami acustici, costella un panorama sonoro di normalità quieta che lo strepito sopracuto dell'urgenza avventurosa si incarica di

⁷⁰ Anche la nozione di 'ascolto quantico' è ripresa da Oliveros 2023b.

⁷¹ Lo stormire delle foglie, l'alito del vento sulle fronde, le foglie calpestate, il soffice crepitio delle ramaglie spezzate: tutta un'audio-sfera composta di fonie sottili, una sceneggiatura uditiva polverizzata in un brusio molteplice di voci naturali. È la piccola, lene sinfonia boschereccia che forma la musica *en plein air* dell'erranza cavalleresca.

⁷² La narrativa cavalleresca fa emergere con nettezza un'antitesi bipolare tra le sonorità ordinarie del paesaggio boschivo e quelle eccezionali – strazianti agghiaccianti disturbanti – della deflagrazione avventurosa, ma questa contrapposizione, che interessa l'ordine narrativo e quello simbolico, non deve indurci a considerare il fondale diffuso dei piccoli rumori forestali alla stregua di un vuoto. Lungi dallo stingere nell'insignificanza dell'indistinto, il brusio della selva ha una sua impalpabile densità, un amalgama di sottili increspature foniche, una *texture* granulosa di suoni a bassa intensità che non si può ridurre a una semplice assenza di suono. Il sussurro dei boschi costruisce un sottofondo acustico di forte carica suggestiva e di soffusa musicalità. Diversamente da Galloni 2023, pp. 5, 7-8, 102, 149, 189, ritengo che il canto lene della natura e l'audio-sfera silvestre non siano assimilabili al silenzio. L'idea che il silenzio appaia in certi luoghi di pace e di intimità calma alla stregua di un rumorio esile – leggero e anonimo nell'assiduità delle sue micro-variazioni – proviene da Corbin 2016, p. 13.

strappare: le risonanze leggere e sognanti del ‘tempo di prima’ vengono infrante dai fragori *techno* delle armi percosse o dal soprassalto cacuminale di un grido improvviso, di uno schianto, di un richiamo di corno che copre le distanze.⁷³ L’avventura è il momento in cui il tempo si fessura e si incrina:⁷⁴ le apparizioni fantastiche e le ierofanie incidono la tavolozza armonica e il flusso cheto del racconto con lo scroscio penetrante della loro energia manifestativa. Tutto d’un colpo i decibel si alzano a dismisura: è uno scatto acustico che spacca il cielo e riga la superficie placida della musica di scena, fa crepare l’aria vitrea e dinamizza l’azione con uno strappo

⁷³ La verticalità sveltante delle gole di Roncisvalle risuona da un capo all’altro di segnali sonori che si rispondono in regime antifonale, squarciando l’aria delle convalli. Le buccine dell’esercito di Carlo Magno, che ritorna sui suoi passi a tappe forzate, entrano in dialogo con le note prolungate e lugubri dell’olifante di Orlando. Le tonalità profonde del corno dell’eroe, armonizzate alla mattanza di Roncisvalle, rimpallano sul trombettare acuto dell’armata cristiana in rapido avvicinamento. Il gioco insistito di campo/controcampo e di *rebound* acustico costruisce un potente effetto di *pathos* e la drammatizzazione sonora degli strumenti a fiato si impasta con l’eco larga delle acque torrentizie, che scrosciano nel fondo dei canali: «Halt sunt li pui e tenebrus e grant, | Li val parfunt e les ewes curant. | Sunent cil graisle e derere e devant | E tuit rachatent encuntre l’olifant» (Son alti i poggi e tenebrosi e grandi, | le valli fonde, l’acque precipitanti. | Suonan le trombe dietro, suonano avanti, | e tutte quante fanno eco all’olifante), *La Canzone di Orlando*, ed. Bensi - Segre, vv. 1830-1833. I fenomeni di rimbalzo nello scambio fonico tra il grosso dell’armata e la retroguardia realizzano l’equivalente uditivo di un montaggio convergente parallelo, che carica e fa montare il senso di attesa del lettore: arriveranno in tempo, i nostri? Non c’è qui un semplice conglomerato di suoni minacciosi, ma un impiego sapiente delle risorse sonore, gestite con attenta regia e finalizzate all’exasperazione della *suspense*. Sul ruolo del sonoro nel trattamento cinematografico della *Chanson de Roland* si leggano le annotazioni di Pasero 2000.

