

«Non sorgan barriere» L'importanza dei contesti plurilinguistici per la storia della musica europea¹

Anselm Gerhard

Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft
anselm.gerhard@musik.unibe.ch

QUANTE volte nella nostra vita quotidiana sentiamo dire: «sembra una torre di Babele!». L'espressione, che nel gergo comune è diventata sinonimo del 'non capirsi *tout court*' più che della 'convivenza di diverse lingue contemporaneamente', ci riporta metaforicamente ad una realtà ormai consolidata: dal 1945 in poi, salvo pochissime eccezioni, siamo abituati a Stati nazionali monolingui. Oramai viviamo nell'idea che tale situazione monolingue sia non solo corrente, anzi addirittura da ritenersi normale. Ma pensiamo un attimo ad alcuni scrittori dei due secoli scorsi: Heinrich Heine scriveva in tedesco e francese, Oscar Wilde come Samuel Beckett si esprimeva agevolmente in inglese e in francese, Vladimir Nabokov cominciò in russo per poi scrivere testi di prosa in lingua tedesca e infine diventare un autore anglofono. Casi come questi sono considerati oramai un'eccezione.

Storicamente invece, prima della purificazione etnica con fiumi di sangue nell'Europa nell'ultimo secolo, il multilinguismo era un fenomeno molto più frequente di quanto non si creda oggi. C'è ovviamente il caso di un autore sardo, lettone, kazako, ladino, bretone, catalano e così via, che si esprime nella sua lingua, considerata regionale, eppure allo stesso tempo usa la lingua 'ufficiale' (italiano, russo, francese, spagnolo, ecc.) che predomina o predominava nella sua nazione o nel suo impero. Non dobbiamo risalire al medioevo o al Rinascimento, con la loro diglossia fra latino e volgare, cioè quello che sarà l'Italiano, non dobbiamo dunque citare soltanto autori massimi come Dante e Petrarca per trovare altri esempi storici di casi di plurilinguismo, e neanche ricordare uno dei più importanti matematici (e anche filosofi) del passato: Renatus Cartesius, alias René Descartes, che pubblicò sia in latino sia in francese. Non dobbiamo parlare dell'importanza più o meno marcata dei dialetti, più evidente ad esempio in Svizzera, inesistente in Russia, discorso

¹ Si pubblica qui il testo rielaborato della *lectio magistralis* tenuta dall'autore nell'Aula magna dell'Università di Pavia il 17 dicembre 2015, per l'inaugurazione dell'anno accademico dei corsi di Dottorato di ricerca. La lezione fu illustrata con esempi musicali, che non si riproducono qui per iscritto data la notorietà dei brani di cui si tratta.

abbastanza spinoso per le realtà dell'Italia contemporanea e in particolare per quelle vicine al fiume Po.

Non dovremmo però dimenticare che ancora ottant'anni fa la 'vera' lingua-madre della stragrande maggioranza degli italiani era il loro dialetto. Un'importanza così evidente che in anni bui della storia la valenza del dialetto per l'identità di un popolo fu strumentalizzata politicamente nel tentativo di raggiungere un'unità nazionale mistificata. Non senza una certa sorpresa, questo fu chiaro anche per il regime fascista, almeno nei suoi primi anni. Leggiamo infatti nel tredicesimo volume dell'*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, stampato nel 1931: «Bilinguità è ricchezza; lingua e dialetto, egualmente necessari nell'economia individuale e nazionale, si purificano mutualmente [...] e s'arricchiscono l'una delle risorse dell'altro [...]; e quanto al regionalismo, esso non è più per l'Italia un pericolo, grazie all'opera cementatrice della guerra e del fascismo».

No, il fenomeno si trova spesso anche fra due lingue viventi standardizzate e ancora dopo la Rivoluzione francese con l'emergere del concetto dello stato-nazione: Alessandro Manzoni, mai iscritto all'ateneo di Pavia ma uditore dei corsi di Vincenzo Monti negli anni 1802-03, pubblicò ancora nel 1820 la sua *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* in francese; Aleksandr Puškin compose poemi prima in francese, solo dopo in russo; Gabriele D'Annunzio scrisse testi poetici anche in francese; Filippo Tommaso Marinetti si servì prima del francese, poi dell'italiano; August Strindberg accanto allo svedese anche del francese; Fernando Pessoa prima dell'inglese, solo in una seconda fase del portoghese. Poi, un certo Aaron Hector Schmitz, triestino di madrelingua tedesca, preferì esprimersi in un italiano che a detta di alcuni critici è tanto più espressivo proprio grazie alla sua improbabilità, la stessa improbabilità sottesa anche allo pseudonimo del grande scrittore: Italo Svevo.

