
Fabio Barberini

Anonimo

L'autr'ier al quint jorn d'aprieu

(BdT 461.145)

1. Tra i 47 componimenti trobadorici tràditi dal solo canzoniere **f**, *L'autr'ier al quint jorn d'aprieu* è l'unica pastorella. Copiata a c. 40rv = 42rv,¹ adespota e gravemente difettosa nell'assetto strofico-rimico, fu pubblicata per la prima volta da Meyer nel 1869, in versione semi-diplomatica. Prime (e uniche a tutt'oggi) soluzioni congetturali furono proposte da Levy nel 1882, riprese poi, con ulteriori lievi ritocchi (che comunque non incidono sulla struttura metrica), da Audiau nella sua classica raccolta di pastorelle occitane (1924). Il testo Audiau è, infine, alla base delle due successive edizioni della pastorella a cura di Paden (1987) e di Franchi (2006).²

¹ In **f** sono presenti tre cartulazioni: cfr. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 207. La più antica delle tre non è mai utilizzata dagli editori; la seconda (cinquecentesca) tiene conto delle lacune del codice, la terza (ottocentesca) no; la preferenza degli editori per l'una o per l'altra non è sistematica. Adotto qui lo stesso sistema già utilizzato in «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari), I. *Canzonieri provenzali*. 12. Paris, Bibliothèque nationale de France f (fr. 12472), a cura di Fabio Barberini, Modena 2012 (cfr. pp. 30-32): il numero a destra dell'uguale indica la terza numerazione (che non computa le lacune); il numero a sinistra indica la seconda (che computa, invece, anche le lacune).

² Paul Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud*, Paris 1871, pp. 112-114 (1^a ed. nella *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1869); Émile Levy, «Une pastorelle provençale», *Revue des langues romanes*, 21, 1882, pp. 57-61; Jean Audiau, *La pastorelle dans la poésie occitane du moyen âge*, Paris 1923, pp. 123-124; William D. Paden, *The Medieval pastorelle*, 2 vols., New York 1987,

Entro più ampie ricerche dedicate al canzoniere **f**, non mi è sembrato inutile riproporre questo componimento, da un lato per riesaminare la questione testuale, dall'altro (vista l'assenza d'un sistematico commento dedicato al testo) per mettere a fuoco con maggiore precisione sia la puntuale (ma, per certi versi, anacronistica)³ ripresa di linee ideologiche marcabruniane, sia la stretta dipendenza (non solo formale)⁴ da modelli francesi.

2. Dell'edizione Audiau si servì anche Frank che, preso atto della problematica struttura rimica del testo, schedò la pastorella sotto due diverse formule (ambidue *unica*):

785 (<i>coblas</i> I, III e VI):	a	b	a	c	b	b	a	a	a	b
	7	5'	7	5'	5'	6'	4	4	8	6'
310 (<i>coblas</i> II, IV-V):	a	b	a	a	b	b	a	a	a	b
	7	5'	7	5'	5'	6'	4	4	8	6'

Frank, inoltre, annoverava il componimento entro un gruppo di cinque testi, che, «à différents égards, constituent de singulières exceptions à la rigueur parfaite de la versification des troubadours» (p. xxx, nota 2).

3. Per riesaminare i problemi della pastorella (e le relative soluzioni), e prima di proporre un'ipotesi testuale alternativa alla 'vulgata', converrà rileggere diplomaticamente il testo:⁵

vol. II, pp. 418-422; Claudio Franchi, *Pastorelle occitane*, Alessandria 2006, pp. 306-311. Farò riferimento a ciascuna edizione con il solo nome dell'editore.

³ Per la cronologia del testo rinvio alla scheda premessa all'edizione.

⁴ Elementi formali di derivazione oitanica sono, invece, già da tempo accertati: cfr. Anna Radaelli, «Pastorella danzante (BdT 244,8)», «*Ab nou cor et ab nou talen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane* (Actes du Colloque AIEO, L'Aquila, 5-7 juillet 2001, éd. par Anna Ferrari et Stefania Romualdi), Modena 2004, pp. 263-286, alle pp. 267-269 e Claudio Franchi, «*Trobei pastora*». *Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria 2006, p. 113.

⁵ Salvo diversa indicazione, i riferimenti al testo della pastorella rimandano a questa edizione diplomatica. Per facilitare il riscontro dispongo i versi, trascritti come prosa nel ms., secondo la struttura strofica di Frank (785:1 + 310:1), fatta eccezione per l'ultima *cobla* che presenta invece la maggior parte dei problemi testuali che si discuteranno in seguito. Segnalo: (a) con il corsivo lo scioglimento delle abbreviazioni; (b) con una barra verticale | la fine rigo nel ms.; (c) con un

	auziran otutz mieu uezin *	
	esara uilania	40
V	toza el tems de pascor per fin alegrage * can salegran entre lor lau zellel saluaie * dins per los boscages * euos per los ambraies * per la frescor de lauerdor * farai .i. iuoc novel damors del uostre piusellage	45 50
VI	Seinhner nom fassas honor perdre perfollage * monpairem uol marid ar al mieu agradaie * mot degran linhnaie * segon lo mieu barna ge * anatz aluy querer secors * caisel en portara la flor * que naural maridaie * uos autres iangladors aures en lobarnaie	55 60

4. Già Levy (p. 58) ebbe ad osservare che «les strophes sont des *coblas doblas*», e ciò appare evidente laddove si intervenga su quelle ‘anomalie’ facilmente neutralizzabili sulla base o di particolari varianti regionali dell’antica lingua d’oc:

- (1) vocalizzazione della liquida postvocalica in fine di parola (*coblas* I-II):⁶
I.1 *abril* → *abrieu* ~ II.11 *rieu* < RĪVU ~ II.13 *aizieu* ‘propizio, adatto’;
I.7 *humil* → *humieu* ~ II.17 *Dieu(s)*;⁷

⁶ Tratto diffuso in tutti i dialetti gallo-romanzi occidentali; cfr. Niccolò Passero, *Guglielmo IX. Poesie*, Modena 1973, pp. 352-353 *passim*, e François Zufferey, «Apr. *viu(s)* “vite”. À propos d’un passage de Na Castelloza», *Cultura neolatina*, 86, 2008, pp. 311-318 (cartina a p. 315). Raimon Vidal nelle *Razos de trobar* ritiene ammissibili entrambe le forme; le *Leys d’Amors* rigettano, invece, la vocalizzazione come fenomeno guascone.

⁷ Questo rimante – ancorché *Dieu(s)* sia di norma esente da rigidi paradigmi flessionali – «démontre que *ieu* était la forme adoptée par le poëte» (Levy, p. 58).

I.8 *mil* → *mieu* ~ II.18 *mi plieu* ‘mi affido, confido’;
 I.9 *sarzil* → *sarzieu* ~ II.19 *vieu*;

- (2) soppressione di *-n* caduca (*coblas* III-IV):⁸
 III.21 *gardin* → *gardi* ~ IV.31 *lati(n)* → *lati*;
 III.27 *aisi* ~ IV.37 *marti(n)* → *Marti*;
 III.28 *aisi* ~ IV.38 *mi*;⁹
 III.29 *mati(n)* → *mati* ~ IV.39 *vezi(n)* → *vezi*;

o di solecismi flessionali (*coblas* III e V-VI):

III.23 *amors* → *amor*
 V.45 *los boscages* → *lo boscage*;
 V.46 *los ambraies* (?);¹⁰
 V.49 *amors* → *amor*;
 VI.57 *secors* → *secor*;
 VI.60 *jangladors* → *janglador*.

Concorda con gli emendamenti della prima parte dell’elenco anche Zufferey che, occupandosi incidentalmente di questa pastorella, ne ipotizza la provenienza «de la même région languedocienne, proche du catalan, car la graphie *parella* “compagnie” équivalant à *parelha* au v. 14, il faut interpréter de même *pastorela* = *-elha* 2, *bella* = *belha* 4, etc.», e pur osservando che «seule la partie occidentale du Languedoc est étrangère à la vocalisation de *-l* implosif en *-u*», riconosce che attribuire all’Anonimo le due diverse serie rimiche (in *-il* nella I *cobla*; in *-ieu* nella II) «ce serait oublier que, dans la langue littéraire commune, les troubadours se montrent souvent réceptifs à des usages linguistiques étrangers à leur origine même». ¹¹ Pertanto, dal momento che nella *scripta* di **f** la *-l* implosiva «la plupart du temps ... demeure intact», ¹² si può supporre che i rimanti in *-il* nella I *cobla* siano dovuti al

⁸ Zufferey, *Recherches*, p. 216, osserva che nelle forme in rima «le copiste a tendance à écrire la nasale le plus souvent possible, même si celle-ci ne s’accorde pas avec la rime attendue».

⁹ I rimanti di III.27-28 (*aisi*) e IV.38 (*mi*) confermano che la rima deve essere in *-i*.

¹⁰ Cfr. testo critico, v. 42 (che sulla base di quanto ipotizzerò nel paragrafo 9 corrisponde al v. 46 del testo vulgato) e relativa nota di commento.

¹¹ Zufferey, «Apr. *viu(s)*», pp. 316, nota 14; 314 e 316, nota 12.

¹² Zufferey, *Recherches*, p. 217.

copista del canzoniere (o a quello della sua fonte, passivamente riprodotta).

5. Le questioni sollevate dalla testimonianza manoscritta si riducono, dunque, ai sotto elencati problemi (nell'ordine in cui essi si presentano all'editore):

- (1) asimmetria nella disposizione delle rime nella fronte delle *coblas* I, III e VI (abcbbbaaab), rispetto alle *coblas* II, IV e V (ababbbbaaab);
- (2) diversa disposizione, nella III *cobla*, dei 3 versi contigui a rima *a*: *coblas* I-II e IV-VI: 4a-4a-8a; *cobla* III: 8a-4a-4a;
- (3) vistosa ipermetria al v. 34: *hexasyllabe* («Lai *tenes* vostra via») in luogo d'un *pentasyllabe*;
- (4) assetto versale e rimico problematico della *cobla* conclusiva, che presenta:
 - (a) diverso numero di versi: 11, in luogo dei 10 delle strofe precedenti;
 - (b) diversa disposizione delle rime in fine strofe: abcbbbaabab;
 - (c) diversa struttura sillabica degli ultimi 5 versi: *coblas* I-V: 4-4-8-6'; *cobla* VI: 8-8-6'-6-6'.

Per il punto 3, rinvio al testo critico (v. 31 e nota di commento);¹³ l'analisi del punto 2, invece, è inseparabile da quella del punto 4 (e relative articolazioni).

6. Quanto alla presenza d'una rima irrelata nella fronte delle *coblas* I (v. 3), III (v. 23) e VI (v. 53), Frank, che descrive come *singulars* le strofe del componimento,¹⁴ dichiarò d'essersi visto costretto ad ammettere «trois vers sans rimes contre 59 autres, régulièrement rimés» (Frank, p. XXX, nota 2); Levy, invece, si era espresso in altri termini (p. 58):

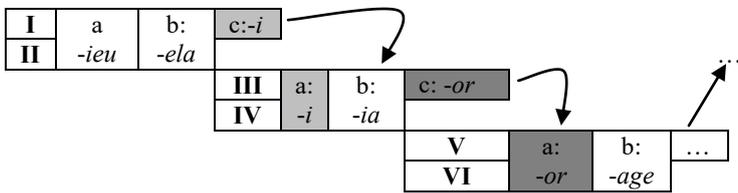
nous trouvons au troisième vers des strophes 1 et 3, où nous attendons la même rime qu'au première, une rime nouvelle [in I.3 -i; in III.23 -or]. Mais celle-ci n'est pas choisie arbitrairement; c'est elle qui occupe dans le groupe de strophes suivantes la place que la rime *a* occupe dans le premier groupe; donc nous trouvons au troisième vers de la première strophe la rime *c*, au troisième vers de la troisième strophe la rime *e*. On

¹³ Per le ragioni che esporrò nel paragrafo 9, nel testo critico che propongo in questo contributo il v. 31 corrisponde al v. 34 del testo vulgato.

¹⁴ Cfr. Audiau, pp. XXVIII-XXX; in particolare p. XXX: «six *coblas doblas* (?) de 10 vers».

devrait donc attendre la rime *g* au troisième vers de la cinquième strophe; mais il n'est pas ainsi, nous ne la trouvons qu'à la sixième [-*ar*, in VI.53] ... Je serais pourtant porté à ne pas y voir une négligence de la part du poète anonyme, qui savait si bien manier le rythme; je crois qu'en déplaçant la rime *g*, en la transportant de la première des deux strophes à la seconde, le poète a voulu indiquer qu'on n'avait plus à attendre un groupe nouveau où *g* occuperait la place de *a*, que ce groupe de strophes était le groupe final.

La spiegazione è in sé plausibile, ma non del tutto al riparo da obiezioni. Se in linea teorica è possibile che la rima irrelata in I.3 e III.23, anticipando la prima rima della coppia di *doblas* successive, fondi una struttura metrica '(quasi) in movimento', innescando così un congegno potenzialmente iterabile *ad libitum* e, in quanto tale, bisognoso d'un segnale che lo disinneschi:



è nella pratica innegabile che, per chi ascoltava il componimento, la conclusione della pastorella fosse di per se stessa evidente, senza l'ausilio (e quindi, la necessità) d'alcun contrassegno suppletivo, per altro arbitrario proprio nella misura in cui introduce una (poco perspicua) variazione dello schema rimico.¹⁵

Posto che comunque di arbitrio si tratta – almeno dal punto di vista della struttura rimica – e posto che una poco plausibile trasposizione di strofe (IV-V → V-IV) rafforza la convinzione che tale arbitrio abbia un preciso significato intenzionale – almeno dal punto di vista dell'Autore –, la spiegazione di Levy, ricevibile quanto meno nelle premesse, andrebbe precisata proprio per quel che riguarda il significato intenzionale di questa 'eccezione', motivabile forse (più che a livello strutturale *tout court*) con la strettissima interazione di struttura metri-

¹⁵ Sulle variazioni di schema nella lirica trobadorica cfr. Pietro G. Beltrami, «Variazioni di schema e altre note di metrica provenzale: a proposito di Bertran de Born, "Puois Ventadorns" e "Sel qui camja"», *Studi mediolatini e volgari*, 35, 1989, pp. 5-42, alle pp. 12-25.

co-rimica e contenuto: in I.3 e III.23, infatti, il rimante irrelato è, nella prima *cobla* di ciascuna coppia di *doblas*, sempre presente entro il discorso del Cavaliere – nell’un caso come voce recitante il prologo narrativo; nell’altro entro il secondo scambio di battute con la Pastora – e consente, rispettivamente, avvio del componimento e rilancio del *débat* in cui egli cerca di far prevalere la propria istanza corruttrice; in VI.53, invece, la rima irrelata è entro l’ultima risposta (negativa e senza appello) della Pastora che detta, a sua volta, le coordinate della propria ‘sana’ morale.

Accettando (almeno nelle premesse) l’ipotesi di Levy, appare abbastanza plausibile supporre che, nell’alveo d’una puntuale ripresa delle linee ideologiche marcabruniane, la diversa collocazione della rima irrelata nell’ultima coppia di *doblas*, più che come segnale lanciato all’uditorio circa l’imminente fine del componimento, possa essere (in fine di componimento) una sorta di calcolata ‘stonatura’ che, nello scontro serrato dei due opposti orizzonti etici – «Pastora contro Cavaliere»¹⁶ –, ratifica, conferendole adeguato rilievo, la definitiva vittoria della Pastora: l’a-morale arrembaggio erotico del *Senher*, sempre proiettato in avanti a nuove conquiste, sarebbe così frenato e posto in scacco dalla sana, ma al contempo rigida e statica, morale della *Toza*, che con la stessa «autonomia intellettuale e morale»¹⁷ della «pastorella maggiore»¹⁸ di Marcabru, non solo smaschera le depravate intenzioni sottese al seducente discorso del Cavaliere – «Ben entent vostre lati, /

¹⁶ Per Marcabru imprescindibili Aurelio Roncaglia, «*Trobar clus*: discussione aperta», *Cultura neolatina*, 29, 1969, pp. 5-55 e Id., «Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo», *I Cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell’Istituto di Storia dell’arte dell’Università di Roma (Roma, 17-21 maggio 1977)*, Roma 1977, pp. 11-22, in particolare pp. 18-20 (e cfr. più avanti nota 36). Su contenuto e contesto ideologico della pastorella, cfr. Niccolò Pasero, «Sulla collocazione socioletteraria della “pastorella” di Marcabru», *L’immagine riflessa*, 4, 1980, pp. 347-364 e Id., «Pastora contro cavaliere. Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in *L’autrier jost’una sebissa* (BdT 293,30)», *Cultura neolatina*, 43, 1893, pp. 9-25. Acute osservazioni sulla pastorella marcabruniana sono anche in Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d’oc*, Modena 2010² (1^a ed. 2001), pp. 77-79.

¹⁷ Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979, p. 174.

