
Sabrina Galano

Joyos de Tholoza

L'autrier el dous temps de pascor

(*BdT* 270.1)

Nel repertorio delle pastorelle occitane ritroviamo componenti abbastanza variegati che, pur basandosi su una comune struttura trifasica: incontro tra la pastora e il cavaliere, dialogo e conclusione (che può prevedere o meno la consumazione di un rapporto sessuale), tendono a ricercare un'originalità sia dal punto di vista metrico che tematico. La pastorella, anche se presenta un repertorio formulare e una terminologia codificata, diversamente dalla *canso* cortese più stabile e coerente nei temi trattati, è un genere versatile e in continuo movimento. L'ambientazione cambia frequentemente, la fanciulla a volte si rivela saggia e consapevole, altre sciocca e sprovvista; talvolta cede alle *avances* del cavaliere e altre no; in alcune liriche è la pastora che determina il proseguimento dell'azione narrativa, in altre la sua presenza appare piuttosto statica; in vari componenti entrano in scena anche altri personaggi; si alternano lo stile aulico e quello popolare, discorsi profondi si avvicendano a battute frivole in un continuo gioco lessicale e registrale.

Tra gli autori di pastorelle ritroviamo trovatori rinomati, artefici di una vasta produzione lirica come Marcabru e poeti poco o per niente conosciuti dei quali ci è pervenuto un solo componimento, come nel caso di Joyos.

Sul trovatore Joyos de Tholoza non si hanno notizie certe. Probabilmente proviene dalla Contea di Foix ed è vissuto nel secondo quarto del secolo XIII.¹ Nella terza *cobla* dell'unica lirica che ci è pervenu-

¹ Cfr. *BEdT* 270.1, «Joyos de Toloza».

ta e che sembra rientrare nel genere della pastorella, il trovatore si nomina, ma l'appellativo *Joyos* che si attribuisce non è reale perché si connota piuttosto come un espediente retorico che il poeta utilizza per creare un'antinomia con il suo vero stato di amante triste e sofferente. Di fatto, anche se in questa proposta di 'lettura' si è scelto di mantenere la denominazione che, convenzionalmente, è stata data al trovatore, non è comunque possibile escludere, come scrivono Guida e Larghi, che «la pastorella sia da assegnare ad un autore anonimo».²

L'autrier el dous temps de pascor è un *unicum*, contenuto nel canzoniere **C**, ed è uno di quei testi, come si diceva poco innanzi, che presenta non poche particolarità sia dal punto di vista metrico che tematico.

In questa sede si propone non solo una nuova edizione del testo, accompagnata da una traduzione in italiano rivisitata ma, soprattutto, una riflessione sullo schema metrico e rimico della lirica e sul suo aspetto polifonico che, al livello tematico e lessicale, produce un valicamento dei confini del genere della pastorella, per attingere da altre forme poetiche.

A partire da Chabaneau, tutti gli editori di *L'autrier el dous temps de pascor* hanno proposto uno schema metrico e rimico della lirica molto articolato, classificato da Frank come appartenente alla tipologia 233:1, riproposto da altri trovatori successivi a *Joyos de Tholozà* come Lanfranc Cigala nel sirventese indirizzato al giullare Lantelm, *Lantelm, qui.us onra ni.us acoill* (*BdT* 283.1, Frank 233:2); Lantelm nel suo sirventese di risposta a Lanfranc Cigala, *Lanfranc, qui-ls vostre fals digz coill* (*BdT* 282.13, Frank 233:3); Raimon Bistorz d'Arles nella sua canzone *Aissi com arditz entendenz* (*BdT* 416.2, Frank 233:4).³ La datazione della pastorella di *Joyos de Tholozà* si basa sul fatto che, secondo Frank, le liriche dei tre trovatori sono posteriori a quella in esame e che quindi *Joyos* sia il capostipite di tale modello metrico e rimico: a8 b5' c4 c4 d4 d2 d2 d6 b5' e4 e4 f4 f2 f2 f6 b5', una sequenza

² Cfr. *DBT*, s. v. «*Joiios de Toloza*», pp. 326-327.

³ Anche per la lirica di Bistorz, tramandata dal canzoniere **F**, la struttura metrica oscilla da *cobla* a *cobla*, e se si volessero rispettare i segni grafici di fine verso introdotti dal copista, si noterebbe la presenza di versi contenenti rime adizionali in tutte e tre le stanze che compongono la lirica.

che, però, trova solo un parziale riscontro nell'uso del punto metrico da parte del copista dell'unico canzoniere che tramanda il testo.⁴

Per capire l'entità della divergenza tra il testo riportato nel canzoniere e lo schema metrico proposto da Frank, si è ritenuto opportuno presentare la trascrizione diplomatica del testo che occupa le cc. 369v-370r del codice. Nella trascrizione si riproduce il punto metrico utilizzato dal copista per segnalare la fine del verso, le abbreviazioni sono state sciolte in parentesi tonde, il passaggio da una colonna all'altra è segnalato con una barra obliqua, il passaggio da una carta all'altra con doppia barra obliqua.

