A Nonno Francesco,

a te che mi ha insegnato a fotografare il mondo con occhi curiosi

**Indice**

Indice……………………………………………………................................p.

Ringraziamenti………………………………………………………………..p.

Introduzione…………………………………………………............................p.

**Capitolo 1: La pastorella**

* 1. Il genere lirico della pastorella ……………………………………………p.
	2. Chi erano le pastorelle nell’età di mezzo?.............................……………...p.
	3. La condizione della donna nel Medioevo ………........................................p.

**Capitolo 2: il primo esemplare di pastorella marcabruniano**

* 1. La figura di Marcabruno ………............……………………………………p.
	2. Analisi della pastorella *L’Autrier jost’una sebissa*………………………….p.
	3. Marcabruno contro Guglielmo IX …………………………………………..p.

**Capitolo 3: Marcabruno e il suo *intransigente moralismo***

* 1. Il moralismo Marcabruniano……………………………………………….p.
	2. *L’autrier, a l’issida d’abriu*…………………………………………...........p.

**Capitolo 4**: **Come evolve il genere dopo Marcabruno**

* 1. La pastorella oltre Marcabruno…………...………………………….……..p.
	2. La pastorella oltre la letteratura francese delle origini……………………...p.

Conclusioni …………………………………………………………………….p.

Bibliografia……………………………………………………………………...p.

**Ringraziamenti**

In realtà la maggior parte dei ringraziamenti li sto scrivendo prima ancora della stesura completa del lavoro di tesi. Forse perché ci tengo in maniera non indifferente. Non avrei mai pensato di arrivare a questo punto. Tre anni fa non ci credevo, non volevo iscrivermi neanche più all’università. Poi è arrivato qualcuno e mi ha fatto capire quale fosse la mia strada, quali fossero le mie passioni e per che cosa valesse la pena lottare e quindi studiare, senza lasciarsi abbattere. L’università per me è stata, è, e continuerà ad esserlo, tanta passione e tanto “esaurimento”.

Questo lo aggiungo in corso d’opera………

Voglio fare un ringraziamento particolare ad una persona, papà. Papà non ha mai creduto in questi studi e non lo farà mai, ma non perché non siano “belli”, o perché non mi sostenga, ma perché mi voleva il suo delfino, il suo ingegnere, il suo futuro. Lascio l’arduo compito ai miei fratelli, Andrea in particolare (in bocca al lupo) e Domenico. Noi tre non ci sopportiamo quasi mai, ma siamo una grande squadra. Papà con questo suo modo di fare però mi ha aiutato, mi ha incitato a far sì che ogni volta dessi il massimo. Il mio augurio è che un giorno inizi a credere anche lui nelle mie ambizioni. Ps. Lo so che mi vuoi bene.

Mamma non ti offendere, ringraziare te è superfluo. Papà va ancora instradato. Tu sei sempre dalla mia parte, a tuo modo, ma con il cuore da mamma che ti contraddistingue. Non ho molto da dirti perché basta un sorriso, molto simile al tuo, affinché tu mi capisca.

Poi io voglio spendere più di una parola per Valerio. Bene Valerio è stato il mio percorso universitario finora. Lo dico a mani basse, se non fosse stato per lui e la sua famiglia, oggi probabilmente tutto starei scrivendo tranne che una tesi di laurea in lettere moderne. Ha visto una luce, una passione in me, che neanche io sapevo riconoscere. Mi ha sostenuto, accompagnato, fisicamente e mentalmente, in questi tre anni e mi ha fatto riscoprire chi sono, da dove vengo cosa voglio essere. Mi ha aiutato anche a studiare, è innegabile. Non da solo, spesso ha coinvolto anche il padre, a cui io voglio porgere veramente un pensiero, non me ne voglia Simonetta, ma Antonio mi ha instradato come un’alunna in alcuni casi e come una seconda figlia in altri. Le lezioni che mi ha riservato sono state fonte di motivazione in più occasioni. Vi ringrazio davvero col cuore, tutti e tre, perché oramai siete la mia seconda casa, e il mio motore motivazionale.

Come poi non ringraziare il mio faro, la mia certezza di vita, Nonno Francesco. Gli ho già dedicato il mio lavoro di tesi, ma servirebbero milioni di pagine e fiumi di inchiostro per raccontarti e raccontarci. Cresciuta a suon di poesie, fotografia e pane e olio, e anche un po’ viziata, la prima nipote. La tua semplicità, il tuo pessimismo cosmico, mi hanno permesso di sviluppare una curiosità nei confronti del mondo, di me stessa, degli altri che mai avrei immaginato. Nulla più dei miei studi e del mio percorso universitario mi ha permesso di mettere a fuoco, ruotando l’obiettivo, le piccole cose e ciò che producono, perché frutto o causa di grandi cose. Grazie.

Anche le mie nonne hanno un posto assicurato nel mio cuore e sempre presenti nel mio percorso. Nonna Bea è sorriso, è raggiante, è lei che ti mette di buon umore, sempre. Nonna Nadia è dinamica, è veloce, è imprevedibile, ma è sempre lì taglia cuci e cuci taglia a far sì che tutto calzi a pennello. Grazie.

Voglio ringraziare anche zia Antonella, perché tutti mi dicono che sono “figlia a te”, quindi qualcosa pur significherà.

In generale voglio ringraziare tutta la mia famiglia, perché in un modo o nell’altro c’è sempre.

E poi ci sono loro, le amiche, quelle di sempre, quelle che qualunque cosa accada, basta uscire dieci minuti e ti distrai. Francesca ha condiviso praticamente con me l’esaurimento dei tre anni di percorso e non solo; sono vent’anni che ci sopportiamo e supportiamo. C’è sempre stata. Non è una graduatoria (metto le mani avanti). Debora è la felicità, ti mette di buon umore con due battute belle gesticolate. Edda, lei non ha condiviso con noi le ansie e le follie da universitario medio, ma ci, e mi ha dovuto sopportare come non mai, tanta compassione per lei. Michela è un’altra universitaria, comprende anche lei l’ansia di vivere e l’esaurimento totale; con un sorriso e con quattro chiacchiere è sempre pronta lì a distarti e ascoltarti, riservandoti parole estramamente azzeccate. Letizia non la conosco da moltissimi anni, però è entrata appieno nel nostro entourage di “esaurite” (è ironico e scherzoso, mi raccomando). Lidia, Lidia studia a Pisa, è l’ingegnere mancata di mio padre (scherzo), ci vediamo poco, causa distanze varie, ma Lidia è adrenalina allo stato puro, è matta al punto giusto, sempre di buon umore (tranne in sessione) e sempre con una parola di conforto e ironica. Grazie amiche mie per esserci sempre, e per sopportare il mio cinismo, la mia critica continua, insomma me. Voglio ritrovarvi così anche tra vent’anni.