¹⁸ Definizione di Alberto Limentani, «*A la fontana del vergier*. Discorso lirico e discorso narrativo nella poesia dei trovatori», in Id., *L’eccezione narrativa. La Provenza medievale e l’arte del racconto*, Torino 1977, pp. 29-44.

Seinhner cal que sia» (vv. 31-32)¹⁹ –, ma, nel momento stesso in cui lo congeda, si appropria anche di quella che, nella parte precedente del componimento, era stata prerogativa metrica esclusiva del discorso del Cavaliere, per l'appunto la rima irrelata. E probabilmente non casuale è il fatto che in VI.53 la rima irrelata si realizza nel rimante *maridar* (in rima derivativa intrastrofica con il *maridage* di v. 60) che è, con certezza, la negazione esatta di quanto il Cavaliere ha realmente intenzione di fare.

Va da sé che anche questa interpretazione non è del tutto al riparo da obiezioni: di fatto, nulla avrebbe impedito al Cavaliere di continuare a servirsi anche nella V *cobla* d'un rimante irrelato; nulla se non l'intento preciso dell'Autore, che sottolineerebbe in questo modo, non tanto (o comunque, non solo) la fine del componimento, quanto piuttosto il fatto che è al personaggio femminile – come già il Marcabru di *L'autr'ier jost'una sebissa*²⁰ – che egli ha affidato il compito di esprimere il proprio personale punto di vista.²¹

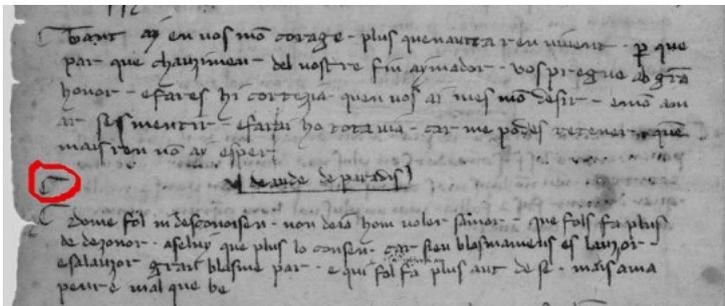
7. Quanto alla presenza d'un verso in più nell'ultima *cobla* (punto 4.1 dell'elenco al paragrafo 5), Levy suggeriva di «mettre à part les deux [vers] derniers», per ottenere «une *tornada* de deux vers présentant, comme la règle l'exige, les rimes des deux derniers vers de la dernière strophe» (p. 58). L'intervento è confermato anche dal fatto che in **f** si può segnalare almeno un altro caso in cui il copista si è tro-

¹⁹ Su *lati*, cfr. *infra*, nota ai vv. 28-29.

²⁰ Sulla pastorella di Marcabru cfr. Lazzerini, *Letteratura medievale*, p. 77: «la *villana* è portavoce dell'autore, della sua concezione della *fin'amor*, l'insidiatore è l'alfiere della *foudat* [follia] guglielmina, di quella *fals'amor* esecrata da Marcabru come principio d'inganno e corruzione. Il chierico, calandosi nel ruolo della preda indifesa, fronteggia il cavaliere sul suo terreno: originale variante di un dibattito che è *topos* tra i più diffusi della cultura medievale».

²¹ Su Marcabru 'inventore' (con le diverse sfumature del termine) della pastorella si vedano: Anna Ferrari, «Marcabru, Pedr'Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese», *Studi provenzali 98/99* (= *Romanica vulgaria-Quaderni* 16-17), a c. di S. Guida, L'Aquila – Roma 1999, pp. 107-131, in particolare pp. 110-113; Pietro G. Beltrami, «Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 111, 2001, pp. 138-164, in particolare, p. 146 e Sergio Vatteroni, «La fortuna di *L'autr'ier jost'una sebissa* e Raimon Escrivan: considerazioni sui generi della pastorella e della tenzone fittizia», «*Ab nou cor et ab nou talen*», pp. 243-261, in particolare pp. 253-259.

vato in imbarazzo nello sceverare le unità strofiche dei componimenti che trascriveva: a c. 34v = 36v (cfr. fotografia), dopo aver ultimato la trascrizione di Cadenet, *A! Com dona ric coratge* (BdT 106.2), il copista traccia in corrispondenza del rigo destinato alla rubrica del testo successivo – l'anonimo *D'ome fol ni desconoisen* (BdT 461.86), ma attribuito in **f** a *Deaude de Paradis* (= Daude de Pradas) – il caratteristico segno (¶) utilizzato per contrassegnare l'inizio di *cobla*, il che fa pensare che nella sua fonte la fine del primo testo (Cadenet) e l'inizio del secondo (pseudo-Daude de Pradas) non fossero immediatamente percepibili. Situazione analoga, quindi, è lecito ipotizzare anche per questa pastorella, nella quale l'ultima *cobla* e la *tornada* sono state trascritte senza soluzione di continuità.



Riconosciuta e isolata la *tornada*, Levy (p. 59) interviene poi sul primo verso di quest'ultima introducendo, per ripristinare l'*octosyllabe* richiesto – la *tornada*, di regola, riproduce l'assetto degli ultimi versi della *cobla* che immediatamente la precede (in questo caso 8 e 6')²² –, un *Senher*, rivolto dalla Pastora al Cavaliere, emendamento che non ha bisogno d'alcuna spiegazione.

8. Gli interventi di Levy permettono, certo, di individuare una *tornada*, ma da soli – e il filologo tedesco propone, infatti, altri emen-

²² Casi di *tornadas* irregolari, per diversità di rime ma non di versi, non mancano nella lirica trobadorica: cfr. 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. 177, nota 8; Ulrich Mölk, «Deux remarques sur la tornade», *Metrica*, 3, 1982, pp. 3-14 e Vatteroni, «La fortuna», pp. 245-246, nota 13. Sulla *tornada* si veda ora Edoardo Vallet, «A Narbona». *Studio sulle "tornadas" trobadoriche*, Alessandria 2010.

damenti – non risolvono il problema del numero dei versi della VI *colba* che, dovendo essere 10, restano invece in 9. Che un padre severo possa essere buon alleato d'una figlia che, senza troppe cerimonie, desideri mettere alla porta un corteggiatore fastidioso, potrebbe risultare non del tutto sorprendente: così almeno nella lezione del ms. (cfr. vv. 51-59 dell'ed. diplomatica) e così nell'ed. Meyer, vv. 51-59 (che dal ms. si discosta, eccettuati gli interventi sulla grafia, solo per il v. 57, *querre* per *querer*, probabilmente per disattenta lettura del codice):²³

Seinher, nom fassas honor
 perdre per follage;
 mon pairem vol maridar
 al mieu agradaje,
 mot de gran linhatge,
 segon lo mieu barnatge.
Anatz a luy querer secors, [Meyer: *querre*]
 c'aisel en portara la flor
 que n'aural maridage.

Eppure la metrica, «il miglior amico dell'editore critico»,²⁴ con eguale severità ha tutto il diritto di cacciare il padre dal componimento e, *ope ingenii*, suggerire alla Pastora altre strategie difensive:

au lieu des vers 57 et 58 le ms. offre un vers de huit syllabes: *Anatz a luy querer secors*. Le rythme demande deux vers de quatre syllabes rimant en *or*, et la leçon du ms. n'offre pas un sens satisfaisant. Je propose de lire: «*Anatz a l h o r* [v. 57] – *querer s e j o r* [v. 58]»; – allez autre part chercher un amusement (Levy, p. 59; spazieggiato mio).

così Levy; così Audiau – che rigetta il solo emendamento proposto per il nuovo v. 58 (= ms. v. 57: *secor* → Levy v. 58: *sejor*) –; così Paden (che

²³ Identica lezione in Audiau (p. 126) e, quindi, in Franchi (p. 310) e Paden (p. 422).

²⁴ Herman Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, (trad. it.) Firenze 1969, p. 55: «in un testo poetico, il miglior amico dell'editore critico è la forma metrica. Essa rivela automaticamente alcuni errori e quasi sempre anche il luogo preciso dell'errore. Quando si tenta di sanare un passo corrotto, essa restringe drasticamente il numero delle possibilità da prendere in considerazione; tanto più aumentano, di conseguenza, le nostre prospettive di cogliere nel segno».

mantiene, però, *secor*); così, infine, Franchi (che accoglie, invece, *sejor*). Questo, pertanto, il testo ‘vulgato’ della pastorella (ed. Franchi):

- | | | |
|-----|---|---|
| I | <p>L'autrier, al quint jorn d'abril,
 trobiei pastorela
 a l'onbreta d'un espi,
 avinent e bella,
 que chant e favella
 .i. sonet de Castella,
 que plus humieu
 non n'a en mieu,
 vestida d'un negre sarzieu,
 mantellet e gonella.</p> | <p>5

10</p> |
| II | <p>Passiei lo traves d'un rieu:
 «Toza» dis ieu, «bella,
 s'ie·us atruop en luoc aizieu,
 sola, ses parella,
 sabrai s'est plusella
 en l'erbeta novela.»
 «Ai, senher Dieu!
 En vos mi plieu,
 c'aitant cant aurai parent vieu
 non serai ribaudella.»</p> | <p>15

20</p> |
| III | <p>«Toza, intrem el gardi,
 fares cortezia,
 e farem .i. juoc d'amor
 que cascuns s'en ria.
 Si a vos plazia
 que vos fosses m'amia,
 serem aisi
 cada mati,
 enans soleill levat, aissi,
 e tenrem goi tot dia.»</p> | <p>25

30</p> |
| IV | <p>«Ben entent vostre lati,
 seinher cal que sia;
 perdut aves lo cami,
 tenes vostra via,
 que·l mia paria
 vos torn'ar'a folia ...
 Per sant Marti,
 si fas vas mi,
 auziran o tut mieu vezi,</p> | <p>35</p> |

	e sara vilania!»	40
V	«Toza, el temps de pascor, per fin alegratge can s'alegran entre lor l'auzellet salvaje dins per lo boscage, e vos per est ombraje per la frescor de la verdor farai .i. juoc novel d'amor del vostre piusellage.»	45 50
VI	«Seinher, no·m fassas honor perdre per follage! Mon paire·m vol maridar, al mieu agradaje, mot de gran linhaje segon lo mieu barnage; anatz alhor querre secor, c'aisel en portera la flor que n'aura·l maridage.	55 60
VII	Seinher, vos autre janglador aures en lo badaje.»	

9. L'osservazione di Levy relativa al settimo verso della VI *cobla* «qui est de huit syllabes dans le ms. et dans l'édition de M. Meyer» (p. 58) va però estesa a tutti i versi in analoga giacitura nelle *coblas* precedenti: nel ms. tutti privi, dopo la quarta posizione, del necessario punto metrico. E questo (mi si perdoni il gioco di parole) è uno dei pochi punti fermi della testimonianza manoscritta che nella delimitazione dei versi risulta alquanto fluida e problematica:²⁵

vv. 1-2	<i>coblas</i> I, II, III, VI <i>coblas</i> IV-V	non separato separati
vv. 3-4	<i>coblas</i> I, II, III, IV, VI <i>cobla</i> V	non separati separati

²⁵ Il numero del verso indica quello della posizione nella strofe secondo l'edizione diplomatica, quindi (e per esempio): v. 1 vale per primo verso di ciascuna *cobla*, e non primo verso in assoluto.

vv. 5-6	<i>coblas</i> I-VI	sempre separati
vv. 7-8	<i>coblas</i> I-VI	mai separati
vv. 9-10	<i>cobla</i> I	non separati
	<i>cobla</i> II	separati: ²⁶
	<i>cobla</i> III	non separati: ²⁷
	<i>coblas</i> IV e VI	separati
	<i>cobla</i> V	non separati

Tale incoerenza nella segmentazione stichica registra, con ogni probabilità, l'imbarazzo del copista nel comprendere la (tutto sommato, non molto complessa) struttura del componimento²⁸ e deve aver indotto Meyer a ritenere che l'unico criterio sicuramente applicabile fosse – quasi un secolo prima di Frank – quell'aureo principio secondo il quale «il n'existe ... ni rime sans vers ni vers sans rime» (Frank, p. XXX); pertanto: un (ipotetico) solo *octosyllabe* con rima interna nel ms. (= v. 7 di ciascuna *cobla*) è stato interpretato come due *tétrasyllabes* con la stessa rima nelle edizioni (= vv. 7-8 di ciascuna *cobla*); da qui è derivata la struttura metrica ricostruita (parzialmente) da Meyer,²⁹ affinata da Levy, accolta da Audiau (e utilizzata anche da Frank) e ripresa, da ultimo, da Paden e Franchi.

Nel ms., però, la separazione dei versi con punto metrico, in ciascuna *cobla* è sistematicamente praticata solo per i vv. 5-6 (sempre separati: 5' e 6') e altrettanto sistematicamente ignorata nei vv. 7-8 (mai separati: 8; ma 4 e 4, per gli editori). Mi chiedo allora se non si possa supporre che l'Anonimo abbia in realtà composto *coblas* di 9 versi (anziché i 10 ipotizzati dagli editori), in cui il settimo verso di ogni *cobla* è un unico *octosyllabe* con rima al mezzo.

A prima vista, né l'argomento addotto sembra essere dei più forti, né l'ipotesi formulata risulta pienamente risolutiva: stando alla deposizione del ms., la rima interna nella III *cobla* non ricorre al settimo verso, bensì all'ottavo (cfr. vv. 27-29 dell'ed. diplomatica e punto 2

²⁶ Il nono verso della II *cobla* costituisce nel ms. un unico verso con i vv. 7-8.

²⁷ Il nono e il decimo verso della III *cobla* costituiscono nel ms. un unico verso con i vv. 7-8.

²⁸ Casi analoghi sono segnalati da Radaelli, «Pastorella danzante», pp. 277 e 278-279 in Guiraut d'España, *Per amor soi gai* (BdT 244,8), *unicum* di E, (cfr. Frank, p. XXX, nota 2).

²⁹ In Meyer solo per le *coblas* I-V; la VI *cobla* è pubblicata senza alcun intervento.

dell'elenco al paragrafo 5), mentre nella VI, non ricorre affatto (cfr. v. 57 dell'ed. diplomatica e dell'ed. Meyer). Sul piano più generale della trasmissione dei testi, però, occorre tener presente quanto già da tempo rilevato da Careri:

la punctuation – métrique ainsi que syntaxique – est l'un de cas où, au contraire de ce que l'on pourrait croire, l'intervention du copiste est plus rare. Et, même si l'omission d'un point métrique peut sembler, à première vue, un détail négligeable, dans certains manuscrits l'emploi des points métriques est si systématique que leur absence peut être significative;³⁰

mentre, per quel che attiene alle strutture strofiche, Vatteroni ha osservato che

per l'intero *corpus* trobadorico la simmetria della struttura interna della *cobla* si manifesta ... solo a livello di tendenza ... nella maggior parte dei casi non esistono ragioni 'metriche' a favore dell'uno o dell'altro schema (il fatto che uno schema sia isometrico e simmetrico nella formula delle rime non è di per sé decisivo).³¹

In altri termini, la rima interna, ancorché artificio addizionale che impreziosisce la struttura del testo, può anche non essere, nell'arco dell'intero componimento, regola generale, né per presenza, né per sistematicità del luogo di occorrenza.³² A livello di ipotesi di lavoro, pertanto, si può ammettere che nell'unica copia sopravvissuta di questa pastorella l'omissione sistematica di punto metrico nella medesima sede strofica – ovvero: dopo la quarta posizione dell'*octosyllabe* al settimo verso di ogni *cobla* – possa risalire, non alla dimenticanza del copista (quanto meno sospetta, proprio perché sistematica),³³ ma all'Autore

³⁰ Maria Careri, «Ressemblances matérielles et critique du texte: exemples de chansonniers provençaux», *Revue des langues romanes*, 98, 1994, pp. 79-114, a p. 84 (e cfr. la bibliografia specifica a p. 95, nota 18).

³¹ Vatteroni, «Rima interna», pp. 175 e 176 *passim*.

³² Si vedano, in particolare, i casi studiati da Vatteroni, «Rima interna», alle pp. 176 e 179.

³³ Va rilevato che, almeno sporadicamente, il copista di **f** tende a dimenticare il punto metrico; nel preparare le tavole del ms. (cfr. nota 1) ho riscontrato l'assenza di punto metrico in 4 *incipit*: Guilhem de l'Olivier d'Arle, *Aitan cert com a tres leguas* (*BdT* 246.24), c. 4v = 6v; Raimbaut de Vaqueiras (?; nel ms.

stesso. Il che non esclude, ovviamente, che le ‘eccezioni’ nella III (rima al mezzo all’ottavo verso) e VI *cobla* (nessuna rima al mezzo) debbano essere valutate diversamente in sede di restituzione testuale.