La stessa cosa vale nella storia della musica (se mi è consentito passare adesso al campo disciplinare di cui mi occupo): compositori di madrelingua tedesca, come Schütz e Haydn, Mozart e Beethoven, Schubert e perfino Johann Sebastian Bach misero in musica non solo testi tedeschi (e naturalmente latini perché ancora mezzo secolo fa la lingua della liturgia era il latino, non solo per la chiesa cattolica ma perfino in certi riti di quella luterana). Di tutti questi compositori esiste anche musica su testi poetici italiani. E che testi!, ci viene quasi da esclamare parlando di Bach, perché mise in musica poesie il cui testo fu raffazzonato da eruditi tedeschi senza una vera padronanza della lingua d'oltralpe. Un esempio lo troviamo nella 'Kantate' BWV 209, composta probabilmente per la laurea di un ignoto allievo dell'università di Lipsia (forse Lorenz August Beck) del 16 o 17 febbraio 1747:

Non sa che sia dolore	7a
Chi dall'amico suo parte e non more.	11a
Il fanciullin che plora e geme	9b
Ed allor che più ei teme,	7b
Vien la madre a consolar.	8t

potremmo dire, una ‘Babele musicale’. Infatti, il povero cavaliere, prima di perdere del tutto la propria capacità di esprimersi, cantarella un «la la ra» su un inciso melodico conosciuto all’epoca, e ancora oggi, come *Les folies d’Espagne!*

Un altro esempio ricorre in una delle opere più popolari di Pëtr Il’ič Čajkovskij, *Pikovaja dama*, ossia *La dama di picche*, nel cui libretto, completamente in russo, è inserito un brano cantato in francese. Per non parlare del modello letterario di un’altra opera di Čajkovskij: *Evgenj Onegin*. Nel suo romanzo in versi, Aleksandr Puškin, perfettamente bilingue, è ‘costretto’ a tradurre la lettera d’amore di Tatjana dal francese perché una ragazza nobile della sua epoca sapeva il russo, sì, ma non in modo sufficiente da scrivere una lettera appassionata: «La lettera di Tatjana è davanti a me, io la custodisco religiosamente, [...] non posso capirla. Ma eccone una traduzione [dal francese] incompleta, debole come la pallida copia di un quadro vivo, o la musica del *Freischütz* suonata dalle dita di timide allieve.»

Non voglio soffermarmi su tali casi estremi e piuttosto eccezionali, vorrei solo dimostrare con tre esempi quanto sia importante una certa sensibilità per contesti e contestualizzazioni plurilinguistici anche nelle musiche di compositori che ci sembrano (almeno nel secondo e terzo caso) modelli quasi esemplari di una tradizione prettamente nazionale, quella dei compositori d’opera italiani dell’Ottocento.

1. Handel

The Messiah di George Frederic Handel, nato Georg Friedrich Händel a Halle an der Saale, è forse l’oratorio più conosciuto a livello mondiale. Scritto nel 1741 per Dublino fa parte come poche altre composizioni musicali di un canone universale. Per narrare la storia del Messia, Handel ricorre al testo del profeta Isaia che annuncia la nascita di un «Dio potente, Padre eterno», nella versione inglese: «For unto us a Child is born». La musica, uno dei massimi *hits* anche oggi, non è originale ma si basa su materiale pre-esistente. Handel sostituì il testo inglese a quello di un suo duetto, scritto in italiano, esattamente un mese prima di iniziare a lavorare alla partitura di *The Messiah*:

No, di voi non vo’ fidarmi,
cieco Amor, crudel Beltà.
Troppo siete menzognere,
lusinghiere Deità.
Altra volta incatenarmi
già poteste il fido cor.
So per prova i vostri inganni,
due tiranni siete ogn’or.

Se torniamo all’adattamento inglese (nel gergo musicologico si parla di una ‘parodia’), il nuovo testo non si trova affatto in sintonia con il ritmo della musica. La prima sillaba, «No», funziona perfettamente in battere, la parola inglese «For», invece, richiede piuttosto un inizio in anacrusi. Inoltre, l’inciso

melodico perde non poco della sua forza con la soppressione della pausa dopo la prima nota. E finalmente la divisione della sillaba «born» su due note, su Do-Si, non è nemmeno una soluzione ideale per una questione eufonica e di intellegibilità del testo. Questi compromessi sono dovuti soltanto all'impiego di una musica pre-esistente? Magari.