Ringrazio anche i *boys*, Salvatore, Lorenzo, Daniele & co, perché oramai anche loro sono il divertimento del week end e buoni amici su cui poter contare.

Voglio ringraziare in extremis anche Valeria Valdeburgo, affidabilissima consigliera in questioni universitarie.

**Introduzione**

Il genere della pastorella nasce nel Medioevo e più precisamente, tra fine dell’XI e XII secolo. La pastorella rientra almeno apparentemente nel novero della poesia popolare, come una sorta di sfogo rispetto al canone cortese e a quel mondo che lo alimenta. È di un autore come Marcabruno il primo esemplare del genere in lingua d’oc. Un autore cristiano che utilizza il dialogo contrastato tra le due parti per rappresentare una diatriba tra due mondi, dove ha la meglio la donna, simbolo dell’etica, della moralità, dell’ordine naturale del mondo, perché non peccatrice. È una villana che non cede alle lusinghe del cavaliere di rango superiore, riuscendo a controbattere alle proposte dell’uomo sempre con risposte calzanti e senza alcun tipo di sottomissione. Le pastorelle successive seguiranno lo stesso schema strutturale, ma al contrasto seguirà quasi sempre la vittoria da parte del genere maschile e a volte anche la consumazione dell’atto carnale, seguendo pienamente la mentalità dell’età di mezzo. Nel componimento marcabruniano, *L’autrier jost’una sebissa*, i riferimenti sociologici, moralisti e cristiani sono davvero molti, quindi si è costretti ad andare oltre la letterarietà del testo. I rimandi, il lessico, lo stile caratterizzano una poesia che non certo sembra appartenere al genere popolare.

La protagonista delle pastorelle è proprio la figura femminile. Ma quale era lo status sociale delle donne in questa condizione? Potevano difendersi? Potevano rivendicare diritti? Cedevano alle proposte lusinghiere?

Lo scopo è studiare anche il contesto sociale in cui il genere letterario è nato per capire quali fossero le circostanze rese in poesia e le figure rappresentate, perché proprio la *pastora*?

Dopo Marcabruno, la pastorella inizia a seguire dei canoni sia strutturali che tematici. Poi è vero che dietro l’esemplare marcabruniano la lettura è complessa, criptica e va fatta a più livelli, ma ci deve essere un motivo se, in generale, si mette in scena e si fa discutere una pastorella con un cavaliere e non una dama. Sicuramente anche in questo ci sono delle implicazioni sociali, delle spiegazioni. Vanno cercate e comprese.

La letteratura è inevitabilmente legata alla società e alla cultura da essa prodotta. È impossibile svincolarla dalle circostanze che la ispirano. È importante non dimenticare questo aspetto, perché attraverso l’interdisciplinarietà è possibile comprendere meglio strofe e versi.

La pastorella verrà ripresa anche nella letteratura italiana delle origini, letteratura che come ben si sa, è fortemente influenzata dalla poesia trobadorica.

Questo lavoro si prefigge di analizzare in maniera approfondita il genere pastorella a partire da considerazioni letterarie generali, per poi concentrarsi sulla figura della protagonista del dialogo, soprattutto da un punto di vista storico e sociale. Importante sarà anche l’analisi del primo esemplare che inaugura il genere in Francia, tutte le implicazioni che racchiude, compresi il contesto sociale e letterario in cui si forma l’autore e i principi da cui è ispirato. Si leggerà anche un altro esemplare di pastorella marcabruniana. Si cercheranno di cogliere gli sviluppi del genere nel corso del XII secolo e oltre, raccordando, attraverso un’analisi comparatistica, connotazioni similari e differenti, fino ad arrivare ad avere un’idea complessiva della storia del genere occitanico e in relazione soltanto alla produzione occitanica.

In ultima analisi si comparerà *In un boschetto trova’ pastorella* di Guido Cavalcanti. La pastorella Cavalcantiana come esempio su tutti per rendere conto del successo del genere in altri paesi romanzi e anche e soprattutto per evidenziare come anche un autore stilnovista come Cavalcanti, a fine ‘200, a Firenze, abbia bisogno di momenti di sfogo e li trovi scrivendo una pastorella di stampo occitanico. qui che si trova un connubio tra pastorella e amore del dolce stilnovo.

**Capitolo 1: La pastorella**

* 1. **Il genere lirico letterario della pastorella**

Prima di intraprendere qualunque discorso di carattere sociologico, antropologico e storico in merito alla figura della pastora, è necessario inquadrare il genere dal punto di vista letterario.

La *pastorella* è un genere letterario. Si tratta di un componimento poetico di forma dialogica, apparentemente legato al genere popolare. Alcuni studiosi considerano la pastorella medievale appartenente al genere aristocratico, poiché, in primis, la differenza sociale tra i due personaggi è fondamentale, in quanto è alla base del componimento stesso[[1]](#footnote-1) e poiché, in queste poesie, sembra riscontrabile una stanchezza da parte della cavalleria nei confronti dei canoni della *fin’amor*, *dell’amor cortese*, di un amore che affina l’animo dell’uomo moralmente e socialmente, materialmente inappagabile (senza considerare la lettura sociologica).

È un genere occitanico che nasce tra la fine dell’XI e l’inizio del XII secolo e che si sviluppa parallelamente, ma in maniera antitetica alla canzone lirica occitanica e alla concezione da cui essa è ispirata. La situazione amorosa presentata nelle *pastorelle* è molto più materialistica: in gioco c’è l’atto di un amore che va consumato carnalmente. La donna è lì, che accetta o rifiuta le proposte indecenti del cavaliere. Il contesto risulta diametralmente opposto rispetto a quello narrato dalla lirica aristocratica provenzale.

La *pastorella* rientra nel novero del più ampio genere pastorale, bucolico, che affonda le radici nell’antichità, dapprima con il greco Teocrito e poi con la poesia bucolica pastorale virgiliana. Le origini vere e proprie del genere sono incerte. Potrebbe essere un genere di ispirazione classica (poesia bucolica-pastorale); oppure vantare una genesi colta, originale, ideata dagli stessi trovatori provenzali; o ancora l’origine può essere popolare, d’area occitanica.

**Edmond Faral[[2]](#footnote-2)** un filologo francese del secolo scorso (1882-1952), studioso di letteratura romanza e letteratura latina medievale, è convinto che la pastorella sia una forma letterariamente più bassa rispetto alla canzone (forma alta), e che servisse ad affascinare e ad accattivare un pubblico molto più ampio in confronto all’elite cortese, colta.