- 1 Lautrier el dous temps de pas
- 2 cor . en una ribeira . aniey cer
- 3 can novella flor . costuna ce(n)
- 4 dieyra . e per delieg de la verdor .
- 5 e quar es entieyra . bona fes quieu port cla
- 6 mor . a ma vertadiey
- 7 ra . sent al cor una
- 8 doussor . et a la pri
- 9 meira flor . quieu
- 10 trobiey torney en
- 11 plor . tro quen una ombreira. re
- 12 viriey mos huelhs alhor . et una
- 13 bergeira . la vi ab fresca color . bla(n)
- 14 ca cum nevieyra . e son plus bel .
- 15 de nulh auzelh . siey huelh gen
- 16 til . humil que mil . qua vil lan
- 17 vezon mot en fil . et en la carrie y
- 18 ra . de ben amar ses mal estar . e q(ui) /
- 19 lieys ve : sap ben desse . que

⁴ Sulla meticolosità del lavoro di punteggiatura del copista del canzoniere C si veda Magdalena León Gómez, *El cançoner C*, Firenze 2012, in particolare le pp. 8-11, e ancora Paolo Squillaciotti sottolinea l'accuratezza dello scriba nell'uso, poco frequente in altri codici, del segno dell'archetto per «unire elementi separati dal punto demarcatore di verso» il che prova anche la sua piena coscienza linguistica. (Cfr. Paolo Squillaciotti, «L'enclitica a inizio verso nella poesia trobadorica», *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni, 2 voll., Pisa 2006, vol. II, pp. 1481-1524, a p. 148.).

20 re . nolh pot hom dir mas be .
 21 tant es plazentieyra .
 22 Et yeu quan vi son gay cors
 23 gen . davinent estatge . e sa fre^s
 24 ca cara rizen . e lo sieu clar
 25 vizatge . oblidiey tot mon pes
 26 samen . quar de gran paratge .
 27 mi semblet al ben fait plazen .
 28 cors de gran barnatge . et yeu
 29 mezeys suau e gen . quanc
 30 noy vuelc messatge . ves liey^s
 31 meu aniey humilmen . et en
 32 la ferratge . gardet tres anhels
 33 solamen . et en mon coratge .
 34 yeu maldis qui primeiramen .
 35 baysset son linhatge . toza fim
 36 yeu . a domni dieu . prec queus
 37 ampar . eus gar de far . mal, q(u)^{ar}
 38 vos fe de ben ses par . ab cors
 39 dagradatge . e de fallir vos gar
 40 quar dir . puesc ben de ver . que
 41 per plazer . aver . a selhs queus
 42 van vezer . vos fe ses follatge .
 43 Er aujatz avinen respos . p(er)
 44 fin cor sostraire/quem fes ab
 45 semblant amoros . amicx de bo(n)
 46 aire . mi semblatz e cortes e pro^s
 47 mas del vostra faire . sabrem
 48 ans queus lonhethz de nos . si
 49 etz fis amaire . mas primiers
 50 vuelh saber devos . quaissius
 51 vey mal traire lo nom et estar
 52 cossiros . ni de qual repaire . ven
 53 gues et ieu dissu cochos . leu mes
 54 per retraire . de tolza et ai nom
 55 ioyos . nom reverta gaire . q(u)^{ar}
 56 nulh socors . nom ven d'amors .
 57 ans muet aman . celan mon
 58 dan . lauzan . midons e soferta(n) . //
 59 q(ui)eu am ses cor vaire . e ges no^m
 60 pes . quelham degues . aucir .

- 61 nim veg . naleg . ans deg per
 62 dreg . virar de son destreg . mon
 63 cor et estraire .

Se si escludono alcuni errori evidenti di inserimento o omissione del punto di fine verso (nella prima *cobla* al rigo 9 il punto andrebbe spostato prima della parola *flor*; nella terza *cobla* al rigo 44, un'altra mano, accorgendosi dell'errore, ha inserito una barra obliqua per sopperire all'omissione del punto ed infine al rigo 51 il segno di fine verso andrebbe inserito dopo il verbo *traire*), si nota che, sostanzialmente, la prima e la seconda *cobla* presentano una struttura metrica che potrebbe essere così schematizzata: a8 b5' c4 c4 d4 d4 (2+2) d8 (2+6) b5' e8 (4+4) f4 f4 (2+2) f2 f6 b5', la terza *cobla*, invece, presenta alcune varianti che interessano la seconda parte dello schema (in particolare le rime d, e, f ed il conteggio sillabico dei versi). Senza dubbio la terza *cobla* si avvicina maggiormente al modello di Frank (a8 b5' a8 b5' c4 c4 d4 d2 d2 d2 d6 b5' e4 e4 f4 f2 f2 f2 f6 b5'), ma la metrica non coincide completamente con lo schema da lui proposto perché, rispettando i segni grafici di fine verso introdotti dal copista, si avrebbe: ... d4 d4 d2 d6 b5' e4 e4 f4 f2 f4 f2 f6 b5'.

Nel suo *Répertoire* Frank, di fatto, considera il verso provenzale come una sequenza sillabica terminante con una rima quindi, a parte alcuni casi di doppia schedatura, nei suoi schemi rimici e metrici tende a ignorare la presenza delle rime addizionali.⁵ Nelle *Leys d'amors* si parla di *rims multiplicatius* quando esse cadono all'interno del verso, proprie dei *bordos enpeutat*.⁶ Queste rime possono essere considerate come parte finale di un verso o come rime interne se cadono con regolarità all'interno di particolari versi e si ritrovano in ogni strofa.⁷ Proprio perché nella trattatistica antica non viene data una regola precisa su come schematizzare la struttura metrica delle liriche in cui compaiono queste tipologie di rime, Frank propone la sua norma che, però,

⁵ Cfr. István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957, vol. II, p. xxx.

⁶ *Las flors del gay saber autrement dites Las leys d'amors*, a cura di Adolphe F. Gatién-Arnoult, 2 voll., Toulouse 1841, vol. I, pp. 125-127.

⁷ Cfr. Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979, pp. 42-43.

in taluni casi, produce degli effetti a catena che possono compromettere la giusta valutazione e la corretta analisi di un testo. Con questo non si vuole contestare il faticoso e mirabile lavoro di classificazione operato da Frank ma, senza dubbio, alcuni suoi schemi andrebbero rivisti se non emendati.