C'è invece un'altra spiegazione avanzata dal musicologo tedesco Manfred Hermann Schmid: la traduzione di Lutero di questo versetto del profeta Isaia (nella Vulgata: «Parvulus enim natus est nobis filius datus est nobis») recita «Denn ein Kind ist uns geboren». Sebbene Handel, quasi sessantenne all'epoca di *The Messiah*, non fosse più molto avvezzo alla lingua tedesca (perfino ai suoi parenti rimasti in Germania scriveva perlopiù lettere in francese), possiamo supporre che i suoi ricordi della prima infanzia fossero rimasti sempre vividi. E senz'altro, la storia del Natale e l'annuncio degli avvenimenti nel Vecchio Testamento rimasero parte del suo bagaglio culturale, al punto che, sostituendo un testo inglese a una sua composizione scritta in italiano, fu probabilmente suggestionato dalle sue reminiscenze bibliche in versione tedesca. Nel seguito di questo coro di *The Messiah* la musica si adatta invece completamente all'inglese, scolpita quasi in maniera marmorea sulle note.

2. Rossini

In una delle ultime opere di Rossini, *Le siège de Corinthe* – scritta nel 1826 in lingua francese per l'opera di Parigi, ma come rifacimento dell'opera *Maometto II* andata in scena a Napoli nel 1820 – troviamo questo coro guerriero:

Répondons à ce cri de victoire,
Méritons un trépas immortel;
Nous verrons dans les champs de la gloire
Le tombeau se changer en autel.

Nella poesia si scorge un metro dal ritmo marziale: sembra trattarsi del metro chiamato *nonasyllabe*, poiché nel conteggio francese ogni verso ha nove sillabe. Il *nonasyllabe* è però un verso rarissimo, impiegato qualche volta da Verlaine, ma quasi mai utilizzato in relazione a questo insistente ritmo anapestico nelle poesie scritte per opere musicali.

Se badiamo adesso alla traduzione italiana di quest'opera parigina, traduzione preparata senza la partecipazione del compositore che all'epoca si trovava a Parigi, troviamo invece un verso ben diverso, un ritmo a cui un orecchio italiano è perfettamente abituato:

Questo nome, che suona vittoria,	Répondons à ce cri de victoire,
Immortale ogni prode farà.	Méritons un trépas immortel;
E la morte sul campo di gloria	Nous verrons dans les champs de la gloire
Le nostr'alme avvilir non potrà.	Le tombeau se changer en autel.

Si tratta del decasillabo anapestico, qualche volta chiamato anche 'decasillabo manzoniano' in quanto in epoca risorgimentale (in verità già prima)

veniva impiegato quasi sempre per segnalare contenuti militari o patriottici. Faccio tre esempi.

1. Ne *Le nozze di Figaro* del veneto Lorenzo Da Ponte (opera buffa messa in musica come è noto nel 1786 da Mozart), l'eroe eponimo si beffa di Cherubino che di lì a poco sarà arruolato nella milizia:

Non più andrai, farfallone amoroso,
notte e giorno d'intorno girando;
delle belle turbando il riposo.
Narcisetto, Adoncino d'amor.

2. L'ode *Marzo 1821* di Manzoni (che la tradizione ascrive all'anno indicato nel suo titolo ma che molto più probabilmente deve il suo impeto allo slancio risorgimentale delle Cinque Giornate) esordisce con questa strofa:

Soffermati sull'arida sponda,
Volti i guardi al varcato Ticino,
Tutti assorti nel novo destino,
Certi in cor dell'antica virtù,
Han giurato: Non fia che quest'onda
Scorra più tra due rive straniere;
Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l'Italia e l'Italia, mai più!

3. In una melodia fin troppo conosciuta, Giuseppe Verdi fa scandire al suo coro «Va pensiero sull'ali dorate» (d'altronde *Nabucodonosor* deve tanto a *Le siège de Corinthe*).

Rossini cerca dunque nel francese il metro che corrisponda a un ritmo poetico prettamente italiano per esprimere nella lingua di Corneille e Racine un colorito militare e patriottico. Ecco perché, proprio per questo coro, non ricorre affatto a qualche pagina scritta in precedenza per l'opera napoletana *Maometto II*. A differenza di tanti altri numeri in questa partitura, infatti, Rossini per questa marcia veloce non operò un 'auto-imprestito' ma cercò, per così dire, un 'colorito di importazione' nel metro francese. Da queste osservazioni segue allora che non è possibile spiegare il concetto di questo momento musicale con la sola conoscenza della lingua e della tradizione francese. Al tempo stesso anche il solo ricorso all'italiano non sarebbe sufficiente; ci sfuggirebbe la forzatura operata da Rossini alle convenzioni poetiche francesi.