10. Il venir meno della rima al mezzo nella *cobla* VI (v. 57 delle edd. diplomatica e Meyer) si colloca in un contesto già significativamente connotato da un’altra eccezione rimica: rima irrelata al v. 53 che, contrariamente a quanto avviene nelle prime due coppie di *doblas*, non ricorre nella prima *cobla* ed entro le battute del Cavaliere (cfr. *coblas* I e III), bensì nella seconda ed entro la risposta della Pastora. Si è in precedenza ipotizzato che la giustificazione di questa rima irrelata (e soprattutto della sua dislocazione) possa ricavarsi dall’analisi congiunta di struttura metrica e di contenuto, e se da un lato essa annullerebbe il ‘movimento in avanti’ precedentemente innescato dalle rime irrelate in I.3 e III.23 (Levy), dall’altro sottolineerebbe la definitiva vittoria della ‘sana’ morale della Pastora sulla morale corrotta (e corruttrice) del Cavaliere.

Il v. 57, assunto come unico *octosyllabe* privo di rima al mezzo, concorderebbe con entrambe le ipotesi:

- in primo luogo annullerebbe (in fine di componimento) la forte accelerazione in avanti che la rima interna imprime, nelle *coblas* precedenti, a tutti i versi in settima posizione strofica; la rima al mezzo, infatti, anticipa sia la rima dell’intero verso, sia quella (identica) del verso successivo:

37 + 38 Per Sant Marti!, si fas ves mi

Raimbaut d’Aurenga), *Ja hom pres ni dezeritatz* (BdT 392.19), c. 17v = 19v; Monaco di Montaudon (nel ms. Gausbert de Poicibot), *Aissi com cel qu’a estat ses seignor* (BdT 305.1), c. 48r = 53r; Aimeric de Peguillan, *De fin’amors comenson mas chansos* (BdT 10.20), c. 64r = 69r; errata separazione dei versi in *incipit* presenta, inoltre, il sirventese di Peire Cardenal, *Falsedatz e desmezura* (BdT 335.25), c. 9v = 11v (con punto metrico dopo *Falsedatz*). All’interno dei componimenti non posso esibire, al momento, molti dati (e il riscontro sarebbe più che utile); nell’allestire l’edizione critica di Rostainh Berenguier de Marseilha (trovatore tardo tràdito dal solo **f**) ho riscontrato – su un *corpus* di 8 testi – errata divisione versale al v. 31 di *Tant es plasent nostr’Amia* (BdT 427.7), c. 32v = 37v e due omissioni di punto metrico ai vv. 9 e 24 di *La dousa paria* (BdT 427.3), c. 33v = 38v; quest’ultimo componimento, però, è un’*estampida*, genere particolarmente problematico sotto il rispetto della struttura versale (cfr. Fabio Barberini, *Il trovatore Rostainh Berenguier de Marseilha*, Modena 2013, pp. 87-92).

- 39 auziran o tut mieu vezi;
- 47 + 48 per la frescor de la verdor
- 49 farai .I. juoc novel d'amor
- 50 del vostre piusellage

- in secondo luogo, la scansione unitaria di v. 57 (in un momento di particolare importanza nell'economia del testo) colloca una forte pausa entro la risposta della Pastora, una pausa che da un lato amplifica la solennità della richiesta di matrimonio (da indirizzare direttamente al padre di lei) che la *toza* pone come *condicio sine qua non* per prendere parte al *juoc novell* propostole dal *Senher*, dall'altro sottolinea la tagliente ironia – è pur sempre un personaggio di bassissima condizione sociale che detta norme (di comportamento) ad un personaggio aristocratico – sottesa alla precedente clausola nuziale (v. 53) e ai suoi successivi codicilli (vv. 54-56 e 58-60 delle edd.).

La sdegnata reazione della Pastora alle sconvenienti profferte erotiche del Cavaliere (vv. 51-52) – «Senher, no·m fassas honor / perdre per follage» – richiama, con puntuale ripresa del rimante e meno colorita parafrasi del concetto,³⁴ un passo chiave di *L'autr'ier jost'una se-bissa* (vv. 64-65 e 68-70) – «Don, hom coitatz de follatge, / jur'e pliu et promet gatge / ... / Mas ieu, per un pauc d'intratge, / non vuol nom de piucellatge, / camjar per nom de putana»³⁵ – ed è propedeutica alla messa a fuoco d'un caposaldo fondamentale dell'etica della fanciulla, la quale può (e deve) concedersi solo a colui che la prenderà in moglie; il suo essere sposa, però, passa al vaglio dell'autorità paterna – «mon paire·m vol maridar» (v. 48) – ed è da essa ratificato, in quanto è proprio il padre che, nelle parole della figlia, fissa i 'requisiti minimi' di tale pretendente, che deve piacere alla Pastora – «segon lo mieu agradage» (v. 54) – e si è capito che il Cavaliere non le garba punto,

³⁴ Sulla dialettica intertestuale nella lirica trobadorica cfr. Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983.

³⁵ La tecnica allusiva dell'Anonimo frantuma e ricolloca entro le battute dei due personaggi un concetto che in Marcabru era espresso dalla sola Pastora: *piucellatge* (in rima in ambedue i testi) è nell'Anonimo entro la proposta del Cavaliere che, cambiando di segno al serissimo discorso marcabruniano, ne fa la posta d'un leggero, ma certo non innocente, 'gioco d'amore' (concetto già esplicitamente formulato nelle prime parole rivolte alla *Toza*; cfr. vv. 11-16 dell'ed. diplomatica).

ma soprattutto – ed è qui che si dispiega tutta la beffarda insolenza della voce femminile – dev'essere, sì, «mot de gran linhage» (v. 55), ma «segon lo mieu barnage» (v. 56), ovvero 'consono al mio rango', o ancor più precisamente (e sarcasticamente, dal momento che *barnatge* ha soprattutto il significato di «Schaar der Edlen»; *SW*, I, p. 127, s. v. *barnat*) 'appropriato alla mia corte' (o 'al mio seguito'), e intorno a una Pastora «que plus humil / non ha en mil» (vv. 7-8) sarà certamente 'naturale'³⁶ vedere, piuttosto che altolocati cavalieri, molto più plebei guardiani di greggi.

Mi pare ovvio quindi che, enucleate queste premesse, la Pastora inviti il suo molesto corteggiatore a rivolgersi a suo padre: 'se le vostre intenzioni sono serie (e lei non è così *fada* da crederlo) andate da mio padre' – «*anatz a luy querer secor*» (v. 57 = vv. 57-58 dell'ed. diplomatica) – perché solo colui che «n'aura'l maridage» (v. 60, ed. diplomatica) potrà anche 'cogliere il fiore' (v. 59, ed. diplomatica), e sul significato sessuale di questa espressione non mette conto insistere. La risposta della Pastora, pertanto, prospetta una situazione paradossale, in cui un nobile d'alto rango dovrebbe umiliarsi fino a chiedere, direttamente al padre di lei, la mano d'un'umile pastorella; il che si configurerebbe quasi come una parodia dello stesso contratto di matrimonio. Rilevante, allora, sia il gabbo sotteso al rifiuto della Pastora – che se ne lava le mani frapponendo come ostacolo l'autorità paterna –, sia (e di conseguenza) il fatto che i vv. 57-60 non sarebbero un modo un po' civettuolo di dire 'andate a divertirvi da qualche altra parte, perché io sono una brava ragazza e debbo sposarmi' – come, di fatto, ipotizzato da Levy (p. 59), che per altro giudicava poco soddisfacente la lezione anche dal punto di vista del senso –, ma sono la giustificazione, sostanziata da ferrei dettami morali, al rifiuto opposto al *juoc d'amor* (*novell* ma folle)³⁷ che il Cavaliere desidererebbe intavolare e la cui posta in gioco è proprio il di lei *piusellage*; un *juoc*, inutile insisterci

³⁶ E in quell'accezione marcabrunianamente *naturaus*, quanto all'ordine generale del mondo, che la pastorella di *L'autr'ier jost'una sebissa* ribadisce ai vv. 78-84 (cfr. Roncaglia, «Trobar clus», pp. 48-52 e Id., «*Secundum naturam vivere* e il movimento trovatoresco», *Da una riva all'altra. Studi in onore di Antonio d'Andrea*, Roma 1995, pp. 29-40).

³⁷ E non è anzi da escludere che, nello scarto ironico tra il linguaggio cortese e le reali intenzioni del Cavaliere, *novell* abbia in questo caso una sfumatura più concretamente sessuale (cfr. nota al v. 44).

tanto, ritenuto ‘folle’ perché contravveniente a quell’ordine universale in cui, *si cum Marcabrus declina*: «cerca fols sa follatura, / cortez cor-tez’aventura, / e-l vilas ab la vilana» (*L’autr’ier jost’una sebissa*, vv. 78-80).

L’assenza di rima interna al v. 57, laddove si conservino lezione e assetto versale del ms., metterebbe quindi in risalto l’autorevolezza di quel *paire* che è la Pastora stessa ad invocare in due punti del testo di fondamentale importanza retorica – inizio (vv. 17-20; ed. Franchi) e fine (vv. 51-60; ed. Franchi) del suo dialogo con il Cavaliere – e, in ambedue i casi, per rintuzzare, *cum auctoritate*, le proposte del *Senher*:

- al primo attacco: «Siesu atruop en loc aizieu / sola ses parelha, / sabrai si est piusella / en l’erbeta novella» (vv. 13- 16, testo Franchi), la Pastora risponde: «Ai seinher Dieu, / en vos mi plieu, / c’a itant cant au-rai *parent* vieu, / non serai ribaudella» (vv. 17-20, testo Franchi); il padre (qui genericamente *parent*) è, quindi, fin dalle prime battute, garante della purezza della figlia (*ribaudella*, *SW*, VII, p. 340: «Dirne», è l’esatto equivalente semantico della, più espressiva, *putana* di cui si serve Marcabru in *L’autr’ier jost’una sebissa*, v. 70);
- al secondo attacco: «farai .i. juoc novel d’amor / del vostre piuselage» (vv. 49-50, testo Franchi); la Pastora risponde (in conclusione di dialogo e di componimento) con serie argomentazioni morali: in primo luogo (e con Marcabru in filigrana) ristabilisce la giusta distanza tra il *follage* (v. 52) del Cavaliere e il proprio assennato *honor* (v. 51); in secondo luogo l’autorevole garante di questo ‘onore’ non può che essere (di nuovo) il padre – «mon *paire* m vol maridar» (v. 53) – che è l’unico ad avere l’autorità per concederla in sposa.

Tale eccezione strutturale, però, risalta e si coglie solo se la costruzione dell’intero componimento converge necessariamente in essa e non mi sembra che alcuna plausibile motivazione giustifichi, nella III *cobla*, la collocazione della rima al mezzo nell’ottavo verso, anziché nel settimo (cfr. punto 2 dell’elenco al paragrafo 5); concorderei, pertanto, con la soluzione già suggerita da Meyer,³⁸ invertendo l’ordine dei versi: in settima posizione, l’*octosyllabe* con rima interna che il

³⁸ Meyer, p. 133 stampa i vv. 27-29 (ed. diplomatica) nell’ordine del ms. e, in nota, suggerisce: «il faut, pour la mesure et pour le sens, faire passer ce vers après les deux qui suivent. Le sens est: “Si vous consentez à devenir ma mie [*sic*] / nous serons ainsi / chaque matin avant le soleil levé ici”; *aisi*, v. 28 (qui devrait être 27), est pour *aissi*, et. v. 27 (qui devrait être 29) pour *aici*».

ms. conserva in ottava (= vv. 28-29 dell'ed. diplomatica e vv. 27-28, due *tétrasyllabes*, delle edd. Levy, Audiau, Paden e Franchi); in ottava posizione, l'*octosyllabe* senza rima interna che il ms. conserva in settima (= v. 27 dell'ed. diplomatica e v. 29 delle edd. Levy, Audiau, Paden e Franchi):³⁹

<i>versi</i>	<i>diplomatica</i>	<i>Levy e edd. successive</i>	<i>questa edizione</i>
7 29	en ans soleill leuat aisi	27	} → 27 + 28 29
8 27	serem aisi	28	
9 28	cada matin	29	

Se l'ipotesi cogliesse nel segno, la genesi dell'errore risulterebbe comunque opaca. Si deve osservare, però, che l'operato del copista di **f** denuncia (lo dimostrano sviste ed errori diffusi, anche di grave entità) disattenzione e, spesso, vera e propria fretta nell'atto di copia; ipotizzerei, allora, che lo scambio dei vv. 27-29 (ed. diplomatica) sia dovuto ad un (improprio) *saut du même au même* innescato dalla sequenza di *a* ed *m* in conclusione di v. 26: *q(ue) uos fosses ma mia*; trascritto questo verso, il copista non riprenderebbe da *serem aisi cada mati* (= vv. 28-29 dell'ed. diplomatica = vv. 27-28 degli editori), ma, frettolosamente sviato proprio dalla sequenza quasi uguale di lettere in fine verso (*cada mati / ma mia*), potrebbe aver riavviato la trascrizione da *enans soleil levat aisi* (v. 27 dell'ed. diplomatica = v. 29 degli editori); accortosi dell'errore, ma senza molta comprensione della struttura del componimento, il copista deve aver ripristinato, immediatamente a seguire il v. 27 (ed. diplomatica), gli omessi vv. 28-29 (degli editori), tanto più che né senso, né metrica – nell'ipotesi qui proposta, infatti, i due versi sono un unico *octosyllabe* con rima interna – ne risultavano irrimediabilmente compromessi. Se l'ipotesi si rivelasse corretta, genesi dell'errore e intervento *currenti calamo* del copista dimostrereb-

³⁹ Il numero della prima colonna indica la posizione del verso: settimo, ottavo e nono verso della *cobla*; il numero della seconda colonna indica il verso nella struttura strofica schedata in Frank (cfr. paragrafo 2); per i vv. 8-9 (= 28-29 dell'ed. diplomatica), si è adeguata la struttura versale del ms. (in cui i due *tétrasyllabes* non sono separati da punto metrico) alla struttura di Frank e degli editori; per quanto riguarda, infine, questa edizione (cfr. testo critico) i vv. 27-29 dell'edizione vulgata corrispondono ai vv. 25-26.

bero proprio come i versi 7 e 8 di ciascuna *cobla* erano, nelle intenzioni dell'Anonimo e nella (superficiale) percezione dello scriba, due *octosyllabes*, il primo dei quali con rima interna.

11. Lo schema metrico⁴⁰ della pastorella, nell'ipotesi qui proposta e tenendo conto delle eccezioni discusse (eccezioni che, per la necessaria tachigrafia della descrizione, non possono trovare posto in Frank),⁴¹ può essere così rappresentato (la ripetizione della rima racchiusa tra parentesi tonda indica la rima al mezzo; nella *cobla* VI il grassetto e il corsivo segnalano, rispettivamente, la rima irrelata e l'assenza di rima al mezzo):

schema sillabico	schema rimico						vii
	I	II	III	IV	V	VI	
7	a	a	c	c	e	e	
5'	b	b	d	d	f	f	
7	c	b	e	c	e	g	
5'	b	b	d	d	f	f	
5'	b	b	d	d	f	f	
6'	b	b	d	d	f	f	
8 [4 + 4]	(a)a	(a)a	(c)c	(c)c	(e)e	(e)e	
8	a	a	c	c	e	e	e
6'	b	b	d	d	f	f	f

rime	I	II	III	IV	V	VI	vii
a: -ieu	a: -ieu	c: -i	c: -i	e: -or	e: -or	e: -or	e: -or
b: -ella	b: -ella	d: -ia	d: -ia	f: -age	f: -age	f: -age	f: age

⁴⁰ Utilizzo la terminologia messa a punto da Asperti, «*Contrafacta* provenzali di modelli francesi», *Messana*, 8, 1991, pp. 5-49, a p. 10: «preciso ... che indicherò con l'espressione "schema rimico" la formula di successione delle rime ..., con "schema sillabico" la formula di successione dei metri ..., con "schema metrico" lo schema complessivo, risultante dalla sovrapposizione di "schema rimico" e "schema sillabico"».

⁴¹ «Les formules de Frank sont *très souvent* inadéquates, puisqu'elles ne se fondent que sur la rime et ne signalent qu'éventuellement et accessoirement les artifices métriques qui constituent le squelette des textes examinés ... Quant à moi je pense qu'il serait grand temps de 'mettre à jour' le répertoire de Frank, en y ajoutant tout ce que nous avons entre temps appris de plus sur la structure de nombre de textes» (Anna Ferrari, «Peire Vidal ou 'de la perfection'», *Contacts de langues, de civilisation et intertextualité, Actes du IIIème congrès international de l'AIEO*, Montpellier, 20-26 septembre 1990, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier 1992, 3 voll., vol. II, pp. 879-894, a p. 880; corsivo dell'Autore).

c: -i

e: -or

g: ar

tavola dei rimanti⁴²

I	II	III	IV	V	VI	vii
aprieu	rieu	jardi	lati	pascor	honor	
pastorella	bella	cortezia	sia	alegrage	follage	
espi	aizieu	amor	cami	lor	maridar	
bella	parella	ria	via	salvage	agradage	
favella	piusella	plazia	paria	boscage	linhage	
Castella	novella	amia	follia	<i>sombrage</i>	barnage	
(humieu)	(Dieu)	(aisi)	(Martí)	(frecor)	secor	
mieu	plieu	mati	mi	verdor		
sarzieu	vieu	aisi	vezi	amor	flor	janglador
gonella	ribaudella	dia	vilania	piusellage	maridage	barnage

Lo schema rimico troverebbe più adatta collocazione in Frank sotto la formula 311, della quale è attualmente unico detentore il cupo sirventese politico di Cerveri, *Ara-m lunya joy e chan* (BdT 434^a.4), databile all'estate del 1275;⁴³ *unicum*, invece, lo schema sillabico. Come già segnalato da Asperti, però, «il probabile modello di Cerveri per questo sirventese tutt'altro che ameno può essere riconosciuto in una composizione di contenuto e toni ben diversi, la canzone “pastorale” (dialogo sull'amore fra un cavaliere e Robin innamorato di Marion) R 293 di Thibaut de Blaison, importante signore, documentato a partire dal 1206 e morto nel 1229».⁴⁴

In *L'autr'ier al quint jorn d'aprieu*, elementi di sicura derivazione oitanica sono nettamente percepibili, anche a prescindere dall'ipotesi testuale proposta:

⁴² La grafia dei rimanti è quella del testo che propongo in questo contributo; il rimante tra parentesi tonde è quello della rima al mezzo; il grassetto indica il rimante irrelato della VI *cobla*; il corsivo indica che il rimante è ricostruito (cfr. nota al v. 42).