Il problema sorge, come si diceva, soprattutto nel caso della presenza di liriche che registrano un'alta frequenza di rime interne e che, talvolta, come sostiene anche Vatteroni, non vengono collegate ad altre liriche che presentano identico schema metrico «se una di queste non avesse, rispetto all'altra, una o più rime addizionali».⁸ Anche Tavani asserisce che per diversi componimenti, che presentano versi con figure retoriche o che, semplicemente, registrano una ripetizione dello schema rimico nelle varie *coblas*, andrebbe registrato solo lo schema che contempla la rima addizionale e non una doppia schedatura.⁹

Nel caso della pastorella di Joyos de Tholoza, Frank propone un'unica schedatura e una sola sequenza metrica, quindi non considera la presenza delle rime interne nei versi ma pone la rima come elemento finale di ogni verso. Questa decisione lo ha poi indotto a collegare, come già detto, il componimento in questione con i sirventesi di Lanfranc Cigala e Lantelm e poi con la lirica di Raimon Bistorz d'Arles. Pur comprendendo le motivazioni che hanno indotto Frank a questa scelta, i dubbi permangono.

Leggendo il componimento di Joyos si nota che il trovatore predilige l'uso della rima interna dato che nella lirica compaiono anche versi con rime addizionali che non seguono, nelle diverse *coblas*, una regolarità sistematica: al v. 9 la parola *cor*, in quarta posizione, rima con *dous-sor* a fine verso; al v. 11 *flor*, in prima posizione, rima con *plor*, in ottava e ultima posizione e, ancora, *trobiey* in quarta posizione rima con *torney* in sesta; al v. 31 *ben*, in quinta posizione rima con *plazen*, in ottava posizione; al v. 51 *gar*, in sesta posizione, rima con *quar*, in settima posizione. A parte il caso dei versi 11, 31 e 51 in cui le rime addizionali, enfatizzando uno stesso suono, hanno la parvenza di semplici allitterazio-

⁸ Sergio Vatteroni, «Rima interna e formula sillabica: alcune annotazioni al *Répertoire* di I. Frank», *Studi mediolatini e volgari*, 29, 1982-1983, pp. 175-182, a p. 175.

⁹ Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967, p. 14.

ni, nel verso 9, ottosillabico, si tratta, invece, di una vera rima interna. In questo caso Frank sceglie, giustamente, di non dividere in due emistichi il verso perché la presenza dell'ottosillabo in quella determinata posizione ha una cadenza regolare in tutte e tre le *coblas*. Allo stesso modo e con metodica precisione, Joyos ha inserito nella sua pastorella tutte le altre occorrenze di rima interna seguendo questo schema:¹⁰

- d4 (2 : 4) I v. 20 *humil : mil*¹¹; II v. 48 *gar : far*; III v. 76 *celan : dan*
 d8 (2 : 6) I v. 21 *vil : fil*; II v. 49 *quar : par*; III v. 77 *lauzan : sofertan*
 e8 (4 : 4) I v. 23 *amar : estar*; II v. 51 *fallir : dir*; III v. 79 *pes : degues*
 f4 (2 : 2) I v. 25 *be : desse*; II v. 53 *per : plazer*; III v. 81 *naleg : deg*

Questa regolarità nell'uso delle rime aggiuntive, osservata, peraltro, anche dal copista soprattutto nelle prime due *coblas*, induce a riflettere sulla classificazione operata da Frank e a emendare la struttura metrica da lui proposta, lasciando intatti i versi che, con regolarità, presentano una rima interna.

*

Anche dal punto di vista tematico, come si accennava precedentemente, il testo presenta interessanti particolarità che permettono di proporre diverse interpretazioni del componimento.

Sia Frank che Bec hanno definito questa pastorella 'incompleta' perché priva della chiusa tradizionale, ma già Bec intuisce, anche se solo dal punto di vista metrico «un raffinement assez rare dans la pastourelle [...] et qui confine au descort» e, dal punto di vista formale, afferma che «il est bien évident qu'il s'agit là, autour d'un contenu et

¹⁰ Nello schema si riporta la lettera corrispondente al verso seguita dal numero delle sillabe; tra parentesi tonde la posizione della rima nel verso; il numero romano si riferisce alle *coblas*; il numero del verso è seguito dalle parole in rima.

¹¹ La rima *humil : mil* compare nella pastorella anonima repertoriata come *BdT* 461.145, *L'autrier al quint jorn d'aprieu*, conservata nel solo canzoniere **f**, risalente alla fine del XIII secolo – inizio XIV, edita da Barberini. Nell'edizione Barberini la rima è emendata in *humieu : mieu*, ma è interessante notare che, nel codice **f**, le due rime fanno parte di un unico verso *que plus humil non n'a en mil* non essendo divise da nessun segno grafico di fine verso (cfr. Fabio Barberini, «*L'autrier al quint jorn d'aprieu (BdT 461.145)*», *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, pp. 52).

d'une structure dialogique traditionnalisés d'un formalisme très élaboré qui n'a rien de populaire». ¹²

Senza dubbio l'incipit, con l'uso dell'avverbio *l'autrier* all'inizio del primo verso, rientra nei tipici esordi del genere popolareggiante, così come la presenza del personaggio della *bergeira* (v. 14) che accudisce gli agnelli, *gardet tres anhels solamen* (v. 41). Inoltre, dal punto di vista lessicale, l'uso dell'appellativo *toza*, quello della prima persona e, sul piano strutturale, l'incontro in aperta campagna e la presenza di uno scambio di battute tra l'autore e la pastora, determinano l'appartenenza di questa lirica al genere della pastorella.

All'interno di questa architettura, apparentemente perfetta e indicativa del genere letterario in questione, si celano però delle dissonanze che implicano, come si diceva, un'apertura del testo a dimensioni letterarie ulteriori.