⁷⁴ L’avventura è lo scarto dalla norma, l’evento che scompiglia e manda tutto all’aria, l’attraversamento irreversibile e trasformativo di una linea d’ombra, l’incresparsi improvviso del nastro uniforme della cavalcata: uno scoppio di vita energetico e lampeggiante che frantuma il vetro dell’aria in un crepitio di rumori allarmanti. Nell’impresa cavalleresca lo schianto e il fragore sono i corrispettivi acustici di un’azione traumatica e iniziatica. Il vagabondaggio in armi comporta sempre uno strappo, uno slancio desiderante e avventato verso uno spazio faticoso, verso un luogo che può essere il paese delle meraviglie o lo sprofondo di tutti gli orrori. Nell’economia oltranzistica dell’*exploit* cavalleresco, i rumori laceranti annunciano un investimento radicale di rischio e di passione incendiaria: l’errante è mosso da una spinta verso l’intentato, dal bisogno di rispondere al richiamo sanguinante della vita e alle urgenze di una domanda totale. L’avventura è il modo di vita squassante – violento tumultuoso cruento – con cui l’eroe afferra e compie il proprio destino. Si tratta, insomma, di un atto irreparabile e di un gesto irreversibile: una differenza tra prima e dopo che dà forma alla vita. Non sorprende che questa natura incisiva e decisiva della peripezia romanzesca si accompagni all’esplosione di sonorità scheggiate e potenti, che esprimono sul piano uditivo il senso definitivo di una discontinuità. L’avventura è una nota sopracuta che spacca la piccola trama monotona del tempo ordinario.

improvviso. La musichina dei suoni naturali, intessuta di sonorità lievi e soavi, si scheggia e va in pezzi sotto i colpi di schiamazzi e strepiti contudenti. La sonorità avventurosa è una drammaturgia di baccano e rimbombi: rumori sgomentanti, che deflagrano improvvisi come un grido lacerante. La vocalità tremenda – *sacra* – del tempo *anteriore*, che sa liberare energie misteriose, che rompe la stasi e innesca la valanga.

Sistole e diastole, distensione e fibrillazione, continuità e fratture: la quiete carezzevole è interrotta da una detonazione repentina, la musica larga – soave e potente – del mito ciclico della terra viene spezzata dal graffio di uno squillo sopracuto, annunciatore di eventi decisivi e momenti di svolta. L'*ictus* dirompente dei suoni del trauma sfregia le patinate oleografie sonore del *locus amoenus* o la grana acustica tranquillizzante della cavalcata silvestre. Le litanie soffuse del *milieu* forestale, con la loro qualità timbrica intonata alle accordature celesti della *Harmonia mundi*, sono il fondale su cui si incidono le sonorità laceranti della crisi e gli squarci uditivi del trauma.⁷⁵ Non il palpito emotivamente survoltato di una *Romantische Stimmung*, ma il canto della natura vivente in cui si fanno sentire le modulazioni e la cifra del ritmo sidereo. Solcata dagli erranti a cavallo, la foresta vibra di piccoli accordi percussivi e di suggestioni timbriche a bassa intensità. L'*habitat* silvestre libera una ripetitività variata di fruscii e di bisbigli, di ansiti e tenui versi animali: tutto un rincorrersi ecoico di risonanze e di arpeggi, le cui armoniche sottili formano uno scenario acustico di ispirazione minimalista. Sul piano fonico, il romanzo bretone appare dunque scandito su un registro di alternanza tra due poli, quello della consonanza e quello della distonia: la musicalità concertata *contro* la trasgressione delle voci inarticolate; l'eufonico accordo dell'idillio primaverile *vs* la cacofonia destabilizzante e caotica dell'*aventure*. Le aperture sull'oltremondo del desiderio e gli sfondamenti verso esperienze *extra ordinem* trovano espressione nelle melodie celestiali dell'aldilà, mentre i momenti dell'infrazione e della scissura deflagrano con sonorità scheggiate e detonanti, che strappano la linearità composta della narrazione. Il modo acustico dell'avventura si dà sempre come lacerazione prodotta su uno sfondo silente o come incrinatura di uno stato di armonia.