Il componimento di solito è scandito da un dialogo tra villana e cavaliere. È il cavaliere stesso a narrare la storia in prima persona, il quale in una mattina primaverile (topos letterario), percorrendo sentieri campagnoli, d’improvviso sente la voce giovane di una pastora che canticchia e le si avvicina. Nel racconto è la figura femminile che canta.

Claudio Franchi, esperto di pastorelle occitane, definirà tutte quelle successive a *L’autrier jost una sebissa*, *dialoghi contrastivi*[[3]](#footnote-3).

Sono riscontrabili comunque elementi tipici di altri generi, come la *tenso,* considerando la struttura dialogica, e il *partiment,* sempre considerando il dialogo, ma soprattutto l’oggetto della discussione, che spesso riguarda le pene d’amore *[[4]](#footnote-4)*.

Lo sfondo è tipicamente agreste; la vicenda si svolge nei campi o in *loci amoeni* (questa definizione può esser fuoriviante, perché un *locus amoenus* di solito è un luogo idealizzato, quasi fuori dal tempo, invece per quanto riguarda questo genere non è così)*.* La pastorella esce dalla corte, va nella natura. La figura della pastora è emblematica in questo senso, perché è l’esatta antitesi della dama nobile: è donna di campagna, senza cultura, che può appagare quell’ appetito che rimane fuori dalla concezione dell’amor cortese. La parodia intrinseca del genere si ha anche nell’ambientazione.

L’uomo arriva subito al dunque, senza troppi giri di parole e, spesso anche con velati doppi sensi, chiede alla donna di concedersi a lui, promettendole in cambio doni. Alla proposta maschile, di solito, ma non sempre, segue il rifiuto da parte femminile. Il dialogo si trasforma in contrasto tra le parti, contrasto che non è mediato da altri personaggi all’interno del testo, ma è riportato attraverso battute dirette dei due interlocutori protagonisti. Tre sono le possibili conclusioni della discussione: la pastorella torna sui suoi passi e si concede cedendo alle lusinghe, corrotta da oggetti e parole dolci; la pastorella resiste con dignità e tenacia (come nella pastorella di Marcabruno, unica nel medioevo che prevede questa conclusione) e nel frattempo arriva il fidanzato, la famiglia o altre comparse; la villana viene violentata (spesso la donna dopo la violenza si addirittura pente di non essersi data prima[[5]](#footnote-5)). Il terzo esito è quello più brutale, quello che mette in scena la quotidianità medievale, la concretezza e soprattutto le radici di una cultura maschilista di cui a stento, quantomeno l’occidente del XXI secolo, cerca ancora di liberarsi giorno per giorno.

C’è un paradosso ossimorico tra la lingua utilizzata dal cavaliere, affine a quella lirica trobadorica della *fin’amor* e i suoi fini materiali.

**Michel Zink**, filologo romanzo contemporaneo, definisce la pastorella come *«la richiesta d'amore di un cavaliere fatta a una pastora, con scambio di propositi divertenti e piccanti, con la conclusione, favorevole o no al seduttore, narrata in modo piacevole dal cavaliere stesso».[[6]](#footnote-6)*

Esistono due tipi di pastorelle: il primo è quello più frequente, in cui il cavaliere incontra la pastora, sono soli e al massimo, a fine componimento, la ragazza fa intervenire qualcuno per liberarsi dell’uomo; il secondo tipo, definito “oggettivo” vede comunque un’ambientazione campestre, ma il cavaliere si unisce a più pastore, le quali nel frattempo si divertono, fanno festa, litigano e così via.

Il componimento veniva musicato e cantato. Dal punto di vista metrico non esiste una caratterizzazione identitaria che permetta di riconoscere in maniera immediata le pastorelle. Tendenzialmente, fino all’epoca tarda, la forma metrica della pastorella era molto simile a quella delle *chansons* occitaniche, poi con Guiraut Riquier, Johan Esteve, e Joyos de Toloza iniziò a virare verso quella dell’antico francese. Non venivano seguiti schemi fissi: il numero e il tipo di strofe utilizzato in tutto il *corpus* di pastorelle risulta essere estremamente variabile, come anche il tipo e il numero di versi.

Sono arrivate fino a noi trentotto pastorelle in lingua d’oc (lirica provenzale del sud, occitanica) e centotrenta pastorelle in lingua d’oil (lirica del nord, oitanica, dei trovieri). Dalla Francia del sud il genere della pastorella si diffonde anche nella Francia del nord.

Gli intellettuali medievali consideravano il genere della pastorella come satirico, lo percepivano come una sorta di sfogo rispetto ai canoni stringenti dell’amor cortese, uno sfogo riservato all’amore carnale, soprattutto maschile. I cavalieri che importunano ragazze di bassa estrazione sociale per avere con loro un rapporto sessuale. Concezione “bassa” dell’amore che già viene parodiata da Marcabruno nella sua pastorella più importante, *L’autrier jost’una sebissa*, componimento che inaugura il genere per quanto riguarda la letteratura francese delle origini e che verrà analizzato in maniera capillare nel secondo capitolo.

La donna, e in particolar modo la villana, per l’uomo medievale non era solo la dama evanescente, virtuosa cantata e glorificata, ma era anche oggetto di piacere, strumento. Nelle pastorelle viene riflessa la materialità della vita contingente. Il già citato Michel Zink, quando analizza l’*essenza* stessa di questo genere, riconosce che per i poeti dell’età di mezzo (si faccia attenzione proprio alla parola poeti, che ci permette ancor di più di comprendere la natura artificiosamente popolare della pastorella) la figura della pastora non è nient’altro che la specie più vicina alla terra, alla natura, allo stadio selvatico, primitivo dell’umano. È solo attraverso e con questa figura che può trovare spazio un *erotismo selvaggio[[7]](#footnote-7)*, lontano da ogni forma di tensione proficua al miglioramento personale del poeta cantante. La villana come carne da usare. Se si accantona per un attimo la lettura sociologica[[8]](#footnote-8) data dell’amor cortese (rapporto signore-feudatario in cerca di favori e terra) e ci si attiene alla letterarietà delle poesie, in fondo anche in quel caso la donna non è altro che un mezzo utilizzato dall’uomo-poeta per migliorarsi ed elevarsi. La *fin’amor* è un amore che si prova nei confronti di una donna sposata che mai potrà essere ottenuta; invece l’amore del cavaliere nelle pastorelle è un amore possessivo, anzi non è amore, è voglia di sottomissione. Si tratta semplicemente di due facce della stessa medaglia, ricordando sempre che i due generi vengono prodotti nello stesso periodo storico e dalla stessa società. Per questo motivo sarà importante anche andare a studiare la condizione della donna nel medioevo.

* 1. **Chi erano le pastorelle nell’età di mezzo?**

La figura della pastorella è molto interessante sia dal punto di vista letterario che storico. Cercare di comprendere chi fossero queste donne di basso rango raccontate dalla letteratura, del perché venissero e potessero esser trattate così.