3. Verdi

L'ultimo atto dell'opera *Don Carlo* di Giuseppe Verdi inizia con un lungo assolo della regina spagnola Elisabetta, tutta assorta nei suoi sogni malinconici:

Il chiostro del Convento di San Giusto

come nell'Atto secondo [primo] – Notte. – Chiaro di luna.

Scena prima

Elisabetta entra lentamente, assorta nei suoi pensieri, s'avvicina alla tomba di Carlo Quinto e s'inginocchia.

Elisabetta

Tu, che le vanità conoscesti del mondo,
E godi nell'avel il riposo profondo,
Se ancor si piange in cielo, piangi sul mio dolore,
E porta il pianto mio al trono del Signor.

Il respiro di questa musica, in cui lo scorrere del tempo sembra sospeso, è ampio. E nella partitura, con l'inconsueta indicazione «larga la frase», Verdi chiede appunto al soprano un canto spianato, teso in un arco lungo, lunghissimo, costruito su versi altrettanto lunghi.

Ma quali versi? Per capirlo, dobbiamo ricorrere all'originale francese. Sì, l'originale francese. Sebbene *Don Carlos* oggi sia cantato perfino in Francia, a Parigi come a Strasburgo, regolarmente in lingua italiana, Verdi scrisse questa sua opera originariamente in francese, ispirandosi d'altronde a un dramma di Friedrich Schiller, dunque un testo tedesco. Anche per l'ultima versione, preparata per il Teatro alla Scala negli anni Ottanta del XIX secolo, il compositore si fece preparare nuovi versi in francese da tradurre in italiano solo dopo averli messi in musica. Il metodo può sembrare strano, quasi eccentrico, dato che all'epoca non c'era più la minima prospettiva di una nuova rappresentazione in Francia della sua opera. Verdi era dunque assolutamente consapevole di preparare quest'ultima versione per teatri italiani.

Acte cinquième

Le cloître de Saint-Just. La nuit. Effet de lune.

Scène première

Élisabeth, *entre lentement, perdue dans ses pensées.* – *Elle s'approche du tombeau de Charles-Quint et s'agenouille.*

Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde,
Toi qui goûtes enfin la paix douce et profonde,
Si l'on répand encor des larmes dans le ciel,
Porte en pleurant mes pleurs aux pieds de l'Éternel!

Perché allora il francese? Di certo Verdi preferì comporre la sua musica a partire dal testo francese per motivi di unità di pensiero, ma anche per preservare alcune peculiarità del testo originale. Nel libretto di *Don Carlos*, infatti, i cambiamenti di registro linguistico sono pensati in maniera molto suggestiva: all'inizio del penultimo atto, ad esempio, tutta la delusione di Philippe II, re di Spagna, di fronte al fallimento del suo matrimonio con Elisabeth trova la sua forza espressiva nel verso «Elle ne m'aime pas! non! son cœur m'est fermé» (Non mi ama! no! il suo cuore è chiuso a me) caratterizzato da scelte lessicali che richiamano un lessico quotidiano. La traduzione ritmica italiana «Ella giammai m'amò!... Quel core chiuso è a me» impiegando varianti lessicali auliche quali «ella», «giammai», «core» (al posto di 'lei', 'mai' e 'cuore'), il passato remoto e il pronome dimostrativo «quel» (invece del pronome personale 'suo'), ricorre, al contrario, a un registro fin troppo solenne che annulla del tutto l'immediatezza dell'esclamazione.

In modo meno vistoso, anche nell'assolo di Elisabetta la versione italiana si mostra prigioniera delle pessime convenzioni di una lingua aulica, questa volta non tanto per la scelta della sfumatura semantica («le néant des grandeurs» tradotto come «vanità») quanto per la costruzione grammaticale alquanto artefatta che inverte la posizione di sostantivo e verbo: invece di «conoscesti le vanità del mondo» si legge «le vanità conoscesti del mondo»:

Verdi utilizza un verso tipicamente francese, l'alessandrino, con riferimento alla tradizione poetica francese in cui questo metro – considerato di registro nobile, aulico – veniva impiegato per qualsiasi componimento poetico elevato, dal sonetto alla tragedia parlata di Racine, di Voltaire, di Victor Hugo. Adottando proprio questo modello, il compositore trasgredisce però una salda convenzione della letteratura francese. Perché strofe intere di alessandrini, e in particolare quelli in rima baciata, come nel nostro esempio, erano ritenute una prerogativa esclusiva della tragedia parlata.