⁷⁵ Le fonie alte e stridule, i rumori inconsueti e 'irregolari' scheggiano la tranquillità acustica e turbano il comfort sonoro, portando la spaccatura dell'eccezione dentro la rassicurante uniformità del quotidiano.

A questa bella intuizione, che attraversa e struttura l'intera monografia, Muzzolon aggiunge affondi molto felici su altri aspetti qualificanti dell'audio-sfera arturiana: l'habitat boschivo come camera di risonanza dei vagabondaggi e delle imprese cavallereschi;⁷⁶ le mirabili sinfonie del *locus consecratus*; le pulsazioni ctonie e le voci creatrici dei primordi;⁷⁷ il mutismo contemplativo dell'eroe, sospeso nel mezzo sonno della cavalcata estatica e carico di concentratissime energie psichiche. Durante queste corse in trasogno, le voci degli uomini e i suoni del mondo visibile non raggiungono la mente del cavaliere, dentro la quale rimbomba solo la musica inavvertibile del silenzio. L'udito imploso dell'errante in dormiveglia equestre è compensato dalla facoltà di captare gli ultrasuoni dell'oltremondo, in un regime di raccoglimento tra sé e sé che si avvicina allo stato meditativo. Smemorato, assente di sé, tutto rattratto e concentrato entro la bolla di una sua idea abissale, pensoso di un pensiero ossessivo che gli sta confitto nella mente, l'eroe in *transe* si libra nel vuoto, si addentra nel *blackout* sensoriale che immerge tutto in un mare di smisurata quiete, sempre in calma. Lo sprofonzo meditativo del Viaggiatore estatico, avanzante verso territori mistici e impediti passaggi, azzittisce i rumori terreni

⁷⁶ Lo stormire delle fronde agitate dalla brezza, il cinguettio intermittente e diffuso, il battito d'ali leggero dei volatili, i piccoli fruscii del sottobosco, il crocchio lieve del fogliame e poi lo zoccolio ritmato dei quadrupedi in movimento: è questa, con i suoi toni medi e smorzati, la musica 'ambientale' della foresta, il bordone che funge da base sonora all'erranza cavalleresca. E su una banda sonora siffatta, rassicurante nella sua segnaletica di rumori ordinari e ripetitivi, si impennano le alte frequenze delle armi scosse, degli schianti fragorosi o della detonazione audio-vocale prodotta da un grido improvviso.

⁷⁷ Dai bordi del tempo si leva un gridio inarticolato e terribile, un suono ombroso, originario, rimbombante, che afferma la datità dell'essere e innesca un movimento generatore e creatore. Questa vocalità non strutturata e indistinta – il gemito, il balbettio, la lallazione, il gorgheggio, il tartagliamento, l'inciampo rotto della balbuzie – esprime archetipicamente il sordo brontolio del cosmo nei suoi primi sussulti, l'essenza segreta della musica originaria. Il *big bang* altro non è che il grido inarticolato degli inizi. La potenza della voce, vibrante nel borbottio di vocalizzi e melismi, emblemizza il flusso primordiale di energia che spinge alla manifestazione nell'ordine del formale e dell'esistenza. Le sacre sinfonie del tempo senza tempo sono musiche di tonalità fusionale, accordi di una vita primeva che rinviano al 'mondo di ieri'. Prima di farsi dispositivo organizzato e strumento di comunicazione, «la voce è imperioso grido di presenza, pulsazione universale e modulazione cosmica tramite le quali la storia irrompe nel mondo della natura: di una simile metafisica della voce è testimonianza in quasi tutte le culture antiche e anche moderne, che all'emanazione sonora annettono un valore demiurgico, fondatore, addirittura iatrico-taumaturgico, incastonandola nell'orizzonte sacrale e individuando nel luogo dell'origine lo spazio che essa colma» (Bologna 2022, pp. 35-36).