Nei vari componimenti, la pastorella viene figurata come una donna, villana, ai margini della scala sociale, reputata di facili costumi. È considerata alla stregua di una bestia che si ritrova a dover contrastare, rifiutare le “avance” fastidiose, diremmo noi oggi, di un cavaliere. Gli esiti possibili di questo avvicinamento sono già stati elencati nel paragrafo precedente, ma due sono gli elementi da analizzare in questa sede: la concessione della donna lusingata da un dono e al contrario l’abuso sulla donna che viene violentata e stuprata.

Il dono: il cavaliere di rango superiore, appartenente in un certo senso all’ambiente cortese, ma di cortese non ha nulla e pensa di potersi ingraziare la donna con denari, collane, vesti… Viene descritta una sorta di forma di prostituzione medievale, soprattutto nel caso in cui la donna si faccia vincere senza troppi compromessi. Il mercimonio della figura femminile: l’uomo più forte che compra la sua merce, la sua carne, il suo oggetto di piacere con altra merce.

Il finale più brutale che si può leggere nelle pastorelle è proprio quello dello stupro. Donna non solo come merce di scambio, oggetto, animale di cui si può abusare. Si badi bene che nelle pastorelle al centro c’è la donna villana. Mai nella canzone rivolta ad una dama, il poeta avrebbe alluso alle sue voglie sessuali, alle sue proposte “sconce” e al racconto del modo in cui avrebbe tentato di sfogarle (tranne in Guglielmo IX, più precisamente nel verso finale di *Ab la dolchor del temps nouvel*). Eppure, dal punto di vista sociologico, il genere in questione era quello più volutamente popolareggiante, e non solo attirava pubblico, ma soprattutto era quello più vicino alla realtà dei fatti, in particolare a quella campestre.

La figura della pastorella potrebbe essere anche vista come uno snodo, uno dei simboli di una concezione maschilista e di un *modus vivendi* che è arrivato fino ai nostri giorni. Una ragazza, sola, nei campi, che viene avvicinata da un uomo, il quale si sente più forte di una “stracciona”, e in diritto di mettere in pratica la sua potenza. Ha voglie carnali e un’unica intenzione. La donna tenta di opporsi a questo corteggiamento, nella maggior parte dei casi indesiderato: o cade nella trappola del cavaliere (considerando l’epoca di produzione è l’esito più consueto); o cede senza resistenze; o peggio viene violentata. Questa lettura così spinta della figura della villana però potrebbe portare ad una considerazione che esula dal contesto letterario e che invece si cala nella contemporaneità.

In Italia, soltanto nel 1981 la legge 442 aboliva gli articoli del codice penale su *delitto d’onore* e *matrimonio riparatore*. Questa data, 1981, siamo oggi nel 2021, la dice lunga sulla società patriarcale in cui si è vissuti fino all’altro ieri, e di cui progressivamente poco alla volta, ci si sta cercando di liberare. Per alcuni aspetti bisogna crescere e cambiare ancora molto.

Il bello della letteratura, inteso davvero come “bello” che emoziona, è riuscire a cogliere da essa sia aspetti della società, dei modi e dei costumi dell’epoca storica in cui è stata prodotta, sia coglierne poi le radici e poi le diramazioni, la linfa dell’attualità, ciò che alimenta le nostre concezioni presenti, da dove vengono e chi prima di noi c’è stato. La letteratura è un grande scrigno, è il riflesso dell’uomo, della sua storia e della sua società. La poesia permette di penetrare l’universo. Dà vita alla cultura dell’uomo, è sempre utile, non spiega l’attualità, ma fornisce gli strumenti per tentare di comprenderla. Chiaro è che non si può piegare ai nostri fini e a nostre letture personalistiche, ma nulla toglie che possa essere uno spunto di riflessione.

* 1. **La condizione della donna nel Medioevo**

La condizione della donna nel Medioevo è stata poco studiata dalla storiografia canonica, la quale ha spesso tralasciato la questione femminile, i doveri, ma soprattutto i diritti che le donne potessero rivendicare. È però vero che, dalla seconda metà del’900, anche quel tipo di storiografia ha iniziato a dare più attenzione allo status giuridico delle “mogli” in età medievale.

Le donne medievali erano ritenute soggetti da proteggere; la loro esistenza era accompagnata sempre da quella di un uomo, che fosse il padre durante l’infanzia e il marito nell’età adulta (spesso, soprattutto le donne nobili, venivano date in spose già dai sette anni e poi negli anni a venire convolavano a nozze). La donna non poteva rimanere sola neanche nel momento in cui fosse rimasta vedova (il tasso di vedovanza era molto alto). Molte vedove erano costrette alla monacazione.

Campagnole e nobildonne. Monache e badesse. Lo status sociale differenziava l’esistenza del genere femminile, oltre che i ruoli che si potevano assumere. Potevano assurgere al ruolo di badesse soltanto le nobili, difficilmente monache per propria volontà. Addirittura pare che nel basso medioevo, quando l’età moderna già stava gettando le sue fondamenta, molte donne europee erano impiegate anche in lavori pesanti, come miniere e saline[[9]](#footnote-9). Lavoravano.

La donna lavoratrice per eccellenza lungo per l’età di mezzo era proprio la contadina. La figura della contadina è quella che nella letteratura corrisponde alla nostra pastorella. Negli strati bassi della società, la vita matrimoniale era meno regolamentata rispetto ai grandi accordi delle casate nobiliari, ma anche le villane erano costrette a sposarsi e dare alla luce una prole numerosa in tenera età.

Al contrario, le nobili erano per la famiglia di appartenenza uno strumento per concludere accordi tra grandi dinastie. I padri, grazie al pagamento di una dote esosa, riuscivano spesso a negoziare il matrimonio delle loro figlie per ottenere potere. Le aristocratiche non lavoravano, o meglio non dovevano lavorare per sopravvivere alla fame. Venivano fatte crescere nel gineceo, protette, e veniva insegnato loro, sin dall’infanzia, a ricamare, tessere. Spesso era proprio la *mater familias* a confezionare abiti per la propria casa. Anche il loro corpo doveva essere preservato affinché non venissero meno i patti.

Considerando le unioni forzate, non era raro che donne e uomini aristocratici avessero una vita extraconiugale attiva. Gli uomini potevano. Le donne no, erano penalizzate. L’adulterio femminile era castigato. Dal punto di vista penale ci furono delle modifiche alle sanzioni imposte alle donne sin dall’epoca di Costantino[[10]](#footnote-10) (la pena di morte, o meglio *poena gladii*), soltanto con la legislazione giustiniana[[11]](#footnote-11), dove la pena imputata alle donne era stata trasformata in *verberatio* (fustigazione) e reclusione nel monastero. Ovviamente questo alleggerimento di pena non aveva un riflesso nella possibilità di *accusatio* da parte della donna nei confronti del marito: lo *status mulieris* non prevedeva che la moglie potesse accusare suo marito di adulterio e far sì che venisse punito penalmente in base a quelle che erano le “leggi” del codice romano-giustinianeo.