Nella tradizione dell'opera francese tali versi semplicemente non esistono prima di Verdi, e anche dopo saranno rarissimi (se ne trovano per esempio in *Samson et Dalila*, 1877, di Camille Saint-Saëns). Per i due ultimi atti della sua opera Verdi ricorre invece quasi esclusivamente a questo verso bandito dal teatro musicale. Come mai? Perché entrare in conflitto con le regole del teatro musicale francese? (Non a caso i critici parigini denunciarono «l'incroyable prédominance dans le livret de Don Carlos, des vers alexandrins, naturellement amis de la mélodie et de la déclamation, et naturellement ennemis de la véritable mélodie et du chant». E un altro, Louis Roger, ribadì: «Le livret, bourré d'alexandrins, ne présente que rarement les coupes indispensables à la mélodie»). Per una ragione prettamente musicale: Verdi era alla ricerca di melodie vaste, inconsuete, di lungo respiro, come testimoniato da una lettera scritta al librettista Antonio Ghislanzoni all'epoca della composizione di *Aida*, tre anni dopo la prima parigina di *Don Carlos*: «Quel verso di sei mi pare piccolo per la situazione. Io qui avrei amato il gran verso, il verso di Dante, ed anche la terzina». E ancora, in riferimento proprio ai modelli della versificazione francese: «I Francesi, anche sulle strofe per canto, usano talvolta mettere dei versi o più lunghi o più corti. Perché non potremmo noi fare lo stesso?». Alla fine, *nolens volens*, Ghislanzoni seguì i dettami di Verdi proponendo qualche strofa eterometrica – non la terzina dantesca però – e soprattutto quella serie di endecasillabi, peculiari dunque del 'verso di Dante', che danno al duetto finale di *Aida* e Radamès («O terra addio, addio, valle di pianti») un respiro incredibilmente ampio, paragonabile all'ultimo assolo di Elisabeth nel *Don Carlos* parigino.

Come già per Rossini e in modo ancora più lampante, questo esempio quasi iconoclasta richiede una lettura incrociata che abbracci la prospettiva italiana come quella francese, un caso esemplare di quello che i francesi chiamano *histoire croisée*.

Perché questi esempi? Per una ragione semplice. Se oggi il mio compito è stato quello di mostrare a docenti, dottori e dottorandi delle più varie discipline una piccola panoramica del lavoro di ricerca proprio alla mia, spero non sia

sgradito che questa messa a fuoco su un problema particolare diventi significativa anche per un dibattito attorno alle realtà attuali delle nostre università e per un passaggio importantissimo nella vita di tutti coloro che sono presenti in questa Aula magna: le studentesse e gli studenti appena addottorate e addottorati e tutti quelli che iniziano questo percorso pieno di scoperte. Buona parte di voi, particolarmente nei campi delle scienze naturali, pure e applicate, avrà scritto la propria tesi in lingua inglese perché questa nuova lingua franca vi permette di esprimere quello che è peculiare alla ricerca attuale e di comunicare liberamente con i vostri colleghi di tanti altri paesi.

Tuttavia, malgrado l'attuale tendenza a una certa standardizzazione del pensiero, non siamo costretti a confinare la nostra condizione linguistica nella dicotomia, nel binomio 'lingua materna'/'lingua globale'. Con Amin Maalouf, intellettuale francese di origine libanese, sono convinto della validità di un approccio diverso: «Entre la langue identitaire et la langue globale, il y a un vaste espace, un immense espace qu'il faut remplir». «Aujourd'hui, il est évident que chaque personne doit parler trois langues. La première est sa langue identitaire. La troisième l'anglais. Entre les deux, il faut qu'on encourage l'utilisation d'une langue seconde, que chacun choisira librement».