⁴³ Per la datazione dei sirventesi di Cerveri, cfr. Miriam Cabré, «Per a una cronologia dels sirventesos de Cerverí de Girona», in *Els trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona 2006, pp. 135-150.

⁴⁴ Asperti, «Contrafacta», p. 18. Si tratta della pastorella *Hu main par un ajornant* (MW 960:1 = Linker 1492). Edizione: Terence H. Newcombe, *Les poésies de Thibaut de Blaison*, Genève 1978.

- (1) nello schema sillabico, e in modo particolare nell'articolazione bipartita della fronte (7 + 5'), «l'alternanza settenario/quinario è combinazione caratteristica delle pastorelle francesi. Anzi, il settenario è stato identificato da Rivière come il metro più adatto a conferire alla pastorella una connotazione “popularisante”»;⁴⁵
- (2) nello schema rimico, «la struttura della sirma (in particolare per la presenza della rima b di collegamento con la fronte) e la costruzione su due sole rime sono di gusto settentrionale».⁴⁶

Che l'Anonimo possa essersi ispirato alla *charpente* del testo di Thibaut de Blaison è tuttavia ipotesi plausibile: rarità dello schema rimico e comunanza (ancorché con diversa realizzazione)⁴⁷ del genere praticato confortano sulla non aleatorietà di quanto ricostruito (che resta, comunque, ipotesi di lavoro); chiedersi, invece, quale sia stato il ruolo di Cerveri nell'operazione compiuta dall'Anonimo non ha, a mio avviso, molto senso: il sirventese del trovatore catalano è – come di norma in questo genere – un *contrafactum*⁴⁸ *tout court*, mentre sarebbe altamente improbabile che una pastorella – genere formalmente assimilabile alla canzone, anche a livello di tradizione manoscritta⁴⁹ – possa avere come modello un sirventese. In *L'autr'ier al quint jorn d'aprieu*, inoltre, la ripresa si limita al solo rarissimo schema rimico⁵⁰ e il

⁴⁵ Radaelli, «Pastorella danzante», pp. 269-270 e relativa bibliografia.

⁴⁶ Asperti, «Contrafacta», p. 18.

⁴⁷ «Classique» quella dell'Anonimo di f; «désintéressée» quella di Thibaut; riprendo la terminologia di Maurice Delbouille, «Les origines de la pastourelle», *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique. Classe de Lettres et de sciences morales et politiques*, 20, 1927, alle pp. 4-5.

⁴⁸ Analisi puntuale in Asperti, «Contrafacta», pp. 17-20 (e cfr. anche pp. 28-34). Asperti osserva anche, in altra sede, che «diversi dei *contrafacta* provenzali su modello francese imitano ... delle pastorelle, evidenziando così una speciale fortuna di questo genere e delle forme ad esso associate» (Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti “provenzali” e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995, p. 40 e al riguardo si vedano anche le osservazioni di John H. Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 1980, pp. 289-335, alle pp. 304-306).

⁴⁹ Cfr. Dan Octavian Cefruga, «Sistema dei generi lirici e dinamiche compiutive: la posizione della pastorella nei canzonieri occitanici», *Critica del testo*, 3, 2000, pp. 827-870.

⁵⁰ Il che non sarebbe in contraddizione con la prescrizione delle *Leys d'Amors* che assegnano alla «*pastorela* ... tostemps noel so plazen e gay, no pero ta lonc cum vers o chansos, ans deu aver so un petit cursori e vivacier».

testo si configurerebbe come uno di quei casi in cui «un troubadour peut s'être inspiré d'une construction métrique savante inventée par un des ses prédécesseurs sans pour autant avoir composé un *contrafactum*». ⁵¹ Per altro verso, infatti, non si potrebbe escludere che a cavallo dei ss. XIII e XIV l'Anonimo di **f** potesse conoscere direttamente la pastorella del troviero francese. In effetti, se da un lato è ormai acquisito che **f** fu confezionato nei dintorni di Arles ⁵² (e alla Provenza propriamente detta rimanda, quasi per intero, la sua cospicua e tarda collezione di *unica*, per molti dei quali sono accertati anche rapporti diretti con la penisola iberica e, più precisamente, con la corona d'Aragona), ⁵³ dall'altro Zufferey, lo si è già visto, ipotizza che la pastorella di **f** provenga, invece, da ambiente linguadociano limitrofo alla Catalogna, ⁵⁴ vale a dire, da quella stessa area in cui furono confezionati i canzonieri occitani **C** (tra Narbona e Béziers) ed **R** (corte di Rodez), ⁵⁵ i quali conservano anche testi (oitanici) di Thibaut de Blaison:

R (con rubrica *Thibaut de Blizon*; 29rA; 243): *Can se reconjan auzeus* (= RS 584 = *Quant se rejouissent oisel*; IX nell'ed. Newcombe), *chanson de mal mariée*, che i canzonieri francesi **CHU** tramandano adespota;

CR (rispettivamente, con rubriche: «Ticbaut de Blizon», 379rB, 1138; «Tibaut de Blizon», 28vB, 240) *Amors, ges (je) ne me planh mie* (= RS 1187b; VIII nell'ed. Newcombe), con «Sprache provenzalisiert» (RS) e sconosciuta alla tradizione oitanica.

⁵¹ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta*», p. 291 e cfr. *ibid.*, nota 1.

⁵² Cfr. Zufferey, *Recherches*, pp. 223-224.

⁵³ Cfr. *Intavolare ... f*, pp. 64-67 e note. Rilevante, in tal senso, è il caso di Rostainh Berenguier de Marseilha, che è in corrispondenza poetica con un *Bort del Rei d'Arago*, e la cui *estampida* (*La dousa paria*, *BdT* 427.3) potrebbe ammettere tra i suoi modelli proprio un' *estampida* di Cerveri; cfr. Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 40, nota 60 (che tende, però, ad escludere l'ipotesi) e Barberini, *Il trovatore Rostainh Berenguier*, pp. 81-103.

⁵⁴ Zufferey, «Apr. *viu(s)*», p. 316 e nota 12.

⁵⁵ Per **C**, cfr. «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari)*. I. *Canzonieri Provenzali*. 7. *Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856)*, a cura di Anna Radaelli, Modena 2005, p. 21 e Magdalena León Gómez, *El cançoner C (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856)*, Firenze 2012; per **R**, cfr. François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona 1972, pp. 201-214.

A prescindere dal loro grado di attendibilità,⁵⁶ queste attribuzioni sono comunque sicura testimonianza della popolarità di Thibaut de Blaison negli ambienti in cui furono confezionati i due canzonieri; popolarità dovuta anche al fatto che Thibaut soggiornò a lungo nel *Midi*, partecipando in prima persona ad eventi (anche drammatici) che segnarono profondamente la storia occitana: dopo aver preso parte alla campagna di Las Navas de Tolosa (luglio 1212), fu infatti crociato antialbigese al seguito di Simon de Montfort; nel 1227, fu insignito per conto di Luigi IX il Santo, alla cui incoronazione aveva assistito nel novembre del 1226, della prestigiosa carica di *Sénechal du Poitou*, carica che mantenne fino alla morte (1229); nel giugno del 1228 fu, infine, arbitro del rinnovo della tregua stipulata tra Luigi ed Enrico III d'Inghilterra.⁵⁷ Non va dimenticato, inoltre, che **C** ed **R** – il primo a c. 379rA (1137), il secondo a c. 21vA (174) – attribuiscono concordemente a Thibaut de Blaison (ma contro il resto della tradizione)⁵⁸ la pastorella di Cadenet, *L'autrier lonc un bosc foillos* (*BdT* 106.15), che è l'unico altro caso di pastorella occitana – insieme a quella di **f** e a quella di Guiraut d'Espaigna (studiata da Radaelli) – con fronte bipartita 7 + 5' (Frank, 369:1); e l'osservazione può non essere irrilevante al momento di definire meglio il quadro delle influenze.

Ai vv. 5-6 la pastorella di **f** «chanta e favella / un sonet de Castella»; il canto non è estraneo alle pastorelle occitane,⁵⁹ ma è quasi tipico nelle pastorelle oitaniche, che forniscono paralleli quasi precisi a questa dittologia, si vedano solo a titolo d'esempio: Jehan Bodel, *Entre le bos et le plaine* (RS 141, vv. 3-5): «en un tres joli vergier / une tousete trovai, / chantant et melodiant»; Jehan Erart, *L'autre ier chevauchai*

⁵⁶ Newcombe, *Les poésies*, p. 27, premette che «les attributions faites pour les manuscrits des troubadours concernant les chansons des trouvères peuvent soulever des doutes», ma include comunque i due testi nel *corpus* sicuramente autentico di Thibaut. Asperti, «Contrafacta», p. 19, nota 3, elenca succintamente gli elementi, soprattutto metrici, che indurrebbero a rigettare le attribuzioni di **CR**, ma non li ritiene «decisivi rispetto alla questione attributiva (si può pensare che le due canzoni risentano di un certo influsso della lirica trobadorica, del tutto plausibile in considerazione della carriera di Thibaut)».

⁵⁷ Cfr. Newcombe, *Les poésies*, pp. 15-20.

⁵⁸ **D**^a 173 (606); **I** 116; **K** 101, che attribuiscono il testo a Cadenet.

⁵⁹ Ai riscontri di Radaelli, «Pastorella danzante», p. 278, si aggiunga almeno GrBorn, *L'autrier, lo primier jorn d'aost*: «can auzi d'una bergera / lo chan jos-t'un plaissaditz» (*BdT* 242.44, vv. 5-6).

mon chemin (RS 1361, vv. 3 e 7-9): «truis pastorele soz un pin / ... / Frestel, / chalemel / ot, si notoit et chantoit bien e bel»; Jehan Erart, *Les le brueill* (RS 993, vv. 3-4): «truis pastore sanz orgueil / chantant et notant un son»; e, sempre Jehan Erart, *Al tans novel* (RS 574), il cui *refrain* (ultimi tre versi di di ciascuna strofe) incomincia con «si chante et note». ⁶⁰ Tuttavia, gli elementi che compongono la dittologia sono, in ambito oitanico, ambedue afferenti alla sfera musicale (*chanter et melodier; chanter et noter*), mentre nella pastorella di **f** allo specifico (e melico) *chantar* è giustapposto il più generico (ancorché meno comune) e non necessariamente afferente al canto *favellar*. ⁶¹ Quanto, poi, al *sonet de Castella*, Meyer osservava che «si ... n'est pas là uniquement pour la rime, ce témoignage sur la poésie populaire de la Castille à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe siècle mérite d'être recueilli»; ⁶² difficile però additare modelli precisi e circostanziati: la cosiddetta *lirica tradicional* castigliana è più tarda, almeno nelle attestazioni conservate, rispetto alla pastorella in esame (varrà come termine *ante quem* la terza decade del s. XIV, in cui ra-

⁶⁰ «Si chante et note “Dorenlot! / Eo, eo, aé, aé, o, o! Dorenlot! / D'amors me doint Deus joie» (edizione: Terence H. Newcombe, *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, Genève 1975).

⁶¹ *Favellar* è, per altro, termine assai raro nel lessico trobadorico (poco meno d'una decina di occorrenze) e il significato sembra oscillare tra 'parlare' – cfr. Falquet de Romans, *Auzel no trop chantan* (*BdT* 156.2, vv. 34-38): «Qi m'en vol tener dan / haia en son oill postella, / q'ieu hai temencha gran / *qan nigus li favella*; / domna, haiasz chai-l cor» – e 'cantare'; tra i pochi esempi si riscontra (elemento forse non casuale) anche un moralista come Peire d'Alvernhe, cfr. *Bel m'es qu'eu fass'oïmais un vers* (*BdT* 323.9, vv. 65-68): «On plus hom mos vers favelha, / fe que-us deg, on mais valon elh, / e no-y a mot fals que-i rovelh / ni sobre dolat d'astelha».

⁶² Meyer, p. 112. Franchi, p. 307, invece – e ancorché ne enfatizzi troppo le conclusioni che se ne possono ricavare (cfr. più avanti note ai vv. 28 e 42) – lo interpreta come spia dello scarto linguistico tra i due personaggi (cavaliere occitano; pastorella castigliana). L'ipotesi è la più plausibile ed economica – vista soprattutto la serie di elementi formali e tematici che rimandano non alla Castiglia, ma all'area oitanica –, inoltre, non sarebbe neppure da escludere – sulla scorta di quanto osservato da Saverio Guida, «Problemi di datazione e di identificazione di trovatori. I. Rigaut de Berbezilh; II. Sifre e Mir Bernart; III. Guillem Augier», *Studi provenzali e francesi* 86/87 (= *Romanica vulgaria-Quaderni*, 10-11), a cura di Giuseppe Tavani e Luciano Rossi, L'Aquila – Roma 1999, pp. 87-126, a p. 107 – che l'origine castigliana della Pastora sia da interpretare (anche) come un tocco di esotismo.

gionevolmente si può fissare la confezione del canzoniere f),⁶³ mentre opere castigliane più o meno contemporanee non si rivelano di grande utilità: la pudica ritrosia della *Toza* dell'Anonimo è ben lontana, per esempio, dal robusto appetito erotico delle nerborute *serranas* immortalate da Juan Ruíz nel *Libro de Buen Amor*, restie al canto ma nel *joc d'amor* piuttosto gaudenti.⁶⁴ Si potrebbe cercare – rigettando però l'osservazione di Meyer circa forme «populaires» (forse pregiudizio, ancor oggi duro a morire, d'una tradizione critica che vuole la pastorella 'genere popolare') – in altre province liriche della *Península* e, congetturando che la rima abbia costretto l'Anonimo a ripiegare su una sineddoche che eleva una provincia (*Castella*) a compendio dell'intera *Iberia*, supporre che il *sonet* della Pastora alluda (in maniera, al contempo, imprecisa e raffinata) alle *cantigas de amigo* della lirica galego-portoghese; in effetti, qui il motivo della fanciulla che canta è perfettamente tipico – tanto lo è che fonda addirittura un genere – e si riscontra con accenti analoghi proprio in alcuni *specimina* di pa-

⁶³ Sulla datazione di f cfr. *Intavolare ... f*, p. 27. Una probabile origine iberica è stata additata anche per la pastorella maggiore di Marcabru, cfr. Maria Luisa Meneghetti, «Una serrana per Marcabru?», *O cantar dos trovadores* (Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 23 e 20 de abril de 1993), Santiago de Compostela 1993, pp. 187-198; ipotesi ritenuta plausibile «sebbene a tutt'oggi manchino attestazioni di *serranillas* anteriori a *L'autriier jost'una sebissa*», da Lazzarini, *Letteratura medievale*, p. 77, che aggiunge, però, anche più fondati e convincenti paralleli scritturali: «la *fin'amor* si sostanzia ... di virtù monastiche, a conferma degli influssi cistercensi individuati nella lirica di Marcabru, mentre dietro la *villana* traspare l'effigie della sposa del *Cantico*, la Sunamita “nera ma bella”, per l'esegesi biblica figura dell'anima (e della Chiesa)» (pp. 77-78).