Partendo proprio dall'incipit del componimento e, in modo specifico, dall'avverbio temporale *l'autrier* è possibile notare che, se è vero che molte pastorelle iniziano con *l'autrier*, ¹³ tuttavia è altrettanto vero che anche altri componimenti lirici, non tantissimi in verità, presentano al primo verso lo stesso avverbio pur non rientrando nel genere in esame. Ad esempio il sirventese di Garin d'Apchier, *L'autrier trobei lonc un foguier* (BdT 162.3); la tenzone fittizia del Monge de Montaudou, *L'autrier fui en paradis* (BdT 305.12) e la canzone di Bartolomeo Zorzi, *L'autrier quan mos cors sentia* (BdT 74.7).

Interessante è risultata anche l'indagine sulla ricorrenza, nell'ambito circostanziato del genere lirico, della formula *el dous temps de pascor* con una variazione dell'aggettivo *dous* che spesso è alternato con le espressioni sinonimiche *gay*, *bel* o *gen*. La ricerca ha evidenziato che solo in un caso, nella pastorella di Joan Esteve, *L'autrier el gai temps de pascor* (BdT 266.7), compare lo stesso incipit, se si esclude la variante indifferente *gay* rispetto a *dous*, in tutti gli altri casi la stes-

¹² Pierre Bec, *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadours mal connus*, Orléans 2004, pp. 283-289, a p. 283.

¹³ Cadenet, *L'autrier lonc un bosc foillos* (BdT 106.15); Gui d'Uisel, *L'autrier cavalcava* (BdT 194.15); Guillem D'Autpol, *L'autrier a l'intrada d'abril* (BdT 206.3); Guiraut Riquier, *L'autrier trobei la bergeira d'antan* (BdT 248.51); Marcabru, *L'autrier a l'issida d'abriu* (BdT 293.29); Paulet de Marselha, *L'autrier m'anav' ab cor pensiu* (BdT 319.6); Anonimo, *L'autrier al quint jorn d'apriu* (BdT 461.145).

sa formula si registra in componimenti appartenenti a generi lirici diversi¹⁴. Aimeric de Belenoi apre la sua canzone con il verso *Pos lo gais temps de pascor* (BdT 9.18); la triste canzone di Bernart de Ventadorn, in cui figura l'immagine del poeta che piange perché abbandonato dalla sua dama che, però, non riesce ad odiare, inizia con la formula *Lo gens temps de pascor* (BdT 70.28); la canzone di Albertet, che narra della sofferenza amorosa del poeta, si apre con *Bon chantar fai al gen temps de pascor* (BdT 16.8); infine il sirventese di Bertran de Born utilizza come formula incipitaria *Be-m platz lo gais temps de pascor* (BdT 80.8a).

Non avendo notizie certe su Joyos de Tholoza, non è possibile affermare con sicurezza se egli, per creare l'incipit della sua pastorella, abbia attinto semplicemente al generale e cospicuo apparato formulare della lirica trobadorica o si sia ispirato ad un trovatore in particolare, come ad esempio Johan Esteve, di poco posteriore. Se non si tenesse conto della datazione al secondo quarto del secolo XIII determinata da Frank in base allo schema metrico e rimico della lirica, si potrebbe ipotizzare uno slittamento della data di composizione della pastorella di qualche decennio e supporre un'influenza reciproca tra i poeti e, in questo scambio di influenze, risulterebbe interessante anche la presenza della stessa rima *humil : mil* nella pastorella anonima *L'autrier al quint jorn d'aprieu* (BdT 461.145), datata da Meyer tra la fine del XIII e l'inizio del secolo XIV.¹⁵ Ovviamente queste sono semplici congetture non facilmente comprovabili, tenuto conto del fatto che si hanno poche certezze sia sull'autore Joyos che sulla pastorella anonima presa in esame.

Ritornando all'analisi tematica del testo, il componimento si apre, come si diceva, con l'immagine tradizionale del poeta che, in un tempo solo in apparenza 'determinato', ma sicuramente 'verosimile',¹⁶ passeggia tra i campi alla ricerca di una *novella flor*. Già nella prima parte della lirica, in particolare fino al v. 11, si incontrano alcuni elementi singolari. In primo luogo il topico esordio primaverile è accompagnato da una descrizione, anch'essa canonica, dell'animo del poeta che si definisce un leale e fedele amante, *e car es entieyra la bona fes qu'ieu*

¹⁴ Le occorrenze sono state estrapolate dal corpus della COM.

¹⁵ Barberini, «*L'autrier al quint jorn d'aprieu* (BdT 461.145)», p. 31.

¹⁶ Claudio Franchi, *Pastorelle occitane*, Alessandria 2006, p. 15.

port d'amor (vv. 6-7). Il piacere provocato dalla natura che si rinnova e l'amore totale che prova per la sua dama, emozionano l'io narrante, *senti al cor una doussor* (v. 9), a tal punto che, al ritrovamento di un 'nuovo fiore', *torney en plor* (v. 11), iniziò a piangere.

Oltre al fatto che l'io narrante sottolinea la sua totale lealtà nei confronti della sua *vertadieyra* 'vera amica', un altro elemento notevole risiede nell'uso del verbo *trobar*, al perfetto *trobey*. A partire dagli studi di Zumthor e Abramowicz,¹⁷ sino a quelli condotti da Franchi nella sua edizione delle *Pastorelle occitane* e nel suo studio che intitola proprio *Trobei pastora*,¹⁸ si evince che la forma verbale *trobar*, e in particolar modo il perfetto *trobey*, si connota non solo come un 'segnale' che identifica il genere letterario della pastorella, ma anche come un'espressione dal duplice significato di 'incontrare' e di 'cantare' o 'raccontare', ampliandone il valore semantico in un contesto lirico-narrativo. Inoltre, nella quasi totalità dei casi in cui compare, il verbo è strettamente legato al personaggio che, insieme al poeta, è il protagonista della narrazione, ovvero la pastora (*trobei pastora*), o comunque è riferito ad un personaggio reale. Nel caso della pastorella di Joyos, eccezionalmente l'espressione non è collegata alla pastora, per il quale il poeta utilizza il verbo 'vedere', *vi* (v. 15), ma al ritrovamento di un 'nuovo fiore': *a la primeira flor qu'eu trobiey, torney en plor* (vv. 10-11), elevando, in questo modo, l'espressione *primeira flor* a co-protagonista della vicenda.