e la voce della natura.⁷⁸ La fono-sfera circostante è obliterata, mentre il soggetto, tutto perso in sé stesso, è immerso nel vuoto abissale e faticoso della psiche in attesa. Mentre l'animale psicopompo avanza a briglie sciolte per i cammini dell'aldilà, l'eroe indementito scivola in una buia vertigine, sentendo solo sé stesso e il brusio inudibile del proprio pensiero meditante. Proprio come accadde a John Cage allorché entrò in una camera anecoica (fonoassorbente) del laboratorio di fisica di Harvard, anche al cavaliere 'rapito' capita di sviluppare un'ipersensibilità uditiva introflessa, capace di afferrare i suoni organici e le musiche *di dentro*, quelle fonie 'sottili' e impercettibili del sottopelle che per il solito sono sopraffatte o del tutto oblitrate dall'inquinamento dei disturbi ambientali: le modulazioni evanescenti del ritmo respiratorio, il battito cardiaco, il basso continuo e il flusso pulsante della circolazione sanguigna, le minime vibrazioni interiori del sistema nervoso.⁷⁹ La concentrazione sulle sonorità interiori dà accesso ai rumori *di sotto* – nascosti.

L'azzeramento della percezione acustica ordinaria è il correlativo di un'uscita da sé (e/o dal mondo), espressa anzitutto come totale estraneità alla realtà circostante, come 'disambientamento' dall'ordine profano e dalle normali modalità percettive.⁸⁰ La via della trascendenza e il richiamo dell'assoluto si fanno strada nel capogiro della mente che si allucina, nell'assenza di suono in cui si specchia lo stato – ora pacificato ora convulso – della coscienza modificata.⁸¹ Il silenzio della *transe*, con il suo sussurro

⁷⁸ *Insensibile* ai richiami *sensibili* del mondo, la mente s'incanta tra girandole d'immagini o implode nella concentrazione di un pensiero ossessivo e dispotico, che induce il tracollo percettivo e annulla la coscienza nell'esperienza limbica e vesperale del trasogno. Allora i sensi si oscurano e l'errante abbassa il volume nella sua testa, entrando nel silenzio del pensiero che si pensa: fa il vuoto acustico per non sentire le interferenze ambientali della realtà immanente. Torpido e assente di sé, il suo spirito galleggia nell'ottundimento, sigillato alle sollecitazioni esterne, ma spalancato sugli abissi dell'anima affascinata. Nel *rêve éveillé* del 'cavaliere pensoso' si sente rimbombare silenziosamente un'esultanza psichica veemente: un oceano di quiete e di stasi catalettica, ma animato e profondamente smosso da correnti di potenza spirituale.

⁷⁹ Cfr. Muzzolon 2023, pp. 244-245.

⁸⁰ La cavalcata estatica modifica radicalmente le percezioni e allarga la sfera della coscienza, permettendo il contatto con il mondo 'sottile'.

⁸¹ Nella vertigine del rapimento, il cavaliere sperimenta una condizione liminare che permette l'accesso a una condizione *altra*. Per trascendere la dimensione ordinaria non basta divenire uomini 'interi', promuovendo uno stato di totale integrazione entro le nervature istintuali della vita: la rottura di livello richiede al viaggiatore di immergersi nell'indistinto dei territori di margine, nellaaglia incerta che separa l'io da sé stesso.