⁶⁴ Indimenticabile in tal senso il ritratto della *Chata endiablada* – faccio riferimento a Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, a cura di Marcella Ciceri, Modena 2002, *coplas* 959-971 –; come già osservava Roncaglia: «rispetto alle pastorelle francesi ... e provenzali ... le *serranillas* spagnole ... rappresentano una varietà con suoi spiccati caratteri differenziali, di struttura e di contenuto. L'iniziativa femminile è anche in qualche pastorella, di Gavaudan per esempio [*BdT* 174, 6] o di Gui d'Ussel [*BdT* 194, 15], ma non ha certo il carattere rozzo ed aggressivo che riscontriamo nelle montanare figurate con tanta vivacità da Juan Ruiz, su uno sfondo selvatico, nel rigore d'un impervio paesaggio invernale, anch'esso ben diverso dal sorridente e riposante paesaggio primaverile in cui si ambientano, di regola, le galanti avventure di trovatori e trovieri» (Aurelio Roncaglia, *Poesie d'amore spagnole di ispirazione melica popolaresca. Dalle “kharqe” mozarabiche a Lope de Vega*, Modena 1953, p. 43).

storella:⁶⁵ si vedano, ad esempio, D. Denis, *Unha pastora ben talhada* (RM 25,128): «Ela tragia na mão / un papagai mui fremoso / cantando mui saboroso, / ca entrava o verão, / e diss': "Amigo loução, / que faria por amores, / pois m'errastes tan en vão?» (vv. 9-15)⁶⁶ e Airas Nunes, *Oí og'eu ùa pastor cantar* (RM 14,9): «Oí og'eu ùa pastor cantar / du cavalgaba per ùa ribeira, / e a pastor estava senlleira; / e ascondi-me pola escuitar, / e dizia mui ben este cantar: / ... / E a pastor parecia mui ben, / e chorava e estava cantando / ... / e dizia este cantar mui ben» (vv. 1-13, *passim*).⁶⁷ A prescindere, però, dai probabili riscontri, il viaggio *por tierras de España y Portugal* si rivelerebbe insidioso (per un verso), inutile (per altro verso):⁶⁸ già Pellegrini, infatti, additava per i due componimenti appena citati una fonte provenzale nella terza (secondo l'ordine *BdT*) pastorella di Gui d'Ussel, *L'autrier cavalcava* (*BdT* 194.15): «e vi denan me / una pastorela / ab cor fresq' e novella, / que chantet mout gen, / e disia en plainngen: / "Lassa! Mal vieu qui pert son jauzimen"» (vv. 4-9).⁶⁹ Lo stesso stu-

⁶⁵ Sulla questione del *corpus* di pastorelle galego-portoghesi si veda la sintetica rassegna di Ferrari, «Marcabru», pp. 107-108.

⁶⁶ Faccio riferimento a Henry R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle 1892 (riedizione anastatica Hildesheim – New York 1975).

⁶⁷ Cfr. anche vv. 21: «e dizia este cantar enton» e 29: «e dizia este cantar ben a pastor»; faccio riferimento a Giuseppe Tavani, *A poesía de Airas Nunez*, Vigo 1993 (traduzione in galego dell'edizione italiana del 1963) e si veda la nota dell'editore a p. 86.

⁶⁸ In questa direzione, infatti, sarebbe necessario chiarire tempi, modi e circostanze del contatto dell'Anonimo con i trovatori iberici, cosa che – preso atto dell'assoluta mancanza di riscontri biografici e cronologici per l'autore della pastorella di **f** – sarebbe pressoché impossibile. Abbastanza lacunoso, inoltre, è anche il quadro teorico di riferimento: sebbene siano numerosi i contributi che indagano presenze e influssi di trovatori provenzali nella Penisola iberica – cfr. almeno Carlos Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona 1977; Anna Ferrari, «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores», *Boletim de filologia*, 29, 1984, pp. 35-58; Aurelio Roncaglia, «Ay flores, ay flores do verde pino», *Boletim de filologia*, 29, 1984, pp. 1-9 e il più recente Vicenç Beltran, *La corte de Babel. Lenguas, poéticas y política en la España del siglo XIII*, Madrid 2005 – è terreno quasi del tutto inesplorato l'esame degli influssi di direzione contraria, ovvero: dai trovatori galego-portoghesi a quelli provenzali.

⁶⁹ Cfr. Silvio Pellegrini, «Appunti su trovatori di lingua portoghese», *Boletim de filologia*, 4, 1936, pp. 75-83; I. "Chorava e estava cantando", pp. 75-79; per Gui d'Ussel nella penisola iberica si veda Beltran, *La corte de Babel*, pp.

dioso, inoltre, segnalava la presenza del motivo (sebbene formulato in maniera non del tutto esplicita quanto al pianto, che è però argomento non pertinente al discorso relativo alla pastorella di **f**) anche (strana casualità!) in Cadenet, *L'autrier lonc un bosc foillos* (*BdT* 106.15), in cui ricorrono, ancorché non in dittologia e ancorché non riferiti a una pastora, ma a un pastore, i verbi *chantar* e *dir*: «L'autrier, lonc un bosc fullos / trobiei en ma via / un pastre mout angoyssos / chantan; e disia sa chanssos» (vv. 1-5).

La pastorella di Cadenet si rivela di grande importanza per almeno due aspetti: come già rilevato, **C** ed **R** la attribuiscono a Thibaut de Blaison, autore del testo che (secondo l'ipotesi qui proposta) ispirò lo schema rimico della pastorella di **f**; inoltre, il componimento di Cadenet, come anche quello dell'Anonimo, presenta elementi 'formali' di matrice oitanica (in modo particolare la fronte bipartita 7 + 5). Se questi sono i dati a disposizione, l'ipotesi più probabile è che l'Anonimo rinvenisse questi elementi – schema rimico della pastorella di Thibaut de Blaison, motivo del canto e componenti lessicali della dittologia impiegata ai vv. 5-6 – direttamente (e tutti insieme) nei materiali occitanici (Cadenet attribuito a Thibaut de Blaison) e oitanici (pastorella di Thibaut) che transitarono per l'area linguadociana in cui furono allestiti **C** ed **R**, tanto più, e lo si vedrà nel commento, che alcuni rari elementi testuali sembrano rinviare anche a Joan Esteve de Béziers, altro trovatore tardo conservato dal solo canzoniere **C**. Non credo costituisca, poi, prova contraria il fatto che la pastorella di Thibaut de Blaison che avrebbe ispirato lo schema rimico dell'Anonimo di **f** non arrivò a sedimentare nei grandi canzonieri provenzali autoctoni: il fatto che Cerveri lo utilizzò per lo schema metrico del suo sirventese prova, con abbastanza sicurezza, che la pastorella oitanica circolò tra Catalogna e Linguadoca, e tanto basterebbe a rendere plausibile l'ipotesi qui proposta; se poi Cerveri fu mediatore tra la pastorella di Thibaut e quella dell'Anonimo di **f** è congettura che, ragionevolmente, né si può accettare né si può respingere; il fascicolo, per il momento, si dovrà archiviare (ma non chiudere) per insufficienza di prove.

66-92. Su queste due pastorelle si veda anche Pilar Lorenzo, «La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación», *Studi provenzali e galeghi* 89/94 (= *Romanica vulgaria - Quaderni*, 13-14), L'Aquila – Roma 1994, pp. 117-146, in particolare 137-139.

Quello che è certo, invece, è che in un contesto in cui, alla confezione dei canzonieri corrisponde un progressivo restringimento della circolazione dei testi, tanto che «a cada cancionero llegará, o la producción de los trovadores que escriben en las zonas cercanas al *scriptorium* del manuscrito, o una serie de poesías que ayan circulado por la zona y hayan terminado en el cancionero, por motivos meramente casuales»,⁷⁰ l'individuazione, non d'un generico modello francese, ma d'un modello francese precisamente individuabile a livello formale e geograficamente collegato all'area linguadociana di **C** ed **R**, permette di aggiungere una scheda al *dossier* di labili (ma non infondati) collegamenti tra **f** e questi due mss., collegamenti testimoniati anche da una serie di altri indizi – tra cui la presenza in **f** di trovatori conosciuti solo per mezzo di **C** o di **R**, come Guillem de Mur, Bertran Carbonel e Guillem de l'Olivier d'Arles –, ma che devono essere ancora esaminati a fondo.

⁷⁰ Magdalena León Gómez, «Los trovadores catalanes de C (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr.856)», in *Els trobadors a la Península Ibèrica*, pp. 241-270, a p. 242. Cfr. anche Meyer, *Les derniers troubadours*, pp. 5-6 e Stefano Asperti, «*Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura neolatina*, 45, 1995, pp. 59-103, in particolare, pp. 80-81.

Anonimo
L'autr'ier, al quint jorn d'aprieu
 (BdT 461.145)

Ms.: f XLV, 40r-v = 42r-v (adespoto).

Edizioni critiche: Paul Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud*, Paris 1871, pp. 112-114; Émile Levy, «Une pastourelle provençale», *Revue des langues romanes*, 21, 1882, pp. 57-61.

Altre edizioni: Jean Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen âge*, Paris 1923, pp. 123-124 (testo Levy, con ritocchi); William D. Paden, *The Medieval pastourelle*, 2 vols., New York 1987, vol. II, pp. 418-422 (testo Audiau con ritocchi); Claudio Franchi, *La Pastorelle occitane*, Alessandria 2006, pp. 306-311 (testo Audiau con ritocchi).

Metrica: *coblas* I, III e VI: a7 b5' c7 b5' b5' b6' a8 a8 b6'; *coblas* II, IV e V: a7 b5' a7 b5' b5' b6' a8 a8 b6' (per lo schema di Frank cfr. paragrafo 2, per lo schema di questa edizione cfr. paragrafo 11). Sei *coblas doblas* di 9 versi – con rima interna al settimo verso di ciascuna *cobla*, eccetto l'ultima (I.7; II.16; III.25; IV.34; V.43), più una *tornada* di 2 versi. Rime: a: *-ieu, -ir, -or*; b: *-ella, -ia, -age*; c: *-i, -or, -ar*. Rima identica: 51:56 (*barnage : barnage*).

Attribuzione: il copista traccia, come di norma in **f**, la cornicetta destinata ad accogliere il nome del trovatore, ma non la completa (probabilmente il componimento pervenne adespoto già nella fonte). Allo stato attuale del codice, la pastorella è il secondo componimento di un gruppo di quattro testi, collocati tra c. 40r = 42r e c. 41r = 46r e tutti privi di rubrica: An., *Non puese mudar non plainha ma rancura* (BdT 461.177); An., *L'autr'ier al quint jorn d'aprieu* (BdT 461.145); Alb, *Destregz d'amor veing denan vos* (BdT 16.9) [ma adespoto nel ms. e mutilo, a partire dalla fine della seconda *cobla*, per la lacuna di quattro fogli che cade tra f. 42 e f. 46]; An., *Si tot chantar non m'enansa* (BdT 461.224); né il testo né la sua collocazione nel ms. offrono però indizi su cui fondare un'ipotesi attributiva.

Datazione: Meyer, p. 112, collocava il testo tra la «fin du XIII^e siècle ou au commencement du XIV^e»; Paden, II, p. 638, si chiede «late 13th c.?»; il componimento non contiene elementi utili per ulteriori precisazioni (né aiuta, in tal senso, l'individuazione di probabili legami con il componimento di Thibaut de Blaison). La collezione degli *unica* di **f** (circa una cinquantina di componimenti) presenta particolare compattezza geografica (zona compresa tra Arles, Tarascona e Marsiglia) e cronologica (tra la seconda metà degli anni '60 del s. XIII e la prima decade, o poco oltre, del secolo successivo). Un dettaglio dell'abbigliamento della pastora – «vestida d'un negre sarzieu» (v. 8) – potrebbe collegare (per la rarità del vocabolo nel lessico trobadorico)

IV. – Ben intendo il vostro ‘latino’, Signore, in qualunque modo esso si esprima! Avete perduto il cammino, da quella parte si trova la vostra via (*scil.*

que·l mia paria
 vos tornar’a follia!
 Per Sant Marti!, si fas ves mi,
 auziran o tut mieu vezi, 35
 e sara vilania.

V – Toza, el tems de pascor,
 per fin alegrage
 can s’alegran entre lor
 l’auzellet salvage 40
 dins per lo boscage,
 ab vos per lo sombrage,
 per la frescor de la verdor,
 farai un juoc novel d’amor
 del vostre piusellage! 45

VI – Seinhner, no·m fassas honor
 perdre per follage!
 Mon paire·m vol maridar
 al mieu agradage,
 mot de gran linhage, 50
 segon lo mieu barnage:
 anatz a luy querer secor,
 c’aisel en portara la flor
 que n’aura·l maridage.

34 martin 35 tutz; vezin 41 los boscages 42 e uos per los ambraies 44
 damors 52 secors

altrove, lontano da qui): ché la mia compagnia si rivelerà per voi cosa folle!
 Per san Martino!, se (solo) vi accostate a me lo verranno a sapere tutti i miei vicini, e sarà azione da villani.

V. – Ragazza, in primavera, quando a motivo di fine allegria si rallegrano tra loro, nei boschi, gli uccelletti selvatici, con voi, in luoghi schermati dall’ombra, nel refrigerio della vegetazione, farò un gioco novello d’amore della vostra verginità.

VI. – Signore, non mi fate perdere l'onore per la follia! Mio padre vuole darmi in sposa, a mio piacimento, (a qualcuno che sia) di assai alto lignaggio, adatto alla mia corte: andate da lui a chiedere soccorso, ché coglierà il fiore colui che mi avrà in sposa.

VII – Seinhner, vos autre janglador 55
 aures en lo barnage!

55 autres jangladors *ipometro*

VII. – Signore, a voi altri cialtroni resterà soltanto il rango!

1. Il mese di aprile non è frequente nelle pastorelle occitane, che pure sono quasi sempre (e tipicamente) ambientate in primavera; del tutto inedita la precisazione del giorno: nel *corpus* occitano (prendo come riferimento Franchi, pur non condividendone tutte le scelte) *abril* è esplicitamente menzionato solo nell'esordio di 3 componimenti: Mbru, *L'autrier, a l'issida d'abriu* (BdT 293.29); GlHaupt, *L'autrier, a l'intrada d'abril* (BdT 206.3) e JoEst, *Ogan, ab freg que fazia*: «en la chalenda d'abril» (BdT 266.9, v. 2). Le pastorelle di f e di Guilhem d'Autpol sono legate da un raro dettaglio dell'abbigliamento della Pastora (cfr. scheda introduttiva, *datazione*) e non si potrebbe escludere che Marcabru abbia influito su entrambe: Marcabru, *issida d'abriu* → Guilhem d'Autpol, *intrada d'april* (dagli ultimi giorni del mese ai primi) → Anonimo, *quint jorn d'aprieu* (con ulteriore precisazione). Scarse attestazioni anche nelle pastorelle oitaniche: in *Pastourelles* (199 componimenti), *avril* ricorre solo in due testi: *Par une matinee*: «el mois joli d'avril» (MW 518.1, v. 2) e *C'est a Paskes en avril* (MW 491.1).

3. *Espi*: *unicum* nel lessico trobadorico. Levy, emenda in «albespi» (cfr. SW III, p. 266 «“Dornstrauch” oder “Weissdorn”»). Audiau, e quindi, Franchi e Paden, mantengono *espi*: i primi due traducono con «biancospino»; il terzo con il più generico «thornbush». Concordo con Audiau nel non intervenire sulla lezione del ms.; con Paden nella traduzione più neutra: ‘cespuglio di spine’, ‘roveto’ (Tdf: «arbuste épineux, épine en Gascogne»); mi chiedo, inoltre, se *espi* non sia da assumere (anche simbolicamente) come equivalente della marcabruniana *sebissa*, e quindi, come elemento che simbolizza *humilitas* e purezza morale della Pastora, ovvero la sua inattingibilità. — Di *albespi*, elemento pur centrale nella ricezione della lirica trobadorica, si contano solo 5 occorrenze: GlhIX, *Ab la dolchor del temps novel* (BdT 183.1, v. 14); Grim-Gausm, *Lanquan lo temps renovela* (BdT 190.1, v. 4; in rima derivativa al v. 2 con «flore albespina»); JfrRud, *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BdT 262.2, v. 6); Gavaud, *L'autre dia, per un mati* (BdT 174.6, vv. 3-6) e Anon., *En un vergier sotz fuella d'albespi* (BdT 461.113, v. 1). — Scarsa frequenza ha anche *espina* (poco più d'una ventina di occorrenze) utilizzata in vari contesti; vista

la stretta dipendenza dell'Anonimo dal modello marcabruniano si può ricordare Mbru, *L'iverns vai e-l temps s'aizina*: «e reverdej'il boisso, / e par la flors en l'espina / don s'esjauzen l'auzello» (*BdT* 293.31, vv. 2-4); *espina* sarebbe in questo caso irricevibile per ragioni metriche (la rima è in *-i* e non *in / in'*). — Alternanze (*aube*) *espin-epinete* sono frequenti nelle pastorelle oitaniche (si veda Aurelio Roncaglia, «Ay flores, ay flores do verde pino», *Boletim de filologia*, 29, 1984, pp. 1-9, pp. 4-5 e bibliografia ivi additata): cfr., solo a titolo d'esempio (e sono situazioni che replicano quella della pastorella di *f*), *Pastourelles* II, *L'autre jour par un matin* «sous une espinette, / trovai quatre pastoriaus» (RS 1374, vv. 1-3); *Pastourelles* XVI, *L'autre jor par un matin* «juweir m'an allai; / par dezous un abespin / pastoure trovai» (RS 1372, vv. 1-4); *Pastourelles* XXXIII, *Chavachai mon chief enclin*: «plux pensis ke ne souloie; / per desous une abe espin / truis pastoure ki s'ombroie» (RS 1364, vv. 2-4); *RP* II.8, *L'autrier au dous mois de mai*: «Tantost comme j'entendi / celle bergerete, / maintenant me trais vers li / soz une espinete» (RS 89, vv. 23-26), e *RP* II.57, *Entre Godefroi et Robin*: «desos l'ombre d'une aube espin / gardoit une bregiere / aigneaus ens la bruire» (vv. 5-7).