Questo momento carico di pathos, in cui l'ascoltatore comprende che, malgrado il contesto gradevole del periodo primaverile, l'animo del poeta è colto dalla tristezza, coincide con l'incontro con la fanciulla (vv. 12-15).

Con gli occhi pieni di lacrime, l'io narrante decide di volgere il suo sguardo *alhor* e, in un luogo ombreggiato, vede una pastora *ab fresca color*, un'espressione formulare e convenzionalmente utilizzata dai trovatori nella descrizione della bellezza delle donne amate. Dal v. 16 al v. 28 si registra un'amplificazione della descrizione della fan-

¹⁷ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, p. 305 e Maciej Abramowicz, «Le lieu commun et l'imaginaire: exordes des pastourelles et des chansons de toiles», *Romania*, 109, 1988, pp. 472-501, a p. 482.

¹⁸ Claudio Franchi, "*Trobei pastora*". *Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria 2006.

ciulla che presenta tratti, se non dissonanti, sicuramente meno adeguati al suo *status*, in un gioco lessicale antilogico che tradisce la volontà dell'io lirico di vedere nella ragazza di umili origini un'ideale di donna da amare. Infatti la giovane *ab sa fresca color* muta improvvisamente in una fanciulla *blanca cum nevieyra*, un pallore che, di solito, si riscontra nelle descrizioni delle dame cortesi e che, pur trattandosi di un'espressione topica, non si addice ad una ragazza che vive all'aria aperta e il cui viso è esposto quotidianamente al sole. Inoltre anche i versi che seguono, con l'accenno agli occhi *humil* che però nascondono un carattere altero e leale (vv. 19-23), sembrano far riferimento ad una giovane completamente diversa da quella incontrata. Una donna che non è la sua amata, ma neanche la pastora, bensì una fanciulla ideale che sa amare secondo le regole e farsi amare senza procurare sofferenza. Che la descrizione non sia, in realtà, riferita al personaggio della pastora bensì ad una donna ideale, è confermato, in parte, dall'iperbole descrittiva che continua anche nella seconda *cobla*, attraverso la quale il poeta non solo persevera nell'esaltazione della bellezza fisica della fanciulla: *son gay cors gen* (v. 29), *sa cara rizen* (v. 31), *sieu clar visage* (v. 32), che lo incanta a tal punto da fargli dimenticare il suo tormento (v. 33), ma che lo induce anche ad elevare lo status sociale della ragazza, tant'è vero che quando si avvicina a lei, lo fa *humilmen* (v. 39), quindi assecondando il contegno di un amante perfetto nel suo servizio d'amore rivolto ad una dama di alto lignaggio.

Tutta questa descrizione spropositata e illusoria della pastora, arricchita da un'architettura lessicale appartenente ad un registro alto, crolla inesorabilmente quando, poco dopo, rivolgendosi alla fanciulla, il poeta la interpella chiamandola *toza* (v. 45), passando, senza soluzione di continuità, ad un registro più popolareggiante e ricollocando la fanciulla nella classe sociale alla quale, in realtà, appartiene. Nel discorso che fa alla pastora (vv. 45-56) il poeta la raccomanda a Dio affinché non cada in errore e, anche in questo caso, sembra che le sue parole non siano rivolte direttamente alla *bergeira* ma alludano alla sua dama, che è caduta in errore perché non ha accettato il suo amore. Il riferimento alla 'follia' (*follatge* v. 56), espressione che chiude la seconda *cobla*, è da intendersi, quindi, come il sentimento di un rifiuto, da parte della sua dama, di un amore totale e servile che il poeta, però, desidera.

La terza *cobla* si apre con la replica della pastora che, rispetto a

quello che ci si aspetterebbe, ovvero una risposta intraprendente, determinante per l'avanzamento dell'azione narrativa, in realtà si presenta come una statica constatazione, relativa al fatto che il poeta le sembra *de bon aire* / [...] *cortes e pros* (vv. 60-61), a cui segue una semplice domanda: conoscere il suo nome e il suo luogo di provenienza. La pastora è cosciente di essere, esclusivamente per la sua bellezza e per la sua giovinezza, un timido riflesso di un ideale di donna, non solo graziosa ma anche altolocata, a cui il trovatore invece aspira e infatti, non solo non fa nessun accenno ai complimenti appena ricevuti ma, dopo aver constatato la sofferenza che attanaglia il cavaliere, si affretta a porre il suo quesito prima che lui se ne vada (*us lonhertz de nos* v. 63).