In campo giuridico, nel corso del medioevo, la differenziazione tra i vari processi (civile, penale, secolare, ecclesiastico) ha permesso alla figura della donna il diritto di poter richiedere, in sede di processo civile, la separazione e il risarcimento dei danni nel momento in cui avesse subito adulterio. Dal punto di vista penale, come precedentemente detto, non ci furono grandi cambiamenti in merito. Invece nell’ambito del processo ecclesiastico, (processo regolato da leggi ecclesiastiche, della Chiesa di Roma), il reato di adulterio è stato progressivamente condannato, equiparando le due figure attanti, uomo e donna, cioè la punizione era la stessa, indipendentemente dal genere sessuale del suo autore.

Un noto giurista italiano contemporaneo, come Giovanni Minnucci, ha dedicato alcune riflessioni[[12]](#footnote-12) alla questione giuridica e sociale della donna nell’arco di tempo che comprende la cosiddetta età di mezzo e l’età moderna. Per esempio, Minnucci ci dice anche che nel *Codex Gratianii* o Decreto di Graziano[[13]](#footnote-13), che è il testo con più autorevolezza per quanto riguarda il diritto canonistico medievale, viene fatta menzione dello status processuale femminile. Nella Causa XV[[14]](#footnote-14) in particolare si parla dell’incapacità delle mogli di esercitare lo *ius accusandi*, cioè di accusare i propri mariti, tranne nei casi in cui la suddetta sia vittima passiva del reato o voglia accusare uomini rei di crimini *gravi ed infamanti*; oppure della incapacità della donna di testimoniare (e questo viene contraddetto in un altro passo del *Decretum*); della incapacità di utilizzare la funzione giudicante, facoltà derivante direttamente dalle Sacre Scritture.

L’analisi di Minnucci dimostra che alcuni studi fatti sulla condizione della donna in età medievale sono prettamente di carattere giuridico. Il giurista si è servito spesso della letteratura e delle fonti che essa fornisce per portare a compimento le sue ricerche. Anche la storiografia giuridica canonistica nel ‘900 si è dedicata allo *studio dello status mulieris, delle norme vigenti nell’età di mezzo, sia attraverso lo studio del pensiero giuridico che, quelle norme cercava di interpretare*.

Dopo questo breve excursus giuridico sullo status femminile nel medioevo, non stupirà certo che nel Codice Penale Italiano, fino al 1931, era prevista la reclusione per l’adulterio femminile a danno dei mariti e la pena veniva raddoppiata nel momento in cui l’adulterio non era evento singolo, ma una relazione stabile fuori il matrimonio. Soltanto verso la fine degli anni ’60 verrà meno questo sistema, mettendo fine a una supremazia del genere maschile anche dal punto di vista giuridico e legale.

Più si va avanti nel discorso e più è evidente di come la letteratura sia motore immobile per tante riflessioni che affondano le radici nel costume societario di un determinato periodo storico per arrivare, trascinandosi, fino alla contemporaneità.

Le donne contadine, come le pastorelle cantate da Marcabruno e da altri autori medievali, erano donne che non potevano rivendicare i propri diritti, né nei confronti dei loro coniugi e tantomeno nei confronti di terzi che abusavano di loro, tranne in rarissimi casi.

**Capitolo 2: Il primo esemplare di pastorella marcabruniano**

**2.1 La figura di Marcabruno**

Marcabrunoera un giullare guascone[[15]](#footnote-15), un trovatore occitanico, vissuto una generazione dopo il capostipite dei lirici trobadorici, Guglielmo IX d’Aquitania, VII duca di Poiters. Non è un caso che si faccia riferimento proprio a Guglielmo IX, in quanto secondo varie letture, sarà proprio un suo bersaglio polemico. Marcabruno svolge la sua attività letteraria tra il 1129 e il 1149 ca., in pieno XII secolo.

Sappiamo molto poco della biografia di Marcabruno, ma ciò che conosciamo, lo apprendiamo dalle *vidas*[[16]](#footnote-16)*.* I manoscritti che riportano le *vidas* marcabruniane sono rispettivamente, il manoscritto A e il manoscritto K[[17]](#footnote-17).

Nel manoscritto Vat. Lat 5232 (A), si può leggere una delle due *vidas* esistenti su Marcabruno. Viene detto che fu un trovatello lasciato fuori dalla porta di un certo Aldric del Vilar, il quale lo nutrì e lo fece crescere. Fu un poeta, Cercamon[[18]](#footnote-18), che gli insegnò a comporre e cantare poesie. Nato Pan-perduto, da quel momento iniziò a farsi chiamare Marcabruno. In questa piccola biografia, viene posto un elemento temporale importante, perché viene affermato che quando Marcabruno impara a poetare, *a quel tempo non si parlava di canzoni ma di versi*. Guglielmo IX, nell’incipit di un suo famoso componimento diceva *Companho farai un vers [qu’er] covinen*. I *vers* sono le *chansons*. Il fatto che nella piccola biografia del giullare vengano ancora chiamati *vers* è indicativo, perché aiuta a capire che non si è cronologicamente molto distanti dall’autore eccezionale, in tutti i sensi, di lirica cortese. In questa *vida* troviamo anche un’allusione al suo poetare difficile (trobar clus).

Vida riportata nel Ms. A (Vat.Lat. 5232, 27r):

*Marcabrus si fo gitatz a la porta d’un ric home, ni anc non saup hom qui·l fo ni don. E·n Aldrics del Vilar fetz lo norrir. Apres estet tant ab un trobador que avia nom Cercamon qu’el comensset a trobar. Et adoncs el avia nom Pan-Perdut, mas d’aqui enan ac nom Marcabrun. Et en aqel temps non appellava hom cansson, mas tot quant hom cantava eron vers. E fo mout cridatz et ausitz pel mon, e doptatz per sa lenga, car el fo. [[19]](#footnote-19)*

Traduzione: [Marcabruno fu abbandonato alla porca di un uomo ricco, e non ancora si sapeva chi fosse e né da dove venisse. Aldric de Vilar lo fece nutrire. Dopo stette tanto tempo da un trovatore chiamato Cercamon, che gli insegnò a poetare. Sebbene si chiamasse Pan-Perduto, da questo momento iniziò a chiamarsi Marcabruno. E a quel tempo nessun uomo parlava di canzone, ma tutti gli uomini cantavano i loro *vers*. E fu molto conosciuto e ascoltato per tutto il mondo, e anche per la sua lingua, come il fuoco].