4. *Avinent e bella*: dittologia priva d'altre occorrenze – in parte simile è «covinent e bella» in JoEst, *El dous temps quan la flors s'espan* (*BdT* 266.5, v. 11) e cfr. anche GIHaupt, *L'autrier, el gay temps de pascor*: «encontrey pastora ses par, / cuend'e plazen, / mot covinen» (*BdT* 266.7, vv. 7-9) –; più diffusa, invece, nelle pastorelle oitaniche; cfr.: *Pastourelles* LV, *A l'entree de Pascor*: «si trovai en un destor / une pastorele, / avenant et bele» (RS 2002, vv. 7-9) e *Pastourelles* LX, *L'autrier en une praelle*: «trouvai pastore chantant; / mult fu avenant et bele» (RS 608, vv. 2-3), in cui canto e dittologia offrono un parallelo quasi preciso all'esordio della pastorella di *f*.

5-6. Per *favelar*, cfr. *SW*, III, p. 421: «vortragen»; traduco 'intona [con riferimento alla parte musicale] e canta [con riferimento alla parte verbale del canto] una poesiola di Castiglia' (Audiau: «occupée à chanter et à moduler un chant de Castille»; Paden: «who was singing and sayng a song of Castile»; Franchi: «che canta un canto di Castiglia» e in nota: «la coppia *chanta e favela* è probabilmente una dittologia sinonimica»). — *Sonet* può essere tanto la 'melodia', quanto (e genericamente) un 'componimento poetico' (cfr. Linda M. Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975, pp. 102-103). — Traduco all'imperfetto per omogeneità con il contesto; stessa alternanza nella *cobla* esordiale della pastorella di GIHaupt (*BdT* 266.9; cfr. note v. 1 e vv. 7-9). Jensen ritiene che il passaggio dall'imperfetto al presente «may serve the purpose of expressing a slight difference in aspectual value: in the present tense, the happening is viewed as an ongoing process» (*The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986, § 286; e cfr. anche Paden et alii, «The Poems of ... Guilhem d'Autpolh», p. 434, nota v. 9). Su questa dittologia cfr. quanto osservato nell'introduzione, par. 11.

7-9. *Sarzil* (da *sarga*), cfr. *REW* 7848, 2 (< SARICA, a sua volta da SÈRICA): «Art wollener Stoff», «grobes Tuch» e Alibert: «serge, étoffe grossière

dont la chaîne est de fil et la trame est de laine» e «*sarguin*, tire-laine, sarrau, souquenille». Unica altra occorrenza nel lessico trobadorico è in GIHaupt, *L'autrier, a l'intrada d'abril*: «En un debes prop d'un cortil / trobey pastor'ab cors yrnell; / vestida fon d'un nier sardil / ab capa grizeta ses pelh» (BdT 206.3, vv. 5-8). — Come in Marcabru, la virtù della Pastora traspare, prima che dalle sue parole, dal suo abbigliamento, cfr. Mbru, *L'autr'ier jost'una sebissa*: «Cap'e gonela pelissa / vest e camiza treslissa, / sotlars e causasas de lana» (BdT 293.30, vv. 5-8; per *gonela pelissa*, rispetto alle vulgate *gonel'e pelissa*, cfr. Aurelio Roncaglia, «Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo», *I Cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (Roma, 17-21 maggio 1977)*, Roma 1977, pp. 11-22, pp. 18-20); la *gonella* dell'anonimo non è *pelissa* — come non lo è neppure quella indossata dalla pastorella di JoEst in *El dous temps quan la flor s'espan*: «yeu vi denan, / ab un pastor, / gaya pastorella, / covinent et bella, / que vesti gonella / d'un drap vetat belh» (BdT 266.5, vv. 8-13) —, ma non rinnega l'ascendente marcabruniano, nella misura in cui l'*humilitas* della Pastora è messa in risalto dal grossolano e poco elegante tessuto della veste; inoltre la rozza lana del *sarzil* è forse da mettere in relazione con quello stesso simbolismo — cistercense e già arcaico ai tempi di Marcabru, ma ben più obsoleto, e forse privo della coordinata religiosa, a quelli dell'Anonimo — che Roncaglia, citando Eterledo, additava nelle *causasas de lana* della pastora marcabruniana: «in lana, incorruptio carnis» (Roncaglia, «Riflessi», pp. 19-20). — Da rilevare, infine, che in sede esordiale l'anonimo ribalta il *topos* della 'più bella fra le sue pari' (cfr. Christiane Leube-Fey, *Bild und Funktion der „dompna“ in der Lyrik der Trobadors*, Heidelberg 1971, pp. 119-123, in partic. p. 120) dal punto di vista dell'umiltà': «que plus humieu non n'a en mieu» (su *umil* cfr. Malte-Ludolf Babin, *Orgolh-umil*, Tübingen 1993). — *Mantelet*: *unicum* nel lessico trobadorico; intendendo il diminutivo relazionato non alla taglia, ma alla qualità dell'indumento: 'un mantello di scarsa qualità'; 'uno straccio di poco valore'.

10-15. Cfr. *Pastourelles XXXIII, Chavachai mon chief enclin*: «Pastoure, se Deus me gairt, / j'avrai vostre pucelaige, / pues ke si trovei vos ai / soulete en cest boscaige» (RS 1364, vv. 37-40). Per la situazione rappresentata cfr. Alberto Limentani, «A la fontana del vergier». Discorso lirico e discorso narrativo nella poesia dei trovatori», in Id., *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino 1977, p. 35.

10-11. Cfr. Mbru, *L'autr'ier jost'una sebissa* (BdT 293.30, vv. 8-9): «Vas lieis vinc per la planissa / Toza, fi'm ieu, res faitissa»; con *bella* che sembra quasi parafrasi del meno corrente *res faitissa*. Ambiente fluviale è anche in Mbru, *L'autrier, a l'issida d'abriu*: «en uns pastoraus lonc un riu, / ... / auzi la votz d'un pastoriu / ab una mancipa chantar» (BdT 293.29, vv. 2-6).

12. Elisabeth Shulze-Busacker, «L'exorde de la pastourelle occitane», *Cultura neolatina*, 37, 1978, pp. 223-232, a p. 232, traduce *en luoc aizieu* con «en un lieu plaisant», considerando l'espressione «l'unique exemple d'une

traduction aussi précise de *locus amoenus dans le contexte poétique*) (corsivo dell'Autore); preferisco tradurre con 'luogo propizio', 'luogo adatto all'intimità amorosa'; cfr. Aurelio Roncaglia, *Venticinque poesie dei primi trovatori*, Modena 1949, *Glossario*, s. v. *aizir* e BnVent, *Lonc temps a qu'eu no chantei mai*: «c'una noih lai o's despolha, / me mezes, en loc aizit» (*BdT* 70.27, vv. 43-44). — Su *aizir* si veda Roger Dragonetti, «“Aizi” et “aizimen” chez les plus anciens troubadours», *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, 2 voll., Gembloux 1964, vol. II, pp. 127-154).

13. *Sola, ses parelha*: la 'solitudine' della Pastora è elemento tipico fin dalla pastorella marcabruniana; solo in pochi componimenti è esplicitamente menzionata dal Cavaliere. Cfr. Mbru, *L'autr'ier jost'una sebissa*, vv. 18-20 e 23-26, da cui l'anonimo sembra riprendere *parelha* e (più avanti, al v. 32) *paria*: «quar aitals toza vilana / no deu ses pareill paria / pastorgar tanta bestia ... / la vostra pareilharia, / Seinher, so'm dis la vilana / lai on se tang si s'estia». Cfr. *infra*, note ai vv. 30-31 e 32-33.

14. *Sabrai si est piusella*: Meyer stampa «s'est» (in nota: «ms. *si est*»), seguito poi da tutti gli editori, con la sola eccezione di Levy. Concordo con Levy nella lettura con sinalefe (come già al v. 5: *que chanta'è favella*).

15. Entro lo stesso verso sono giustapposte le due terminazioni *-eta* [*er-beta*]: *-ela* [*novella*], caratteristiche del genere 'pastorella'; per i testi occitani cfr. Paola Allegretti, «La pastorella e le foresette di Guido Cavalcanti», *“Carmina sempre et citharae cordi”*. *Études de philologie et métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève 2000, pp. 247-259, alle pp. 256-257; per le pastorelle francesi, cfr. *Pastourelles*, I, p. 59 e III, p. 133 e Georges Lote, *Histoire du vers français*, 3 voll., Paris 1949-1955, III, pp. 268-269; la corrispondenza compare anche nella più antica pastorella catalana conosciuta, *Ai espiga novela!*, pubblicata da Gema Avenoza, «Estudi i edició d'una pastorel·la catalana del s. XIV», *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares 2001, pp. 53-71. — *Erba novela* figura anche (e sempre nella descrizione d'un incontro amoroso) nella pastorella di Cerv, *Entre Lerida e Belvis* (*BdT* 434.7^c; vv. 3-6): «vi ab una pastorela / un pastor vestit de terlis, / e jagren entre flor de lis, / baysan sutz l'erba novela». Da notare che nel testo di Cerv ricorre sia l'ambientazione fluviale che si osserva nell'Anonimo – cfr. vv. 2-3: «pres d'un riu, entre dos jardis, / vi ab una pastorela» – sia il rimate *Castela*, cfr. vv. 7-11 *passim*: «e anc pastorela pus bela, / ... / c'a mos oyls tan plazen ne vis / en França ne en Castela».

16. Nella risposta della Pastora può forse riecheggiare, nell'invocazione a Dio e ai genitori (ma con piccola modifica di situazione e personaggi coinvolti), la prima risposta della Pastora di Marcabru: «“Seigner,” so'm dis la vilana / “Merce Dieu e ma noirissa, / pauc m'o pretz si·l vens m'erissa, / qu'alegreta sui e sana”» (*L'autr'ier jost'una sebissa*, vv. 11-14), laddove *sana* ha, ovviamente, connotazione soprattutto morale.

18. *Ribaudella*: REW, 4206, «hriba (ahd.) “Hure”»; cfr. SW, VII, p. 340, «Dirne»; Godefroy, s. v. *ribaudel*, «paillard»; al femminile è *unicum* nel lessico trobadorico; variazione sul tema in Gavaud, *Dezamparatz, ses compaigno*: «Senher, si m'amistat vos do, / yeu aurey nom na Malafos» (BdT 174.4, vv. 28-29 e cfr. la nota di Guida, a p. 172). — Sul rapporto con il modello marcabruniano – *L'autr'ier jost'una sebissa* (BdT 293.30), vv. 64-70 – cfr. introduzione, par. 10.

19-21. *Intrar el jardi*, nelle pastorelle francesi, è espressione che compare nel prologo narrativo recitato dal cavaliere (cfr. Radaelli, «Pastorella danzante», p. 278, nota v. 5); nelle pastorelle occitane *intrar el jardi* e *juoc d'amor* ricorrono insieme solo in JoEst, *L'autrier el gai temps de pascor*: «Per que us prec que m'amor vulhatz / e fassam lo dous joc novelh / ins el jardi, / lai sotz selh pi, / que mais ses fi, / valretz per mi» (BdT 266.7, vv. 69-74). — La grafia *juoc* testimonia la tendenza della *scripta* di **f** a dittongare la *q* < *ō*; cfr. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 209. — Per *juoc* (*novelh*) *d'amor*, cfr. nota al v. 44.

22. Ms. *riza* (intatto e non commentato in Meyer); concordo nella correzione con Levy, p. 60 (e successivi editori). L'errore, prodottosi forse già nella fonte del copista di **f**, si sarà verificato per influsso dei rimanti del verso precedente, *cortezia* (v. 20, non contiguo), e successivo, *plazia* (v. 23, contiguo) che avrebbero indotto il copista a riformulare *ria* in *rizia*; successivamente la *i* potrebbe essere caduta (*rizia* > *riza*) per disattenzione del copista di **f**.

25-27. Elemento insolito nelle pastorelle sia occitane, sia francesi (cfr. Schulze-Busaker, «L'exorde», p. 232); accenti simili, ma funzionalmente diversi, sono in Gavaud, *L'autre dia, per un mati*: «e vi dejos un albespi, / encontr'un prim rach de solelh, / una toza ...», (BdT 174.6, vv. 3-5; cfr., infatti, la nota di Guida a p. 196, che rigetta il motivo 'd'alba'). Il sorgere del sole è, nella pastorella di **f**, mera indicazione cronologica dei futuri *rendez-vous* promessi dal Cavaliere col solo fine di persuadere la Pastora.

28-29. *Lati* è sicuramente da intendere come 'discorso', in senso lato; Franchi, pp. 306-307, accentua, a scapito dell'aspetto morale, quello linguistico: «lo scarto che permette l'esistenza della pastorella ... assume qui anche una dimensione probabilmente linguistica ... la donna dichiara infatti ... di intendere esattamente il discorso, sia in termini di contenuto, sia in termini di lingua, cioè di comprendere – lei castigliana – l'occitano dell'uomo». Che però non ci siano problemi di intercomprensione tra i due personaggi lo dimostrava già la prima reazione della Pastora alle proposte dell'uomo (notevole il raro forte vocabolo utilizzato: *ribaudella*, v. 18); pertanto, insisterei piuttosto sul significato morale: cfr. il parallelo offerto da Gavaud, *L'autre dia, per un mati*: «Senher, tan sey d'aquest lati, / per que la nuech cossir e velh» (BdT 174.6, vv. 33-34), anche se il punto di riferimento inevitabile sarà ancora una volta Marcabru: le due successive precisazioni – «cal que sia» ('in qualunque modo esso sia espresso'; v. 29) e «que'l mia paria / vos tornar'a

follia!» (vv. 32-33) – possono alludere, rideclinandola, alla saggezza della Pastora marcabruniana (appunto, «de joi e *de sen* massissa») e, in effetti, il diniego della Pastora di **f** riprende dal testo di Marcabru almeno due rimanti (e un terzo in forma modificata) in *-ia*: «qui que·m sia, / ben conosc sen e follia; / la vostra pareillaria, / ... / lai on se tang si s'estia» (vv. 22-26). Nessuno dei tre vocaboli, evidentemente, è di rarità tale da escludere poligenesi, tuttavia, il genere praticato (la pastorella); il contesto immediato (rifiuto della Pastora) e il sottofondo ideologico (*sen* della Pastora *vs.* *follia* del Cavaliere) potrebbero essere sufficienti per attivare un corto-circuito allusivo, e bisogna tenere in conto sia la longeva fortuna del testo marcabruniano – che ancora durante la crociata albigea era servito da intertesto per la tenzone fittizia di RaimEscr, *Senhors, l'autrier vi ses fahida* (*BdT* 389.1); cfr. Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, p. 109, nota 5, e Sergio Vatteroni, «La fortuna di “L'autrier jost'una sebissa” e Raimon Escrivan: considerazioni sui generi della pastorella e della tenzone fittizia», “*Ab nou cor et ab nou talen*”, pp. 243-261, in particolare pp. 250-253 –, sia il fatto che nella non particolarmente folta tradizione manoscritta di *L'autrier jost'una sebissa* (**ACIKNRTa¹d**) figurano anche **C** ed **R**, ovvero i due canzonieri confezionati nella stessa zona da cui probabilmente proviene la pastorella di **f** e nella quale l'Anonimo venne a contatto con la pastorella di Thibaut de Blaison (cfr. introduzione, paragrafo 11).