interiore, è la poetica insonorizzata del tempo 'interrotto', collassato e come accartocciato in una risacca psico-cosmica, rinchiuso nell'immobile ma vibrante torsione di un coagulo mentale. Il flusso del divenire va in stallo, e in questo ristagno la temporalità cessa di scorrere linearmente, schiacciandosi in un cerchio piatto di incessanti ritorni. In attesa che la durata si incida e riprenda il suo movimento di progressione dentro la serie evenemenziale delle avventure, il cavaliere sprofonda precipite nel suo vuoto interiore, come galleggiando in una bolla sospesa, nell'arresto di una circolarità pensosa.⁸² Nello stallo della sua 'discronia' contemplativa, il cavaliere resta come *surplace*, in una sorta di fuori-tempo che coincide con una non-spazialità sottratta alle determinazioni dell'esistenza ordinaria: congelato in questa condizione di sospensione, imploso nello sprofondo del suo silenzio meditativo, l'eroe si prepara a uscire *dentro* o a rilanciare la sua *queste* verso modi d'essere di livello ulteriore.

Queste e molte altre emergenze del sonoro si riconnettono alle epifanie dell'invisibile o alle occasioni del destino. Dove risuona la musica primitiva della foresta e delle armi, là si prepara l'intacco di un'apparizione fantastica che rende presenti la sacertà e il senso religioso della vita. Facendoci riascoltare le colonne sonore dei romanzi bretoni, Elena Muzolon riconduce al centro del discorso critico una componente di primo piano della narrativa cavalleresca in lingua d'*oïl*.

⁸² La deriva psico-cosmica dell'eroe in *transe* non si consegue soltanto attraverso la cavalcata mistica, che intreccia il motivo dell'estasi con lo schema del viaggio oltremondano, ma anche per il tramite di una concentrazione esteriormente statica. Confitto al centro di un paesaggio nivale di struttura metafisica, perduto dentro e fuori di sé nel mulinello della meditazione, Perceval contempla immobile tre gocce di sangue sulla neve, sfolgorante *mandala* in cui l'erotismo dell'*imago* femminile si costella in archetipo di inaudita potenza attrattiva. Allora la mente del cavaliere solitario si incurva e si inabissa nell'assoluto di un pensiero che si pensa, e intanto il suo corpo, agghiacciato nel gelo bianco, vibra di un fremito oscuro. Lo stallo sensoriale dell'eroe in trasogno nasconde, dietro l'apparente paralisi del corpo insonnolito, un rovinio abissale di pulsazioni segrete.

BIBLIOGRAFIA

- Altheim Franz 2021, *Il volto della sera e del mattino. Dall'Antichità al Medioevo*, Milano, RCS MediaGroup (ed or. *Gesicht vom Abend und Morgen. Von der Antike zum Mittelalter*, Frankfurt, Fischer, 1954).
- Barbieri Alvaro 2020, *Il senso dei cavalieri per l'impatto: la tecnica d'urto frontale e l'arte occidentale della guerra nella narrativa eroica d'oil*, in Perrotta Annalisa - Mainini Lorenzo (ed.), *Confini e parole. Identità e alterità nell'epica e nel romanzo*, Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 7-27.
- 2021, *La carica a fondo e la dicotomia ORDINE vs CAOS: due figurazioni di lunga durata del discorso occidentale sulla guerra*, in Barbieri Alvaro - Peron Gianfelice - Sangiovanni Fabio - Zanon Tobia (ed.), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*, Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), Padova, Esedra, pp. 19-40.
- Barthes Roland - Havas Roland 2019, *Ascolto* (1976), con una nota introduttiva di Stefano Jacoviello, Roma, Luca Sossella.
- Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, Enrico Benella (ed.), testo critico di Léopold Constans, Prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Bologna Corrado 2022, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Prefazione di Paul Zumthor, nuova edizione, Roma, Luca Sossella.
- Bottiroli Giovanni 2023, *Un modello per le allegorie*, in Bottiroli Giovanni - Scaffai Niccolò (ed.), *Allegorie. Problemi e analisi di testi* (= «L'Immagine Riflessa», N.S. Anno XXXII, 2 [Luglio-Dicembre]), pp. 1-38.
- Breccia Gastone 2023, *Normandia*, Milano, GEDI.
- Cardini Franco 2013, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese* (1987), Bologna, il Mulino.
- 2014, *Alle radici della cavalleria medievale* (1981), Bologna, il Mulino.
- 2021, *La cavalleria medievale. Un'introduzione*, in Id., *Oh gran bontà de' cavalieri antiqui! Scritti sulla cavalleria e sulla tradizione cavalleresca italiana*, Rimini, Il Cerchio, pp. VII-XL.
- Cazelles Brigitte 1999, *Du visuel au sonore: les manifestations de la sainte perfection (Alexis) et de l'excellence héroïque (Roland)*, «PRIS-MA. Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge», XV/2, 30, pp. 239-254.
- 2005, *Soundscape in Early French Literature*, Tempe, Arizona - Turnhout, ACMRS [Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies] - Brepols.