Perché una seconda lingua oltre la lingua globale? Perché certe cose semplicemente non si possono cogliere senza la padronanza di più di una lingua straniera; soprattutto nel campo delle scienze umane tutta l'argomentazione dipende dalle sfumature linguistiche adottate. Ma questo in un certo modo vale anche per i campi di ricerca delle scienze naturali. Non mi pare auspicabile costruire intese, collaborazioni di lavoro, relazioni commerciali senza essere pronti a lasciarsi 'coinvolgere' dalla mentalità, dalle diverse sensibilità, dall'idioma specifico di colleghi, collaboratori o altri partner. In un certo senso questo era già chiaro all'imperatore Carlo V, che avrebbe detto «che parlerebbe [la lingua] Francese ad un amico, Tedesca al suo cavallo, Italiana alla sua Signora, Spagnuola a Dio, Inglese agli uccelli».

Capire le opere parigine di Rossini, Donizetti, Verdi, capire le musiche di Schütz, Handel, Schubert necessita di una sensibilità acuta, consapevole di diverse tradizioni nazionali, di realtà linguistiche coesistenti e parallele. Anche capire l'Europa *tout court* richiede tutto questo, compresa la necessità di andare 'verso l'altro'. La diversità delle lingue e delle culture è da sempre la forza della nostra Europa sebbene stia attraversando un periodo molto difficile.

Spetta a noi e innanzitutto a voi farla fruttificare! Abbiamo tutti una grande responsabilità, perché proprio una coscienza della nostra ricchezza linguistica e culturale può salvarci da riflessi tanto pericolosi quanto spiacevoli, soprattutto in questo momento. Vorrei esprimere questo pensiero – in questa città costruita sulle rive del Ticino – appropriandomi delle parole dell'autore de *I promessi sposi*: il Reno, le Alpi, i Pirenei, il Danubio, nessun varco «Non fia loco ove sorgan barriere / Tra l'Europa e l'Europa, mai più!».

Nota bibliografica

Il rapporto particolare di Handel con le diverse lingue da lui messe in musica è analizzato da MANFRED HERMANN SCHMID, *Händel und die deutsche Sprache. Ein Versuch*, «Il saggiautore musicale», 10, 2003, pp. 5-22.

La questione della datazione del poema Marzo 1821 di Manzoni è stata discussa da GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, «*L'han giurato*». *Fra Manzoni e Berchet: citazioni e questioni di cronologia*, «Studi e problemi di critica testuale», 85, ottobre 2012, pp. 173-184.

Le citazioni di Verdi sono tratte da due sue lettere al librettista Antonio Ghislanzoni del 4 e del 13 novembre 1870, pubblicate in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Stucchi Ceretti, Milano 1913, rispettivamente alle pp. 665 e 663.

Il *dicton* attribuito a Carlo V è citato nella sua versione italiana da CHARLES PLACARDI, *Le maitre italien ou La grammaire de Veneroni, augmentée de plusieurs Regles très nécessaires, & corrigée selon l'Ortographie moderne & la plus pure de l'Academie della Crusca, avec un Dictionnaire pour les deux langues, le tout revû et corrigé*, Tourneisen, Basle, 1747, p. 341; una traccia più antica dell'aneddoto (pur sempre di più di cento anni posteriore alla morte dell'imperatore) si può leggere in [DOMINIQUE BOUHOURS], *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Mabre-Cramois, Paris, 1671, p. 64: «Charles-Quint [...] disoit, que s'il vouloit parler aux Dames, il parleroit Italien; que s'il vouloit parler aux hommes, il parleroit François; que s'il vouloit parler à son cheval, il parleroit Allemand; mais que s'il vouloit parler à Dieu, il parleroit Espagnol». La sua popolarità è dovuta all'inserimento nelle varie edizioni del *Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle*.

Il libro di AMIN MAALOUF, *Les identités meurtrières*, fu pubblicato nel 1998 a Parigi dalla casa editrice Grasset (traduzione italiana: *Identità*, Bompiani, Milano 1999); le citazioni si trovano rispettivamente alla p. 160 e alle pp. 183-184.

Anselm Gerhard, nato a Heidelberg nel 1958, ha studiato a Francoforte, Berlino, Parma e Parigi. Ha insegnato alle università di Münster, Basilea e Heidelberg prima di essere chiamato, nel 1994, alla cattedra di musicologia all'università di Berna. Il suo lavoro è stato premiato dalla Royal Musical Association di Londra con la "Dent Medal 2008".

Anselm Gerhard, was born in Heidelberg in 1958. He studied in Frankfurt, Berlin, Parma and Paris. He taught at the universities of Münster, Basilea and Heidelberg, and from 1994 he teaches musicology at the University of Berna. His research work has been rewarded by Royal Musical Association of London with the "Dent Medal 2008".