Nel Manoscritto K invece si trova scritto che in realtà Marcabruno è detto tale, perché figlio di una certa Marcabruna. Non fu amato da nessuna e non amò nessuna donna; cantò sì d’amore e di donne, ma lo fece male, nel senso che le sue *chansons*, i suoi *vers* e i suoi *sirventes* erano diversi da quelli degli altri trovatori, quelli appartenenti alla scuola di Ebolo per intenderci. Probabilmente, quando fu composta, il giullare non doveva essere particolarmente apprezzato. In questa *vida*, vengono riportati dei versi in poesia tratti dallo stesso Marcabruno.

Vida riportata nel ms. K (102r):

*Marcabruns si fo de Gascoigna, fils d’una paubra femna que ac nom Marcabruna, si com el dis en son chantar: «Marcabruns, lo filhs Na Bruna, / fo engendraz en tal luna / qu’el saup d’Amor cum degruna, / - Escoutatz! - / que anc non amet neguna / ni d’autra no fo amatz». Trobaire fo dels premiers c’om se recort. De caitivetz vers e de caitivetz serventes fez, e dis mal de las femnas e d’amor.*

Traduzione: [Marcabruno fu originario di Guascogna, figlio di una povera donna che si chiamava Marcabruna, come egli stesso scrive in una sua poesia: “Marcabruno, figlio di donna Bruna, nacque sotto una stella tale che ben conobbe le degenerazioni d’Amore – Ascoltate! -, sicché non amò mai nessuna né da alcuna fu amato”. Fu tra i primi trovatori di cui si abbia memoria. Compose tristi vers e cupi sirventesi, e disse male di donne e dell’amore][[20]](#footnote-20).

Rita Lejeune (1906-2009), studiosa belga di filologia romanza e in particolare di letteratura vallona (regione attualmente del Belgio), ha parlato di *intransigente moralismo* per spiegare l’opera di Marcabruno. Il moralismo marcabruniano è elemento fondamentale nella sua poetica, per questo motivo verrà analizzato in maniera capillare nel capitolo 3.

Di questo autore guascone ci rimangono 43 componimenti, ma soltanto tre appartengono al genere della pastorella, *L’autrier jost’una sebissa*, *L’autrier, a l’issida da abriu* e *A la fontana del vergier* per il resto sono canzoni o sirventesi[[21]](#footnote-21).

È un autore molto particolare, è sì un giullare, ma dietro le sue poesie si nasconde qualcosa di profondo. I suoi scritti sono sempre pervasi da una vena satirica, polemica e soprattutto moralistica.

Quando si parla del suo stile formale, si fa riferimento al *trobar clus*. Marcabruno è riconosciuto come il primo trovatore che compone un poetare difficile e oscuro. Per *trobar clus* si intende uno stile complesso e denso di significati, ricco di allegorie e similitudini che spesso sono complesse da individuare (soprattutto per il lettore moderno), al contrario del *trobar leu* che invece caratterizza una scrittura chiara, definita e semplice. Nella sua opera si riscontra una grande varietà linguistica; spesso utilizza anche proverbi popolari per rendere meglio il concetto. Il suo lessico è popolareggiante, ma mai scontato; certo utilizza anche termini domestici o nomina, senza troppi scrupoli, animali, uccelli, insetti. È lui stesso che definisce la sua scrittura, come *parola oscura*:

*Per savi·l tenc ses doptanssa cel qui de mon chant devina so que chascus motz declina, si cum la razos despleia, qu’ieu mezeis sui en erranssa d’esclarzir paraul’escura.*

Qui *paraul* sembra rimandare proprio alla parola *parabola*, tipica delle Sacre Scritture.

Traduzione: [Considero sapiente, senza alcun dubbio / colui che indovina il significato di ciascuna parola del mio canto, / come emerge dall’argomento; / perché io stesso trovo difficile / chiarire il discorso oscuro][[22]](#footnote-22).

* 1. **Analisi della pastorella *L’autrier jost’una sebissa***

*L’autrier jost’una sebissa* è la prima pastorella occitanica.