- Chandès Gérard 1986, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi.
- Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, Pietro G. Beltrami (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- , *Cligès*, Simonetta Bianchini (ed.), Roma, Carocci, 2012.
- , *Erec e Enide*, Cristina Noacco (ed.), introduzione di Francesco Zambon, Milano-Trento, Luni, 1999.
- , *Il cavaliere del leone*, Francesca Gambino (ed.), con un'introduzione di Lucilla Spetia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- , *Le Conte du Graal (Perceval)*, Félix Lecoy (ed.), 2 voll., Paris, Champion, 1973-1974.
- Corbin Alain 2016, *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel.
- Daughtry J. Martin 2015, *Listening to War. Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, Oxford, Oxford University Press.
- Duby Georges 1977, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino, Einaudi (ed. or. *Le dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973).
- Eibl-Eibesfeldt Irenäus 1971, *Amore e odio. Per una storia naturale dei comportamenti elementari*, Milano, Adelphi (ed. or. *Liebe und Hass. Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen*, München, R. Piper & Co, 1970).
- Eliade Mircea 1995, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee (ed. or. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968²).
- Francescon Marco 2020-2021, *L'origine del figurale nella letteratura francese del Medioevo (XII-XIII secolo)*, tesi di dottorato, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Corso di Dottorato "Le Forme del Testo".
- Fritz Jean-Marie 2000, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion.
- 2011, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz.
- Galloni Paolo 2023, *Nella selva silente. Suoni e silenzi nelle foreste medievali (secoli VI-XIII)*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Goodall Jane 2012, *L'ombra dell'uomo*, Prefazione di Stephen Jay Gould, Roma, Orme (ed. or. *In the Shadow of Man*, London, Collins, 1971).
- Guariglia Federico 2021, *Il Gui de Nanteuil franco-italiano: edizione, traduzione e commento del manoscritto Venezia, BM, fr. Z X (=253)*, tesi di dottorato, Univer-

sità degli Studi di Verona - École Pratique des Hautes Études.

Guidi Federica 2018, *Il mestiere delle armi. Le forze armate dell'antica Roma*, Milano, Mondadori.

Henderson Caspar 2024, *Cosmofonia. Un libro di fragori, scoppi, bisbigli, ronzii, silenzi e altri suoni di animali, esseri umani, macchine e pianeti*, Milano, UTET (ed. or. *A Book of Noises. Notes on the Auraculous*, Chicago, University of Chicago Press, 2023).

La Canzone di Guglielmo, Andrea Fassò (ed.), Parma, Pratiche, 1995.

La Canzone di Orlando (1985), Mario Bensi (ed.), Introduzione e testo critico di Cesare Segre, Traduzione di Renzo Lo Cascio, Milano, Rizzoli, 1996.

La chanson de Girart de Roussillon, Micheline de Combarieu du Grès - Gérard Gouiran (ed.), Paris, Librairie Générale Française, 1993.