30-31. Ms.: *lai tenes vostra via*; irricevibile perché ipermetro. Gli editori espungono concordemente *lai*: *Perdut aves lo cami, / Tenes vostra via*, «vous vous êtes trompé de route, suivez votre chemin» (Audiau); «you have lost your way, so take your road» (Paden); «avete perduto il cammino, riprendete la vostra strada» (Franchi). Quantunque *lai* sembri un riempitivo, riesce difficile giustificarne l'introduzione: in *tenes vostra via*, né senso, né metrica sollecitano intervento di copista; inoltre, ancorché minoritario, tale rimbrotto è ben attestato nelle pastorelle occitane: cfr. almeno Gavaud, *Dezamparatz, ses compaigno*: «E tornatz en vostre cami, / qu'ab autras vos etz ensajatz» (*BdT* 174.4, vv. 33-34); JoEst, *L'autrier el gai temps de pascor*: «senher, al vostre pro, quar si / entensa / ges tensa / acsetz, tengratz vostre cami» (*BdT* 266.5, vv. 77-80; e cfr. anche vv. 22-22 e 47-48) e Cerv, *Entre Caldes e Penedes*, nella quale però il rimprovero è diretto dal Cavaliere alla Pastora che vuole ingannare il suo *amador*: «Pus per dan de vostr'amador / venguesçay, na bergeyra, / lo fait no tendri'a honor; / teynetz vostra carreyra» (*BdT* 437.7^b; vv. 25-28). Proporrei in alternativa una diversa soluzione: *lai ten vostra via* (con *ten*, 3^a ps. sn. del pres. indic. di *tener*), il cui soggetto è *vostra via* ('Avete perso il cammino, la vostra strada è là', ovvero 'tiene altra direzione, lontano da me'). L'ipermetria risulta, pertanto, dall'interferenza (a sua volta, derivata da banale errore di dettato interiore) del *perdut aves* del verso precedente: il copista inizialmente avrà memorizzato *perdut aves lo cami / lai ten vostra via*; successivamente, nel passaggio dal piano dell'esemplare a quello della copia, avrà mnemonicamente istituito una simmetria tra i due versi, rendendo

il Cavaliere soggetto di entrambe le azioni ed estendendo, quindi, erroneamente la desinenza di 2^a ps. pl. di *aves* anche al successivo *ten* (*perdut aves ... / lai tenes ...*). — *Lai*, in posizione iniziale di verso, si oppone all'*aissi* della *cobla* precedente (*l'hic et nunc* in cui il Cavaliere desidera soddisfare i propri appetiti sessuali; cfr. 24-27); delimita con esattezza, nello spazio, la distanza fra i due interlocutori e sembra quasi disegnare il gesto concreto con cui la *Toza* scaccia il *Senher*.

32-33. Ms. (v. 33): *tornara follia*; Meyer, p. 113 (v. 36) stampa «vos tornar a follia», congetturando in nota «pour *tornara a?*»; ipotesi accolta da Levy: «vos tornar'a follia». Audiau (e, quindi, Franchi e Paden) stampano, invece, «vos torn'ar'a follia»: «ma compagnie vous rend fou en ce moment» (Paden: «my company is driving you mad»; Franchi: «poiché la mia compagnia ora vi rende folle»). Sulla scorta di v. 32, ritengo più corretta la soluzione Meyer e Levy. *Paria*, infatti, ricodifica in altra forma il *juoc novell* proposto dal Cavaliere e, a conferma di come la Pastora intende bene il *lati* del *Senher*, ha sicuramente significato concreto e carnale, cfr. l'espressione *aver o far paria*; cfr. BnVenz, *Lanquan cor la doussa biza*: «aquest parells fai paria / don nays semensa non monda», (*BdT* 71.1^a, vv. 36-37); e interessante, in tal senso, la lezione del canzoniere **a**¹ per il v. 77 di Mbru, *L'autr'ier jost'una sebissa* (lezione che Gaunt – Harvey – Paterson accolgono a testo): «a l'ombra lonc la pastura / ... plus n'estaretz segura / per far pareilla dousaina», e cfr. Leo Spitzer, «“Parelh paria” chez Marcabru», *Romania*, 73, 1952, pp. 78-82; risulterà però evidente più avanti, per le ragioni che la Pastora stessa chiarirà (non senza beffarda ironia) nella *cobla* conclusiva, che non è tanto (o comunque, non solo) la proposta del 'gioco' avanzata dal cavaliere, ma proprio la sua realizzazione, da collocare pertanto in un eventuale futuro, che si rivelerà cosa folle, in quanto contravveniente a un preciso ordine universale soggiacente all'etica della fanciulla. Mi sembra preferibile, quindi, intendere al futuro il verbo al v. 33 (cfr. nota ai vv. 46-47).

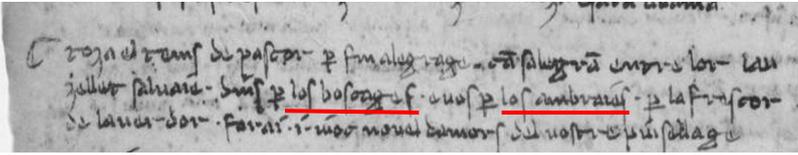
34-36. Ammonimenti simili non hanno quasi riscontro nelle pastorelle occitane, l'unico altro esempio è in GrEsp, *Per amor soi gai*: «Adieu, adieu cavalier! / Que mon paire-m crida, / qu'ieu lo vei la jus arar / ab bueus sel'artigua» (*BdT* 244.8, vv. 21-24) – elemento di sicura derivazione oitanica (cfr. Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti “provenzali” e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995, pp. 118-120 e Anna Radaelli, «Pastorella danzante (*BdT* 244,8)», in *“Ab nou cor et ab nou talen”*, pp. 263-286) –, nella quale, però, ad essere chiamato in causa è il padre della fanciulla (ma cfr. qui i vv. 16-18: «Ai, Seinhner Dieu, en vos mi plieu / c'aitant cant aurai parent vieu / non serai ribaudela»). Ben più frequente, invece, è l'appello ai 'vicini' nelle pastorelle francesi (cfr. Radaelli, «Pastorella danzante», pp. 281-282), e non è da escludere che qui *vezi* rimandi ai rocamboleschi salvataggi del *piucelatge* della Pastora ad opera di compagni di mestiere, accorsi *in extremis* alle sue grida; cfr. *Pastourelles* XXXIII, *Chavachai mon chief enclin*: «Ne vo plux a li tencier, /

ains l'ai sor l'erbe getee; / maix as jambes desploier / lai fut grande la crie. / Haut crie goule beee / ke l'oient li bergier. / Et Robins li fils Pouchier / i ait fait grant asemblee, / qui d'un baston de pomier / m'ait la chine mesuree; / pues m'ait dit en reprovier / "vasauls, retourneis airrier, / n'en moinea nostre espousee"» (RS 1364, vv. 49-61); *Pastourelles* XII, *L'autre jour me civachai*: «"Sire, alleiz vostre chamin, / car ce si vient mes amins, / a tout sa massue, / orguillous est et hardis, / tost vos avrait, jou vos di, / fait une laidure, / se vos roncins ne vos porte / plus ke l'ambleüre / ... / Quant je m'oy manecier, / tantost l'alai ambraeier; / elle crie "Auwe!" / Robins saut, li fiz Fouehier, / Guios, Perrins et Eenniers, / a grant aleüre. / Kant les vix, mix m'a ma voie"» (RS 1586, vv. 31-47). — Quanto al v. 34, la traduzione di Franchi (*ivi* v. 38): «se me *lo* fate, tutti i miei vicini lo sentiranno» enfatizza forse troppo un collegamento (per altro neppure così evidente) al *juoc d'amor* di 21; preferisco una traduzione più neutra e letterale. — Sullo stupro da parte del cavaliere come «tratto di realistica crudezza caratteristico delle pastorelle francesi» (Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 118), cfr. Kathryn Gravdal, «Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle», *Romanic Review*, 76, 1985, pp. 361-373; Dietmar Rieger, «Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise», *Cahiers de civilisation médiévale*, 31, 1988, pp. 241-267, in particolare pp. 260-261 e William D. Paden, «Rape in the pastourelle», *Romanic Review*, 80, 1989, pp. 331-349.

38; 41-42; 45. «il faut noter que le copiste [di f] n'utilise aucun signe particulier pour représenter le produit de la séquence – T'C – ou – D'C –, les graphies *tg* et *ti* (*ty*) étant absentes du chansonnier» (Zufferey, *Recherches*, p. 211).

42. Ms. *e vos per los ambraies*; irricevibile per senso e regolarità delle rime. Meyer si limitò al solo intervento indispensabile all'intelligibilità del rimante: *e vos per los ombrajes*; Levy e Audiau emendano, rispettivamente, in: *et ieu vos per l'ombrage*; *e vos per est ombrage* («avec vous en cet ombrage»); quest'ultimo ripreso anche da Franchi; Paden (che pure dichiara, p. 639: «text from Audiau») segue in questo caso Meyer sia per il v. 42 (= Paden v. 46) – *e vos per los ombrages* – sia per il verso che immediatamente precede – *dins per los boscages* – «on you in the shadow, in the cool of the green». Laddove si emenda *los ambraies* → *lo ombrage*, la difficoltà nasce dall'ipometria del verso, imposta dalla lettura sinalefica *l'ombrage* (che sembra essere la soluzione preferibile); e, infatti, sia Levy, sia Audiau sono costretti a rimediare *ope ingenii* alla sillaba mancante. Tra le due soluzioni, quella di Levy, che pure fa ammenda dell'infrazione alla legge di Tobler – Mussafia, mi sembra meno ricevibile per questioni stilistiche: tra *vos* (v. 46 ed. Levy) e *farai* (v. 49 ed. Levy), verbo che dipende da quel pronome, vengono a trovarsi ben 3 versi e la (piuttosto innaturale) separazione del verbo dal suo pronome complemento indiretto mal si accorda con la (piuttosto lineare) sintassi del resto del componimento. All'infrazione della norma di To-

bler – Mussafia, tuttavia, si potrebbe rimediare in due modi: o ipotizzare che *e vos* (v. 42) sia errore di copista per *a* (più plausibilmente *ab*) *vos* – un caso simile si riscontrerebbe anche in un altro *unicum* di **f**, RostBer, *Si com trobam clar el Vielh Testamen*, BdT 427.6, v. 23; cfr. Fabio Barberini, *Il trovatore Rostainh Berenguier de Marseilha*, Modena 2013, pp. 201-202) –, ed è a questa interpretazione che rimanda, non il testo, bensì la traduzione proposta da Audiau, p. 126: «avec vous en cet ombrage, sous la fraîcheur de la verdure, je ferai un jeu d’amor nouveau»; oppure considerare che *e vos* (senza necessità di ritocco) introduca un’azione coordinata, non al *juoc novell* dei vv. 44-45, ma al *locus amoenus* dei versi immediatamente precedenti – questa interpretazione richiede, ovviamente, che si sottintenda il verbo *alegrar* (o altro semanticamente affine) alla 2^a ps. pl. dell’ind. –, e questa è la lettura che propone Franchi, p. 310, per i vv. 41-48: «quando gli uccelletti per pura allegria si rallegrano tra loro nel bosco, e voi in quest’ombra nel fresco della vegetazione»). Prima di decidere in merito occorre però riesaminare il (più grave) problema del rimante. Nelle due *coblas* a rima *-age* (per la grafia, cfr. nota ai vv. 38; 41-42; 45), gli unici due rimanti sui quali è necessario intervenire (in entrambi per la regolarità rimica, nel secondo anche per il senso) sono quelli dei vv. 41 (*los boscages*) e 42 (*los ambrages*); lecito supporre, pertanto, che i due errori siano in un qualche modo collegati e che, anzi, quello che sfigura il rimante di v. 42 abbia prodotto, di riflesso, quello del rimante al v. 41. Pur ammettendo le congetture dei precedenti editori, risulta alquanto difficile spiegare come da *et ieu vos per l’ombrage* (Levy) o *e vos per est ombrage* (Audiau) il copista di **f** possa essere arrivato a *los ambraies*: ammettendo anche che avesse avuto sentore dell’ipometria, non mi sembra plausibile sostenere che il copista vi abbia posto rimedio – vista anche l’assoluta indifferenza che dimostra nel resto del componimento per l’assetto strofico-rimico – sostituendo *ombrage* con una parola che non ha alcun senso. Preso, però, atto della diffrazione delle congetture, mi chiederei se l’errore al v. 42 non sia stato causato da una lezione rara, mal compresa e mal copiata, non tanto dal copista di **f**, ma (come dirò tra poco) piuttosto da quello della sua fonte. Si osservi, infatti, la lezione del ms.: *los ambraies* potrebbe essere derivato da cattiva lettura (e conseguente peggiore divisione delle parole) d’un iniziale *losombraie* da sciogliere in *lo sombraie*, ma sciolto, invece, dal copista in *los ombraie* (per la *a* iniziale cfr. *infra*); divenuto plurale l’articolo, il copista avrà ritenuto opportuno intervenire sia sul sostantivo che immediatamente segue (*ombraie* → *ombraies*), sia, nel contesto più immediato e visibile, sul rimante (e relativo articolo) del verso precedente (*lo boscage* → *los boscages*). L’ipotesi che la maggior parte dei problemi si siano originati già nella fonte (e che il copista di **f** si sia quindi limitato solo a trascriverli) discende dal fatto che, se *los boscages* (v. 41) deriva da successivo intervento del copista, indotto dalla cattiva comprensione di (*los*)*ombraie*, l’aspetto della scrittura in **f** fa ritenere poco plausibile che la correzione sia dovuta al copista di questo ms.:



Il copista avrebbe, infatti, dovuto lasciare tra *lo* e *boscage* uno spazio immotivato (poiché in alcun modo poteva prevederne la necessità) e, al contempo, quanto meno insolito in un canzoniere come *f*, in cui le unità di scrittura si susseguono in sequenze molto affollate. Quanto, invece, a *ombrage* → *ambrage*, nulla impedirebbe di ipotizzare – ma l’ipotesi può essere per certi versi arrischiata – che lo stesso copista di *f*, di norma sciatto e impreciso, possa essere incappato nella disattenta lettura d’una *o* sulla quale può aver interferito il primo gambo della contigua *m*. Per altro verso, che il copista di *f* si accontenti di copiare anche parole prive di senso lo dimostrerebbe il caso d’un altro *unicum* del canzoniere: cfr. RostBer, *Si com trobam clar el Vielh Testament*, BdT 427.6, v. 58 e Barberini, *Il trovatore Rostainh Berenguier*, pp. 210-211). *Sombrage* è privo di attestazioni nel lessico occitano. Nell’esordio del componimento si è visto, però, che la Pastora «chanta e favella / un sonet de Castella», elemento che, plausibilmente, permette di ipotizzare che la *Toza* sia di origine iberica (cfr. Franchi, p. 307 e qui nota v. 42); come è noto, le lingue peninsulari (eccezion fatta per il catalano) continuano il latino UMBRA(M) nella forma *sombra* (SUB + UMBRA), da cui il castigliano deriva, a sua volta, *sombraje* (SUB + UMBRA + ATICUM) – oggi desueto rispetto a *sombrajo* –: «Reparo o resguardo de ramas, mimbres, esteras, etc., para hacer sombra» (*Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid 2008). Il senso, pertanto, è lo stesso di *ombrage* provenzale, e la parola pronunciata dal Cavaliere potrebbe essere interpretata come un castiglianismo, che probabilmente (nelle intenzioni del *Senher*) dovrebbe ben disporre nei suoi confronti la fanciulla (già nell’esordio presentata «a l’onbreta d’un espi»): *sombrage*, infatti, indica il luogo in cui deve avvenire la consumazione dell’atto sessuale e richiama quell’«abric lonc la pastura» (v. 75) – in *a*¹ «a l’ombra lonc la pastura»; cfr. nota vv. 32-33 –, in cui il Cavaliere di Marcabru invita la Pastorella a seguirlo; si tratta, non solo (e non tanto) del topico *locus amoenus* – naturale cornice a convegni erotici di tal fatta –, bensì (e più precisamente) d’un luogo sicuro, appartato e riparato da sguardi indiscreti (il provenzale *ombratge*, del resto, ha anche il significato ‘tecnico’ di «épaisseur du bois»; LR, IV, I, p. 369), in cui la Pastora, come direbbe più esplicitamente il Cavaliere marcabruniano, possa sentirsi «segura / per far la cauza dous-sana» (cfr. *L’autr’ier jost’una sebissa*, v. 77). Tra le due interpretazioni di *e vos*, proposte all’inizio di questa nota, scelgo quindi la prima e intendo il verso in questo modo: «a vos per lo sombrage / per la frescor de la verdor / farai un juoc novel d’amor / del vostre piusellage»; ‘con voi, in luogo riparato (o protetto) dall’ombra, nel refrigerio della vegetazione farò un gioco novello d’amore della vostra verginità’. È da rilevare, però, riguardo a questa lettura

– che resta comunque ipotetica, e quindi non risolutiva – che *sombraje/sombrajo* sono vocaboli piuttosto rari anche in castigliano e non ne rinvengo attestazioni contemporanee all'epoca in cui, verosimilmente, fu composta questa pastorella. Il *CORDE* (*Corpus diacrónico del español*) registra appena 14 occorrenze di *sombraje* (tutte novecentesche) e 50 occorrenze di *sombrajo* (più 17 al plurale), delle quali le due più antiche risalgono al s. XVI, ambedue in Gabriel Alonso de Herrera, *Obra Agricultura, editio princeps* Alcalá de Henares 1513; ed. critica a cura di Thomas Capuano, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison 1995 (corpus.rae.es/cordenet.html consultato il 23.04.2013). Non rinvengo traccia del termine, invece, nei *Glossari di Ispanistica* (Medioevo e Rinascimento) digitalizzati sotto la direzione di Patrizia Botta (cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/), ma il progetto è ancora *in fieri*, né – laddove si voglia ipotizzare l'influsso della più antica lirica peninsulare – in ambito galego-portoghese: il *TMILG* (*Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*: ilg.usc.es/tmilg/index.php) – nel quale confluiscono i dati dello spoglio dell'intero corpus lirico – non registra il termine, mentre i *RILG* (*Recursos Integrados da Lingua Galega*: sli.uvigo.es/RILG/) raccolgono 6 occorrenze di *sombraxe*, ma tutte di s. XIX (consultati il 26.04.2013).