Testo:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  | *L’autrier jost’una sebissa**trobei tozeta mestissa,* |
|  |  | *de joi e de sen masissa:* |
|  |  | *si con fillia de vilaina* |
| *5* |  | *chap’e gonel’e pellissa* |
|  |  | *viest, e camiza traslissa,* |
|  |  | *sotlars e caussas de laina.* |
|  |  |  |
|  |  | *A leis vinc per la chalmissa.* |
|  |  | *«Bela», fiz m’ieu, «res faitissa,* |
| *10* |  | *dol ai car lo fregz vos fissa».* |
|  |  | *«Segner», so·m ditz la vilaina,* |
|  |  | *«merce Dieu e ma noirissa,* |
|  |  | *pauc o prez si·l venz m’erissa* |
|  |  | *c’alegreta·n soi e sana».* |
|  |  |  |
| *15* |  | *«Bella», fiz m’ieu, «douc’e pia,* |
|  |  | *destortz me soi de la via* |
|  |  | *per far ab vos compagnia,* |
|  |  | *c’anc aitals toza vilaina* |
|  |  | *non dec ses pareil-paria* |
| *20* |  | *gardar aitanta bestia* |
|  |  | *en aital terra soldaina».* |
|  |  |  |
|  |  | *«Don», fetz ella, «qi qe·m sia,* |
|  |  | *ben conosc sen o folia.* |
|  |  | *La vostra pareillaria,* |
| *25* |  | *segner», so·m diz la vilaina,* |
|  |  | *lai on s’estai, si s’estia,* |
|  |  | *car tals la cuid’en bailia* |
|  |  | *tener, no·n a mas l’ufaina».* |
|  |  |  |
|  |  | *«Bella, per lo mieu veiaire,* |
| *30* |  | *cavalers fo vostre paire* |
|  |  | *qe·us engenrec en la maire* |
|  |  | *car fon corteza vilaina.* |
|  |  | *On plus vos gart m’es bellaire,* |
|  |  | *et ieu per lo joi m’esclaire –* |
| *35* |  | *si·m fossetz un pauc umana».* |
|  |  |  |
|  |  | *«Don, tot mo ling e mon aire* |
|  |  | *vei revertir e retraire* |
|  |  | *al vezoig et a l’araire,* |
|  |  | *segner», so·m diz la vilaina,* |
| *40* |  | *«qe tals si fai cavalgaire* |
|  |  | *qe deuri’atretal faire* |
|  |  | *los seis jorns en la setmana».* |
|  |  |  |
|  |  | *«Bella», fiz m’ieu, «gentils fada* |
|  |  | *vos faizonec cant fos nada:* |
| *45* |  | *fina beutat esmerad’a* |
|  |  | *e vos, corteza vilaina,* |
|  |  | *e seria·us ben doblada* |
|  |  | *ab sol un’atropellada,* |
|  |  | *mi sobra e vos sotraina».* |
|  |  |  |
| *50* |  | *«Segner, tan m’avetz lauzada* |
|  |  | *qe tota·n soi enoiada.* |
|  |  | *Pos em pretz m’avetz levada,* |
|  |  | *segner», so·m ditz la vilaina,* |
|  |  | *«per so m’auretz per soudada* |
| *55* |  | *al partir: bada fols bada,* |
|  |  | *en la muz’a meliaina!»* |
|  |  |  |
|  |  | *«Toz’estraing cor e salvatge* |
|  |  | *adomesz’om per usatge.* |
|  |  | *Ben conosc al trespassatge* |
| *60* |  | *d’aital tozeta vilaina* |
|  |  | *pot hom far ric companjatge,* |
|  |  | *ab amistat de paratge,* |
|  |  | *se l’us l’autre non engana».* |
|  |  |  |
|  |  | *«Don, om cuitatz de folatge* |
| *65* |  | *jur’e pliu e promet gatge.* |
|  |  | *Tant fariatz omenatge,* |
|  |  | *segner», so·m diz la vilaina,* |
|  |  | *«mais ieu per un pauc d’intratge* |
|  |  | *non voil jes mon pieuzelatge* |
| *70* |  | *chamjar per nom de putana».* |
|  |  |  |
|  |  | *«Bella, tota criatura* |
|  |  | *revertei’a ssa natura.* |
|  |  | *Pareillar pareillatura* |
|  |  | *devem, eu et vos, vilaina,* |
| *75* |  | *a l’ombra lonc la pastura* |
|  |  | *car plus n’estaretz segura* |
|  |  | *per far pareilla dousaina».* |
|  |  |  |
|  |  | *«Don, hoc, mas segon drechura* |
|  |  | *encalz fols sa folatura,* |
| *80* |  | *cortes cortez’aventura,* |
|  |  | *e·l vilas ab sa vilaina,* |
|  |  | *qu’en tal luec fa senz frachura,* |
|  |  | *don om non garda mezura:* |
|  |  | *so ditz la genz cristiana».* |
|  |  |  |
| *85* |  | *«Toz’, anc de vostra figura* |
|  |  | *non vi una plus tafura* |
|  |  | *en tota gent christiana».* |
|  |  |  |
|  |  | *«Don, lo chavetz nos aüra* |
|  |  | *qe tals bad’a la penchura* |
| *90* |  | *c’autre n’espera la maina».[[23]](#footnote-23)* |

Traduzione[[24]](#footnote-24): [L’altro ieri vicino ad una siepe / Trovai una pastora triste-semplice, / Colma di gioia e di senno; / Come figlia di villana: / Cappa e gonnella di pelle / Veste e camicia di tela a tre licci, / Zoccoli, e calze di lana. // Verso di lei mi diressi per la piana: / «Ragazza», diss’io, «creatura bella, / Mi spiace che il freddo vi punge». / «Signore,» mi rispose la villana / «Grazie a Dio e chi m’ha allevato, / Poco m’importa se il vento mi scarmiglia, / Ché sto sana e contenta.»// «Bella», diss’io «creatura dolce, / Distolto mi sono dal cammino / Per tener compagnia a voi;/Ché una tale ragazza villana/Non deve senza adatta compagnia / Pasturare tanto bestiame/In codesta campagna solitaria.» // «Signore», disse lei «chi ch’io mi sia/ Ben distinguo senno e sciocchezza; / La vostra compagnia, / Signore, mi rispose la villana/Là dove si conviene, rimanga; / C’è chi crede disporne a sua voglia, / Ed è vana presunzione (*ufana* = incantesimo).» // «Bella, di nobile aspetto (di gentile aspetto), / Un cavaliere fu vostro padre, / Quei che vi generò nella madre, / Ché ella fu una cortese villana. / Più vi guardo e più mi piacete, E m’allegro per la gioia che spero da voi, / Se mi foste un poco più benigna.» //

«Signore, tutta la mia famiglia e la mia schiatta / Vedo attenere e attendere / Alla vanga e all’aratro, / Signore,» mi rispose la villana / «Ma c’è chi la pretende a cavaliere, / Che dovrebbe fare altrettanto/ Sei giorni la settimana.» // «Bella» diss’ io «una fata gentile / Vi dotò, quando nasceste, / D’una bellezza splendida / Sopra ogni altra villana; / E vi crescerebbe del doppio, / Se io potessi vedermi una volta / Io sopra e voi sotto.» // «Signore, m’avete fatto tanti complimenti / Che ne sono proprio infastidita; / E poiché m’avete esaltata, / Signore,» mi rispose la villana / «Perciò ne avrete quale compenso / Al congedo la baia degli sciocchi / E l’illusione di morgana (proverbio).» // «Bella, un cuore ritroso e selvaggio / S’ammansa con la consuetudine. / Io capisco al volo / Che con tale ragazza villana/si può stringere preziosa compagnia/Con amistà di cuore, / Senza che l’uno inganni l’altro». // «Signore, l’uomo incaponito d’una sciocchezza / Giura e garantisce e s’impegna: / Così mi fareste omaggio, /Signore», mi rispose la villana / «Ma io, per un meschino guadagno, Non voglio il nome di verginità/Barattare col nome di puttana.» // «Bella, ciascuna creatura / Ritorna alla sua natura. / Accoppiarci a coppia / Dobbiamo, io e voi, villana, / Sotto la siepe, presso il pascolo, / Ché più ne starete sicura, / Per fare la dolce cosa.» // «Sì signore; ma secondo ragione / Lo sciocco cerca sciocchezza / E il cortese cortese avventura / E il villano la villana / È mancanza di giudizio / Il non serbare misura / Così dicono i vecchi». // «Ragazza di vostra bellezza / Non ho mai visto altra più farabutta / E più perfida dentro il suo cuore». // «Signore, la civetta vi fa il suo verso di malaugurio: / C’è chi si perde dietro vane chimere / Mentre altri attende beato compimento»].

È un componimento di 14 *coblas doblas*, con rime femminili. Le *coblas doblas* sono strofe che presentano le stesse rime ogni due *coblas*, quindi ogni due strofe. Si tratta, più precisamente di 12 strofe e 2 *tornadas* (sono strofe di congedo nella canzone provenzale, più brevi rispetto a quelle dell’intera canzone). Siamo di fronte a versi di 7 sillabe. Il 4° e il 7° verso sono a rima fissa (le vocali in rima mutano in base all’edizione critica di riferimento: in Pasero si legge *vilayna*, in Roncaglia, si legge *vilana* e nell’edizione di Gaunt, Harvey e Paterson utilizzata in questa sede si legge *vilaina*), mentre la rima degli altri versi muta ogni due strofe secondo la struttura delle *coblas doblas* utilizzata. La parola *vilana*, che costituisce rima fissa, rappresenta una sorta di ritornello, detto refrain.