La semplice domanda della pastora permette però all'autore di prendere subito e nuovamente la parola e di spiegare la sua situazione di amante non corrisposto. Egli, pur avendo amato totalmente e con costanza la sua dama, ne ha ricevuto solo sofferenza, *lauzan midons e sofertan*, / *qu'ieu am ses cor vaire* (vv. 76-77). Amore non è venuto in suo aiuto (vv. 73-74) ed è quasi arrivato a morirne celando il suo disagio, ma ora ha capito che non ne ha colpa e che quindi *per dreg* (v. 82), ha il diritto *de virar de son destreg / mon cor et estraire* (vv. 83-84) di distogliersi, sottrarsi, congedarsi dal dominio della sua dama e di rivolgere il suo cuore altrove.¹⁹

Ed ecco che in quest'ultima *cobla* si palesano riferimenti ad altri generi lirici come ad esempio il *comjat*, il congedo dal servizio di una donna che ha disatteso le aspettative del poeta, o il *camjar*, il volgersi a un'altra dama. In un interessante studio sui *comjatz* e le *chansons de change*, Fabio Zinelli elenca una serie di indicatori verbali e lessicali che caratterizzano questa tipologia di testi lirici, dividendoli tra: i *com-*

¹⁹ Il tema del poeta sofferente che, non essendo corrisposto dalla propria dama di un amore leale, decide di lasciarla e *chamjar ma charrera*, cambiare strada, un luogo comune che si ritrova anche nella pastorella di Giraut de Bornelh, *L'autrier, lo primier jorn d'aost* (BdT 242.44). A differenza del componimento di Joyos, Giraut presenta una pastora che, con le sue domande e i suoi discorsi, diventa la vera protagonista dell'incontro. È lei che si offre al cavaliere, è lei che, ascoltando il lamento del poeta, inizia una *querelle* sul cattivo atteggiamento in amore delle dame di alta condizione. Insomma è la pastora che con i suoi quesiti e le sue repliche porta avanti la narrazione, lasciando al poeta il ruolo dell'ingenuo innamorato che, per giunta, deve essere convinto dalla fanciulla ad approfittare della situazione.

*jat*z in cui compaiono spesso le espressioni *se partir, s'extraire, se recreire, se deslonhar, se laisser* ecc., e in cui l'animo del poeta è sempre descritto come triste e smarrito; e le *chansons de change* in cui si ritrova piuttosto il verbo *camjar* o il sostantivo *camje* e dove spesso l'allusione alla nuova donna è resa in termini spaziali con l'uso di avverbi come *allor* e *autra part*, o mediante l'uso di perifrasi costruite con avverbi seguiti da sostantivi: *autre logat*; con il pronome *autra* e raramente con una similitudine.²⁰ Inoltre, come affermano Sanguineti e Scarpati, «tra i motivi che possono determinare l'abbandono e, eventualmente, il cambio di dama, vi è [...] l'infinita attesa inflitta da *midons* all'amante [...], quello di essere *ses merce* [...], [la] sua volubilità».²¹

Nella pastorella di Joyos sono presenti molti degli indicatori lessicali, verbali e avverbiali elencati da Zinelli, così come sono presenti i tre motivi, elencati da Sanguineti e Scarpati, che, generalmente, decretano la fine di un rapporto d'amore. Fin dalla prima *cobla* l'io narrante rivela la sua volontà di *revirar mos huelh alhor* (v. 13), rivolgere il proprio interesse altrove, perché questa decisione lo porterà ad *oblidar tot mon pessamen* (v. 33), a dimenticare la sua tristezza. Per quel che concerne i motivi che spingono il trovatore al suo atto estremo, essi sono distribuiti, lungo tutto il testo e non sono espressi attraverso una esplicita accusa alla dama, ma emergono velatamente attraverso brevi accenni. Ai vv. 6-8, ad esempio, il poeta fa riferimento al suo amore fedele; ai vv. 21-23, accennando agli occhi della pastora che hanno il potere di insegnare ad amare correttamente, si scorge una velata accusa alla dama che, di fatto, non lo corrisponde; infine al v. 78, attraverso l'espressione *qu'ieu am ses cor vaire* 'perché io non amo con cuore volubile', il poeta denuncia la mutevolezza del sentimento provato che caratterizza la sua dama. La parte conclusiva della terza *cobla* è, come si diceva, quella più rilevante e rivelatrice di uno slittamento verso i due generi del *comjat*, con la presenza del verbo *extraire*, e *virar* che rimanda forse in maniera più circostanziata alla *chan-*

²⁰ Fabio Zinelli, «Quando l'amore finisce: *Comjat* e *Chansons de change* nella poesia dei trovatori», in Andreas Geltz et al. (hrsg.), *Liebe und Logos. Beiträge zum XI Nachwuchskolloquium der Romanistik (Berlin, Juli 1995)*, Bonn 1996, pp.113-125, in particolare le pp. 113-117.

²¹ Sanguineti-Scarpati, *Canzoni occitane di disamore*, Roma 2013, pp. 23 e 25.

son de change a cui, come si diceva poc'anzi, il congedo spesso approda.²²

Ma verso chi altri vuole volgere le sue attenzioni il trovatore? Chi è il reale protagonista di questa vicenda lirico-narrativa a cui si riferisce il verbo *trobey*? Le risposte a queste domande, che il poeta avrebbe dovuto rivelare nell'epilogo della lirica, ma che, apparentemente, non compaiono, sono in realtà contenute nella prima *cobla*. È come se il componimento presentasse una forma circolare, richiudendosi su se stesso, con l'epilogo che coincide con l'esordio. I versi conclusivi in cui vi è la presa di coscienza dell'amante: «dovrei con diritto distogliere e sottrarre il mio cuore dal suo destino», con cui si chiude la terza *cobla*, potrebbero collegarsi ai versi incipitari della prima *cobla* che sottolineerebbero la sua volontà di cambiamento: «L'altro giorno ... andai cercando fiori appena sbocciati ... e al primo fiore che trovai, iniziai a piangere». È possibile quindi considerare l'espressione *novella flor* come un *senhal* che designa la 'nuova dama' e che, ritrovandosi all'interno dell'espressione *anar cercan novella flor* (v. 3), crea una metafora allusiva alla ricerca di un nuovo amore. Infine l'espressione *trobiey [...] primeira flor* (vv. 11, 10), allude metaforicamente alla decisione presa dal poeta e che coincide con il momento di svolta del suo stato di amante non corrisposto.