42-45. Ricorrono in questi versi elementi propri del *Natureingang*, ai tempi dell'Anonimo già del tutto caduto in disuso (cfr. la scheda di Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena 2010, pp. 107-110 e Simonetta Bianchini, «Letteratura e natura nel s. XII», *Rivista di studi testuali*, 4, 2002, pp. 41-76); il modello – anche se non esclusivo, ma dato l'impianto ideologico del componimento, sicuramente uno dei più rilevanti – può rintracciarsi in Marcabru, sia in *L'autrier, a l'issida d'abriu*: «en uns pastoraus lonc un riu, / et ab lo comens d'un chantiu / que fant l'auzeill per alegrar» (*BdT* 293.29, vv. 2-4), sia in *Lanquan fuelhon li boscatge*: «e par la flors en la prada, / m'es belhs dous chanz per l'ombratge, / que fan desus la ramada / l'auzelet per la verdura; / e pus lo temps si melhura, / elh s'an lur joya conquiza» (*BdT* 293.28, vv. 2-7); in quest'ultimo esempio – e come nella pastorella di **f** – *boscatge* e *ombratge* (riletto dall'Anonimo, secondo l'ipotesi che propongo, come *sombrage*) sono in rima; va rilevato, poi, che questo componimento marcabruniano è un *unicum* del canzoniere **C**, confezionato nella stessa zona da cui Zufferey ipotizza che proceda la pastorella di **f**. Elementi in parte simili, ma presenti in sede esordiale e non strettamente collegati al corteggiamento del cavaliere, sono in JoEst, *L'autrier, el gay temps de pascor*: «quant auzi-ls auzelhetz chantar, / per gaug que·m venc de la verdor, / m'en yssi totz sols delechar» (*BdT* 266.7, vv. 2-4). Per il tema – altrettanto desueto ai tempi dell'Anonimo – del corteggiamento degli uccelli si vedano almeno BnVent, *Quan lo boscatges es floritz*: «e chascus auzels quer sa par / e'l rossinhols fai chans e critz» (*BdT* 70.40, vv. 3-4) e GrGausm, *Lanquan lo temps renovelha*: «ab lo dous chan del mati / que fan d'amor li auzelh / [can] l'auzeletz [la matina] / jauzens somon a l'auzelha» (*BdT* 190.1, vv. 13-16); il probabile modello, però, potrebbe essere ancora una volta Mbru (almeno a li-

vello di ideologia e, segnatamente, nella connotazione negativa che la Pastora riconosce al *joc* propostole dal Cavaliere), cfr. *Bel m'es quan la rana chanta*: «e·l rossinhols crid'e brama / sa par qu'a per joi conquista, / ples d'orgueilh car el no sen / freg ni gel ni glaz ni bisa» (BdT 293.11, vv. 5-8) [propone di attribuire questo componimento ad Alegret Valeria Tortoreto, «Per l'attribuzione di “Bel m'es qan la rana chanta” (BdT 293,11) (e di “Belha m'es la flors d'aguilen” BdT 323,5)», *Cultura neolatina*, 67, 2007, pp. 251-317]. Inoltre, proprio questo elemento esplicita una sicura (a mio parere) allusione alla «pastorella maggiore» di Mbru: in *L'autr'ier jost'una sebissa*, il Cavaliere riconduce la richiesta rivolta alla Pastora entro un ordine cosmico universale in cui «tota creatura / revertis a sa natura» (vv. 71-72), «ma è chiaro», osserva Aurelio Roncaglia, «ch'egli cerca di stravolgere ai propri fini la forza persuasiva d'una massima universale» («*Trobar clus*: discussione aperta», *Cultura neolatina*, 29, 1969, pp. 5-55, a p. 50, nota 82); allo stesso modo il Cavaliere dell'Anonimo stabilisce un'implicita connessione tra il *solatz* degli *auzellet salvaje* e il *juoc* cui invita a partecipare la Pastora. — Rilevante l'alternanza delle forme verbali nell'arco dell'intero componimento: il v. 42, *farai un juoc novel d'amor*, richiama ma, al tempo stesso, gli si oppone, nel passaggio dalla 1^a ps. pl. alla 1^a sn., il v. 21, *farem un juoc d'amor*, e si ricollega, invece (all'esordio del dialogo), al v. 14, *sabrai si est piusella*, nel quale il verbo è alla 1^a ps. sn.; l'azione, laddove si realizzasse, sarebbe quindi in larga parte condotta da (e per iniziativa del) Cavaliere, ed è evidente il rimando alle pastorelle oitaniche che, sovente, si concludono con lo stupro della *bergerette* dal parte del *sire* (cfr. nota ai vv. vv. 34-36).

44. Per la grafia di *juoc* cfr. nota vv. 19-21. — *Joc novel* è sintagma raro; ad eccezione di BâtArag (in uno scambio di *coblas* con RostBer), *Un juoc novell ay entaulat* (BdT 103.3 = 427.1) e GIFig (in una polemica giullaresca con AimPeg), *N'Aimeric que-us par del pro Bertam d'Aurel* (BdT 217.4c = 10.36) –, *joc novel* compare nei soli generi dell'alba e della pastorella, e, in ambedue con evidente significato sessuale: cfr. RbVaq, *Gaita be, / gaiteta del castel*: «E·l jornz ve e non l'apel; / joc novel / mi tol l'alba, / l'alba, oi l'alba!» (BdT 392.16^a, vv. 4-7); An., *En un vergier sotz fuella d'albespi*: «Bels dous amicx, fassam un joc novel / yns el jardi, on chanto li auzel, / tro la gaita toque son caramelh» (BdT 461.113, vv. 13-15) [da attribuire, anche questa, a RbVaq, secondo l'ipotesi di Rossana Castano, nella «Recensione» a Christophe Chaguinian, *Les albas occitanes*, Paris 2008, *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 233-239, alle pp. 237-238]; JoEst, *L'autrier el gai temps de pascor*: «“Toza,” fi·m yeu, “anz que m'en an / vos faray lo dous joc sentir / qu'entre amigua ez aman / se fai”» e «per que-us prec que m'amor vulhatz / e fassam lo dous joc novelh / ins el jardi, / lai sotz selh pi» (BdT 266.7, vv. 49-52 e 69-72). — Solo nella pastorella di *f a juoc novel* si accompagna lo specifico *d'amor*, che privo invece di ulteriore aggettivazione accompagna il *jeu* nelle pastorelle oitaniche, cfr. *Pastourelles XXXVII, L'autrier a doulz mois de mai*: «desor l'erbe la getai / ne s'en pout deffendre: / lou jeu d'amors

sens atendre / li fix per delit» (RS 89, vv. 47-50). *Juoc novell d'amor*, inoltre, richiama la «cauza doussana» (o, secondo a¹ e gli editori inglesi, la «pareilla dousaina») di Marcabru ed è, sicuramente, variazione delle più correnti espressioni *faire lo / faire o*, sulle quali cfr. Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979, p. 180. — Quanto a *novell* non escluderei che l'Anonimo giochi qui in maniera ironica sullo scarto che si può rilevare tra il linguaggio cortese del Cavaliere e la poca cortesia delle sue intenzioni: il *joç d'amor* sarebbe, pertanto, 'novello' anche perché la Pastora è (o si presume sia) vergine.

46-47. Sul legame di questo passo con i vv. 64-70 di *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293.30) si è già accennato nell'introduzione e il passo è riecheggiato dall'Anonimo ai vv. 16-18 (cfr. nota). A ciò si può aggiungere anche il ricordo dei vv. 22-28 dello stesso componimento: «“Don”, fetz ela, “qui·m que·m sia, / ben conosc sen e folia; / la vostra pareillaria, / Seigner”, so·m dis la vilana / “lai on se tang si s'estia, / que tals la cuid'en bailia / tener, no·n a mas l'ufana”»; passo, quest'ultimo, già ripreso dall'Anonimo ai vv. 32-33: «quel mia paria / vos tornar'a follia».

48. La menzione della figura paterna legata anche al matrimonio della Pastora è elemento rarissimo nel *corpus* occitano; gli unici due esempi si rintracciano in GrEsp, *Per amor soi gai*: «Pair'e maire ai, e marit aurai, / e si a Dieu plai, far m'aun onramen» (BdT 244.8, vv. 19-20) e JoEst, *El dous temps quan la flors s'espan*: «Gui, mon paire·m vol dar espos / vielh, raynos / e ric d'aver» (BdT 266.5, vv. 21-23).

49-51. Il dislivello sociale, già compiutamente formulato in *L'autrier jost'una sebissa* (in partic. vv. 78-94), è elemento topico nelle pastorelle (cfr. Franchi, pp. 18-20). Accenti simili a quelli della Pastora dell'Anonimo erano già in GrBorn, *L'autrier, lo primier jorn d'aost*: «Senher, be m'agr'obs drutz que·m s'ost / de fach qu'enquer a loc no·n tast, / que·l cors ai pauc e de sen chast, / si be·us me fatz presentera, / pos cut segon ma paubrer / que·m sia datz bos maritz» (BdT 242.44, vv. 51-56) e Gavaud, *Dezamparatz, ses compaigno*: «Senher, si m'amistat vos do, / yeu aurey nom Na Malafos, / qu'ieu n'esper melhor guizado / d'autre que cug qu'en breu m'espos» (BdT 174.4, vv. 28-31; al riguardo cfr. Guida, *Il trovatore Gavaudan*, pp. 172-173); l'Anonimo, però, declina il tema con maggiore ironia, costruendo il discorso della Pastora con termini aristocratici, quali *linhage* e *barnage* (cfr. quanto osservato nell'introduzione, paragrafo 10).

52. *anatz a luy querer secor*, assai frequente nei testi occitani l'interposizione d'altro materiale lessicale tra i due termini della locuzione perifrastica *anar* + infinito, con il verbo reggente all'imperativo o al congiuntivo esortativo (cfr. Saverio Guida, *“Jocs” poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena 1983, pp. 126-127). Quanto a *querer*, tutti gli editori, ad eccezione di Levy, leggono *querre*, ma né il ms., in questo punto, pone problemi di lettura, né mi pare sussistano elementi cogenti che spingano a intervenire sul testo tràdito.

53-54. *Portar la flor* ha solitamente (e nei contesti più disparati) il significato di ‘eccellere in qualcosa’ (*SW*, III, p. 509, 7: «den Preis davontragen»); cfr. (solo a titolo d’esempio) GlhIX, *Be voill que sapchon li pluzor*: «qu’ieu port d’aicel mester la flor» (*BdT* 183.2, v. 4); RbAur, *Ar no sui ges mals et astrucs*: «de malastre port la flor» (*BdT* 389.14, v. 38) e – in epoca prossima all’Anonimo – RostBer, *Tant es plasent nostr’Amia* «Ses bauzia, / ilhi porta flor /de tota lauzor» (*BdT* 427.7, vv. 24-26). Nella pastorella di *f*, invece, la locuzione è da assumere – caso rilevante, in quanto unico – anche come metafora designante la consumazione dell’atto sessuale.

55. *Janglador*: cfr. *REW*, 4574: «*JANGULARE: ‘spotten’», ma lo stesso Meyer-Lübke si chiede, scettico, «Woher?» e a p. 883 (*Wortverzeichnis*, nota 1) commenta: «das Wort scheint germ. Ursprungs zu sein, vgl. holl. *jangelen*, schwed. *jangla*». Nel lessico trobadorico se ne rinvencono circa una decina di occorrenze (la maggior parte in rima), quasi sempre riferite ai *lauzengiers*. Traduco con ‘cialtroni’.

56. *Barnage* è in rima identica con il v. 51. Levy, accogliendo un suggerimento di Chabaneau, lo emendò in *badage* – forse per interferenza marcabruniana; cfr. Mbru, *L’autr’ier jost’una sebissa*: «Per so n’auretz per soudada / al partir: “bada, fols, bada”, / e la muza meliana» (*BdT* 293.30, vv. 54-56) e Franchi, p. 311, nota 3 –; la correzione è stata poi accolta da tutti gli editori. Preferisco non intervenire sulla lezione del ms., in quanto non si potrebbe escludere che l’iterazione del rimante sia intenzionale e, soprattutto, funzionale: il *barnage* di v. 51, infatti, si riferisce (auto-)ironicamente alla condizione sociale della fanciulla; quello di v. 57 al rango del Cavaliere; la relazione che si instaura fra i due vocaboli (o meglio: tra la ripetizione dello stesso vocabolo) attua – con analogia ironia – una sorta di “inversione di prestigio” (per riprendere l’espressione usata in ben altro contesto da Roncaglia) tra il blasonato, ma moralmente pernicioso, *baronaticum* del *Senher* e quello non blasonato, ma moralmente sano, della *Toza*. E se da un lato il senso della *tornada* sembra affine ai vv. guigelmini della «pessa e-l coutel» – cfr. GlhIX, *Ab la doussor del temps novel* (*BdT* 183.1, vv. 27-30) –, dall’altro è ancora alla «pastorella maggiore» di Marcabru che potrebbe rimandare la dialettica dei due *barnages*; cfr. *L’autr’ier jost’una sebissa*: «Don, tot mon ling e mon aire / vei revertir e retraire / al verzog et a l’araire, / seigneur –, so-m dis la vilana; / – mas tals se fai cavalgaire / c’atrestal deuria faire / los seis jorns de la setmana» (vv. 36-42).

Nota bibliografica

Manoscritti

Canzonieri provenzali

- f** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472.
a¹ Modena, Biblioteca Universitaria Estense, Càmpori, γ.N.8.4; 11-12-13.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D Modena, Biblioteca Universitaria Estense, α.R.4.4.
E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

Canzonieri francesi

- C** Bern, Burgerbibliothek, 389.
H Modena, Biblioteca Universitaria Estense, α.R.4.4 (parte francese del canzoniere provenzale **D**).
U Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050.

Opere di consultazione

- Alibert** Louis Alibert, *Dictionnaire occitan-français d'après les parlers languedociens*, Toulouse 1966.
- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- COM** *Concordance de l'Occitan Médiéval*, direction scientifique de Peter T. Ricketts, Turnhout 2001, CD-Rom.
- FEW** Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-1989.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols., Paris 1953-1957.
- LR** François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 vols., Paris 1836-1844.
- Linker** Robert W. Linker, *A Bibliography of French Lyrics*, University (MS) 1979.

- MW* Ulrich Mölk – Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1911.
- RM* Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967.
- RS* Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden 1955.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 vols., Leipzig 1894-1924.
- TdF* Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, 2 vols., Aix-en-Provence 1878-1886.

Edizioni

Bernart de Ventadorn [BnVent]

Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915.

Bernart de Venzac [BnVenzac]

Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del secolo XII: Bernart de Venzac*, Modena 1971.

Falquet de Romans [FqRom]

Raymond Arveiller – Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence 1987.

Gavaudan [Gavaud]

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979.

Guglielmo IX [GlhIX]

Niccolò Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena 1973.

Grimoart Gausmar [GrimGausm]

Anna Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, "Lanquan lo temps renovelha" (BdT 190,1)», *Cultura neolatina*, 50, 1990, pp. 121-206.

Guillem d'Autpol [GlHautp]

William D. Paden – L.H. Armitage – O. Holmes – Th. Kendris – A. Lumsden-Kouvel – T. O'Connell, «The Poems of the Troubadours

Guilhem d'Autpolh and "Daspol"», *Romance Philology*, 46, 1992-1993, pp. 407-452.

Giraut de Bornelh [GrBorn]

Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Troubadors Giraut de Bornelh*, 2 vols., Halle 1910-1935; Ruth Verity Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes' of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge 1989.

Guiraut d'Espaigna [GrEsp]

Anna Radaelli, «Pastorella danzante (BdT 244,8)», in «*Ab nou cor et ab nou talen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane* (Actes du Colloque AIEO, L'Aquila, 5-7 juillet 2001, éditées par Anna Ferrari et Stefania Romualdi), Modena 2004, pp. 263-286.

Jaufre Rudel [JfrRud]

Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila - Roma 1985.

Joan Esteve de Bezers [JoEst]

Sergio Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa 1986.

Marcabru [Mbru]

Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909; Aurelio Roncaglia, in *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Milano 1973, pp. 292-297 [per il testo di *L'autr'ier jost'una sebissa*]; Simon Gaunt – Ruth Harvey – Linda M. Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge 2000.

Peire d'Alvernhe [PAuv]

Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Manziana 1996.

Raimbaut d'Aurenga [RbAur]

Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis (MN) 1952.

Raimbaut de Vaqueiras [RbVaq]

Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.

Rostainh Berenguier de Marseilha [RostBer]

Fabio Barberini, *Il trovatore Rostainh Berenguier de Marseilha*, Modena 2013.

Anonimi

BdT 461.113: Carl Appel, in *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1930⁶, LIII, p. 90.

Pastorelle francesi

Pastourelles

Jean-Charles Rivière, *Pastourelles*, 3 vols., Genève 1974-1976.

RP

Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles*, Leipzig 1870.