La Chanson des Quatre Fils Aymon, d'après le manuscrit La Vallière avec introduction, description des manuscrits, notes au texte et principales variantes, appendice où sont complétés l'examen et la comparaison des manuscrits et des diverses rédactions, Ferdinand Castets (ed.), Montpellier, Coulet, 1909 (= Genève, Slatkine reprints, 1974).

Lachin Giosuè - Zambon Francesco (ed.) 2004, *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), presentazione di Furio Brugnolo, Trento, Università degli Studi di Trento.

Le Siège de Barbastre. Chanson de geste du XII^e siècle, Joseph Louis Perrier (ed.), Paris, Champion, 1926.

Limentani Alberto - Infurna Marco (ed.) 1986, *L'epica*, Bologna, il Mulino.

Meli Marcello 2022, *Re eroi poeti. Lezioni di Filologia Germanica*, introduzione di Omar Khalaf, Lavis (TN), La Finestra.

Muzzolon Elena 2023, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'oïl*, prefazione di Franco Cardini, Padova, Esedra.

Ohly Friedrich 1985, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Lea Ritter Santini (ed.), Bologna, il Mulino.

Oliveros Pauline 2023a, *Deep Listening*, Palermo, Timeo.

— 2023b, *Quantum Listening*, Palermo, Timeo.

Pasero Nicolò 2000, *Cinema nel Medioevo*, in Pittaluga Stefano - Salotti Marco (ed.), *Cinema e Medioevo*, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni, pp. 7-27.

Pastoureau Michel 2007, *Le virtù del legno. Per una storia simbolica dei materiali*, in Id., *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza (ed. or. *Une histoire symbolique du*

- Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, pp. 71-86).
- 2011, *La chasse au Moyen Âge: l'accomplissement d'un rituel, avec (déjà) un code de bonne conduite!*, in «Canal Académies. Les podcasts de l'Institut de France» (disponibile online: <https://www.canalacademies.com/emissions/un-jour-dans-lhistoire/la-chasse-au-moyen-age-laccomplissement-dun-rituel-avec-deja-un-code-de-bonne-conduite> [ultimo accesso: 25/09/2024]).
- Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, Antonio Pioletti (ed.), Parma, Pratiche, 1992.
- Renaut de Montauban / Rinaldo di Montalbano, Jacques Thomas - Mario Mancini - Marco Infurna (ed.), in Mancini Mario - Infurna Marco (ed.), *Le canzoni di gesta dei vassalli ribelli*, Milano, Giunti - Bompiani, 2023, pp. 3-869.
- Ruiz-Domènec José Enrique 1981, *El sonido de la batalla en Bertran de Born*, «Medievalia», 2, pp. 77-109.
- Schafer Raymond Murray 1969, *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Scarborough, Ontario - New York, Berandol Music Limited - Associated Music Publishers.
- 1985, *Il paesaggio sonoro*, Roma - Lucca, BMG Ricordi - LIM (ed. or. *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977).
- Schneider Marius 1976, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, Milano, Archè.
- 1992, *La musica primitiva*, Milano, Adelphi (ed. or. *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Paris, Gallimard, 1960).
- 2007, *Il significato della musica*, con uno scritto di Elémire Zolla, Milano, SE.
- Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Adele Cipolla (ed.), in Liborio Mariantonia (ed.), *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, saggio introduttivo di Francesco Zambon, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1115-1700.
- Zambon Francesco 2000, *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, Trento, La Finestra.
- 2014, *Nel mondo del simbolo*, in Mancini Mario (ed.), *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci, pp. 29-55.
- 2021a, *Allegoria. Una breve storia dall'antichità a Dante*, Roma, Carocci.
- 2021b, *Il fiore inverso. I poeti del trobar clus*, Milano, Luni.
- 2021c, *Epifanie luminose del Graal*, in Grossato Alessandro (ed.), *Corpi di luce (= «Kratèr. Quaderni di cultura e tradizioni spirituali», 1)*, pp. 217-233.
- 2023, *Brève histoire de l'obscurité poétique*, Nice, Arcades Ambo.
- Zolla Elémire 2002, *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano, Adelphi.