Ciò che si è cercato di mettere in evidenza nell'analisi della lirica di Joyos è che le possibilità interpretative di un testo possono essere tante, soprattutto in questo caso perché il genere popolareggiante della pastorella si presta, forse più di altri, a commistioni di stili e generi diversi. La narrazione si appropria dei registri stilistici propri della lirica in un gioco di intrecci, di rimandi e di influenze con l'unico intento di arricchire i due modelli letterari. Considerando *L'autrier, el dous temps de pascor* come un testo polifonico, è possibile interpretare strutturalmente questa lirica come una pastorella che cela un significato e un fine diverso, che travalica i confini del genere di partenza per lambire quelli di altri generi soprattutto il *comjat* e la *chanson de change*.

²² Sanguineti-Scarpati, *Canzoni*, p. 13.

Joyos de Tholoza
L'autrier el dous temps de pascor
 (BdT 270.1)

Ms.: C 369v-370r.

Edizioni: Camille Chabaneau, *Varia Provincialia. Textes provençaux en majeur partie inédits*, Paris 1889, p. 73; Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig 1890, p. 171; Jean Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge. Textes publiés et traduits avec une introduction, des notes et un glossaire*, Paris 1923, p. 111; Pierre Bec, *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadours mal connus*, Orléans 2004, p. 283; Claudio Franchi, *Pastorelle occitane*, Alessandria 2006, p. 300.

Metrica: a8 b5' c4 c4 d4 d4 (2+2) d8 (2+6) b5' e8 (4+4) f4 f4 (2+2) f2 f6 b5' (per lo schema di Frank cfr. p. 2). Tre *coblas singulars* di 28 vv. con rime interne, senza *tornada*. A volte si incontrano rime addizionali anche all'interno dei versi: 9, 11, 39, 51, 79, ma senza regolarità.

Testo: Si propone qui una nuova edizione del testo.

I	L'autrier, el dous temps de pascor, en una ribeira, aniey cercan novella flor cost'una cendieyra;	4
	e per delieg de la verdor e quar es entieyra la bona fes qu'ieu port d'amor a ma vertadieyra,	8
	senti al cor una doussor, et a la primeira flor qu'ieu trobiey torney en plor, tro qu'en una ombreira	12
	ieu reviriey mos huelhs alhor et una bergeira la vi, ab sa fresca color. Blanca cum nevieyra	16
	e son plus bel de nulh auzelh siey huelh gentil, humil, que mil	20
	qu'a vil la vezon met en fil, et en la carrieyra de ben amar ses mal estar. E qui lieys ve	24
	sap be desse que re no·lh pot hom dir mas be, tant es plazentieyra.	28

I. L'altro giorno, al dolce tempo di primavera, lungo un fiume, andai cercando fiori appena sbocciati nei pressi di un sentiero; e per il piacere che mi procura la natura e perché è totale la mia lealtà in amore nei confronti della mia vera amica, provai una dolcezza nel cuore e al primo fiore che trovai, iniziai a piangere, fino a quando rivolsi i miei occhi altrove e, all'ombra, vidi là una pastora dal colorito fresco. Bianca come la neve e sono più belli di qualsiasi uccello i suoi occhi gentili, umili, e i tanti che la considerano vile mette in riga e sulla strada dell'amare correttamente senza commettere una cattiva azione. E chi la vede capisce subito che niente si può dire di lei se non del bene, tanto è piacevole.

II	Et yeu, quan vi son gay cors gen d'avinent estatge e sa fresca cara rizen e·l sieu clar vizatge,	28
	oblidiey tot mon pessamen, quar de gran paratge mi semblet, al ben fait plazen cors de gran barnatge.	32
	Et yeu mezeys, suau e gen, qu'anc no y vuelc messatge, ves lieys m'en aniey humilmen. Et en l'aferratge	36
	gardet tres anhels solamen, et en mon coratge yeu maldis qui primeiramen baysset son linhatge.	40
	«Toza», fi·m yeu, «a Domnidieu prec que·us ampar e·us gar de far	48
	mal, quar vos fe de ben ses par, ab cors d'agradatge; e de fallir vos gar, quar dir puesc ben de ver	52
	que per plazer aver a selhs que·us van vezer, vos fe ses follatge».	56

II. Ed io quando vidi il suo corpo grazioso e elegante, di bella presenza e dal viso giovane e gioioso, il suo aspetto sorridente e il suo viso chiaro dimenticai tutta la mia tristezza, perché mi sembrò, nell'insieme, di alta stirpe, piacente, di nobile lignaggio. Ed io stesso con dolcezza e cortesia, perché non volli inviarle un messaggero, mi avvicinai a lei con umiltà. Nel recinto faceva la guardia a tre agnelli solamente e in cuor mio maledissi chi per primo avesse umiliato il suo lignaggio. «Fanciulla», le dissi, «prego Dio che vi protegga e vi preservi dal compiere cattive azioni, perché vi fece virtuosa e senza eguali e con un corpo gradevole. E vi preservi dal commettere errori, perché è la verità se dico che solo per il piacere di coloro che vi incontreranno Dio vi creò senza follia».

7 la bona] bona; d'amor] clamor 9 senti] sent 13 ieu reviriey] reviriey 21
 la] lan; met] mot 25 be] ben.
 32 E·l] E lo 39 m'en] meu
 73 nulhs] nulh 75 muer] muet

La lirica presenta un'alternanza dei grafemi *-i-* ed *-y-* per la vocale *i*. Questo avvicendamento delle grafie si registra soprattutto nelle rime in *-eira/ -eyra* della prima *cobla* e nel pronome personale scritto sia *ieu* che *yeu*. Dato che il copista utilizza indistintamente le due forme grafiche, conferendo loro la stessa valenza, si è deciso di non normalizzare le occorrenze in favore di una o dell'altra forma. Solo al v. 71 per *Joyos* si è ritenuto opportuno cambiare la grafia *-i-* riportata nel manoscritto (*Ioyos*) con *-j-* per rendere meglio, al livello grafico, il suono palatale /dʒ/.

7. *la bona*: si registra la correzione proposta da Appel in nota che integra il verso ipometro con l'inserimento dell'articolo. — *d'amor*: il codice riporta *clamor*, evidente errore di lettura del copista che Appel corregge in *d'amor* (Cfr. Appel, *Provenzalische Inedita*, p. 171) e Chabaneau in *a l'amor* non commentando la sua scelta in apparato (cfr. Chabaneau, *Varia provincialia*, p. 73).

9. *senti*: la correzione apportata da tutti gli editori, che comporta il passaggio dal tempo presente *sent*, forma registrata nel manoscritto, al passato remoto *senti*, non solo ristabilisce la metrica ma anche l'esatta *consecutio temporum* del periodo.

12. *una ombreira*: a differenza di Chabaneau e Appel, Audiau non considera una possibile sinalefe tra l'articolo indeterminativo e il sostantivo. Ritiene il verso ipometro e lo corregge elidendo la vocale finale dell'articolo, scrivendo *un'ombreira* (cfr. Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane*, p. 111).

13. Verso ipometro che, a differenza di Appel, Chabaneau e gli altri editori sanano inserendo il pronome personale *ieu*.

15. Verso ipometro che Chabaneau e Appel lasciano invariato. Audiau lo corregge inserendo l'articolo *la* davanti a *fresca*; ma, pur condividendo la necessità di intervenire nel testo per sanare il verso, si è preferito inserire il possessivo *sa*, seguendo l'*usus scribendi* dell'autore che, al v. 31, scrive *sa fresca cara*.

21. *la] lan*: si è preferito interpretare *lan* come un pronome personale contenente un errore grafico costituito dalla presenza di una *-n* finale, differentemente da Appel, Audiau, Bec e Franchi che correggono *lan* in *lau* proponendo poi una traduzione interpretativa e non letteraria (cfr. Bec, *Florilège en mineur*, p. 284-285 e Franchi, *Pastourelle occitane*, p. 301). — *met en fil*: al

di là dell'evidente errore registrato nel manoscritto nella voce verbale *mot* e che, a partire da Appel, tutti gli editori correggono in *met*, quello che stupisce è che riportano *el fil* in luogo di *en fil* presente nel codice. Senza dubbio il senso della frase, 'mette in riga', può presupporre nell'originale sia la presenza della preposizione che della forma enclitica *el < en lo*. Dato che entrambe sono ammissibili si preferisce conservare la lezione presente nel codice. Interessante inoltre l'introduzione della locuzione *mettre en fil* con il significato di 'mettere in riga' che non ricorre in nessun altro componimento lirico e che si basa essenzialmente sulla variazione semantica del sostantivo *fil* che, oltre al nome comune 'filo', assume anche il significato di 'riga, fila' o anche 'direzione, strada' come nel caso della lirica di Peire Bremon Ricas Novas, *Ben dey chantar alegremen* (BdT 330.1) in cui si legge *d'amar vos suy el dreg fil*, 'sono sulla giusta strada per amarvi' (cfr. Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008, p. 81).

23 *malestar*: 'inconvenance, mauvaise action' (PD, p. 233) ma anche 'disagio, cattiva condotta' (DOC, idLemma/16130).

25. *ben*: con la rielaborazione dello schema metrico dell'intera lirica si è ritenuto necessario elidere la nasale finale dell'aggettivo *ben* per esigenze di rima (cfr v. 27).

37. *qu'anc no y vuelc messatge*: un verso che si presta a più interpretazioni come confermato dalle diverse traduzioni proposte da Bec «car je ne voulais point lui [envoyer] de messenger» (cfr. Bec, *Florilège en mineur*, p. 287) e da Franchi «che mai non volli messaggio al posto mio» (Franchi, *Pastorelle occitane*, p. 303), nelle quali i due editori hanno scelto, pur mantenendo inalterato il senso della frase, una diversa traduzione del sostantivo *messatge*. La traduzione proposta in questa sede segue, sostanzialmente, l'interpretazione di Bec.

58. Nel manoscritto il punto di fine verso è sostituito da uno /.

61. e 66. Il copista omette il punto di fine verso.

73. *nullhs*: con l'inserimento di una -s finale si ripristina, così come ha fatto Appel, la giusta declinazione dell'aggettivo.

77. Il copista inserisce erroneamente il punto di fine verso dopo *lauzan*.

79. Lo scriba inserisce erroneamente il punto di fine verso dop *pes*.

81 L'amanuense anticipa il punto dopo *naleg* invece di inserirlo dopo *de*;

naleg: 'tort, faute' (PD, p. 258) e per estensione semantica sul modello del lemma *nelechos* (PD, p. 258) può assumere il significato di 'colpevole'.

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
F Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig., L.IV. 106.
f Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT* Bibliografia elettronica dei trovatori, versione 2.5 (settembre 2012), a cura di Stefano Asperti, consultabile al sito www.BEDT.it.
- COM* *Concordance de l'Occitan médiéval*, direction scientifique de Peter T. Ricketts, Turnhout 2001, CD-Rom.
- DOC* *Dizionario online dell'Occitano medievale*, a cura di Sabrina Galano, Beatrice Solla e Francesco Colace, in rete, Salerno 2013ss.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- PD* *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.

Edizione

Anonimo *BdT* 461.145

Fabio Barberini, «*L'autrier al quint jorn d'aprieu (BdT 461.145)*», *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, pp. 52.