È stato riconosciuto dalla critica che questa pastorella marcabruniana sia già una sorta di parodia della pastorella stessa. Questo perché è sì il primo esemplare provenzale, ma essendo l’origine del genere dubbia, Marcabruno ha parodiato ciò da cui è stato ispirato molto probabilmente.

È evidente che a narrare la vicenda sia il cavaliere in prima persona; quando nel secondo verso si legge *trobei*, quel verbo, corrispondente alla prima persona singolare, è pronunciato dal cavaliere e non dall’autore, a differenza di quanto accade nelle canzoni cortesi, dove la voce dell’autore corrisponde con quella del narratore.

Già nella prima descrizione che viene data del vestiario della pastorella si può riscontrare un rimando all’abbigliamento dei cistercensi[[25]](#footnote-25). È Roncaglia che coglie questo riferimento. I cistercensi indossavano proprio quegli abiti con cui Marcabruno veste la pastorella. Secondo Roncaglia, l’autore inserirebbe questa descrizione per far cogliere al lettore-ascoltatore il doppio senso e il perché si coglie nel capitolo 3, quando verrà spiegato che ruolo i cistercensi stavano avendo nell’azione nella Francia del XII secolo. Ad ogni modo si tratterebbe di un tipo di abbigliamento insolito (tranne la gonnella) rispetto alle descrizioni che si trovano nelle pastorelle successive (capitolo 4), ma adeguato a coprire una pastora dal freddo.

**2.3 Marcabruno contro Guglielmo IX**

Molti critici si sono occupati in ampi contributi di questa pastorella marcabruniana per due motivi: la preminenza del componimento rispetto allo sviluppo occitanico del genere; la lettura socio-letteraria, che per primo ha dato Erich Kölher[[26]](#footnote-26). Due filologi e studiosi di letteratura romanza e medievale di grande spessore, quali Aurelio Roncaglia e negli anni a venire, Nicolò Pasero, hanno dedicato ampi contributi alla questione ideologica che sottende la letterarietà del testo stesso. Dietro un apparentemente contrasto amoroso tra una pastora e un cavaliere, che ha come oggetto più che l’amore, il concedersi della figura femminile, c’è dell’altro, *c’è tutto il modo d’intendere l’amore e i rapporti sociali che esso coinvolge[[27]](#footnote-27)*.

È evidente dalle proposte del cavaliere che lui voglia conquistare il sesso della villana (vv.48-49: *sol un’atropellada / mi sobra e vos sotraina[[28]](#footnote-28)*) utilizzando un modo di fare tipico di chi si sta rivolgendo consapevolmente ad una donna di rango inferiore. L’elemento entusiasmante in Marcaburno è l’intelligenza spiazzante con la quale la ragazza riesce ad evitare il rapporto con l’uomo e, non a caso, l’autore fa sì che il cavaliere descriva la pastora come ricca di senno e gioia, *De joy e de sen masissa*, elementi che secondo Guglielmo IX potevano appartenere soltanto a pochi, e ben lo lascia intendere nei primi versi della sua famosissima *Companho farai un vers [qu’er] covinen.* Il cavaliere uomo conquistatore per eccellenza viene allontanato da una villana.

La critica ha oramai dato per assodato che dietro la figura della pastora si celi Marcabruno stesso. È stato più complesso comprendere chi fosse il bersaglio polemico, il cavaliere. Chi sta attaccando il giullare? È un personaggio in particolare o la sua è una critica rivolta contro un intero assetto sociale che vede cavalieri sempre più libertini e lussuriosi? Per cercare di leggere il componimento, è stata utilizzata per molto tempo un’uguaglianza: «pastora: Marcabruno = cavaliere: x».

Il cavaliere rappresenta il *fal’s amor*, un amore falso, peccaminoso secondo la visione marcabuniana, perché sconvolge l’*ordo naturalis* voluto da Dio. Non è un amore puro, cristiano. Va condannato. Lo si comprenderà ancor meglio parlando di moralismo marcabruniano e di *trobar naturau*.

Pasero ha dipanato la questione arrivando a postulare che dietro la figura del cavaliere ci fosse proprio Guglielmo IX d’Aquitania[[29]](#footnote-29). Attraverso una serie di raffronti testuali ha riscontrato soprattutto rimandi semantici, di significato. Sono verificabili anche riprese dal punto di vista linguistico, del significante, come le parole composte, tipiche dello stile guglielmino, utilizzate in maniera satirica.

Marcabruno polemizza e parodia un tipo di amore che è lontano dalla purezza e dalla cristianità. Siamo nell’epoca in cui nasce l’ordine monastico dei cistercensi, diramazione dell’ordine cluniacense, impegnato per un ritorno all’austerità, ad una più rigida osservazione della regola benedettina. Il mondo cristiano sente che c’è bisogno di abbandonare il peccato e ritornare sulla retta via. L’amore materiale, carnale, adultero, lussurioso non poteva che esser ritenuto come fonte di peccato. Era falso, non era *fons bontatis*, come diceva Sant’Agostino. Era l’amore dei folli. E Guglielmo IX, autore delle prime *chansons* liriche in lingua d’oc, cantava un amore libidinoso, che prevedeva anche una certa soddisfazione sessuale (si pensi alla strofa finale di *Ab la dolchor del temps novel*, che verrà analizzata in seguito, mettendola in raffronto con le coblas della pastorella in questione) era il simbolo di quell’amore cortese e feudale che stava distruggendo l’umanità, secondo l’ottica marcabruniana e cristiana in generale. Insieme a Guglielmo IX, il giullare guascone stava attaccando tutti quei trovatori a lui coevi che avevano esasperato l’ideale di amore puro, coloro *che davan voce alla corruzione d’animo e di costume. [[30]](#footnote-30)*

La concezione materialista dell’amore non è sostenuta solamente dal primo trovatore, ma sarà caratteristica di molta della produzione del Pittavino, nella quale questa stessa pastorella si inserisce. Infatti alcuni richiami complessi e sottili sono intrecciati anche con quella produzione.

Già in *L’inverns vai e·l temps s’aizina* è evidente la vena polemica marcabruniana nei confronti dei seguaci di Ebolo e di Ebolo stesso. Ebolo come simbolo dei trovatori occitanici[[31]](#footnote-31) e dei loro inganni:

*Ja non farai mai plevina Ieu per la troba n’Eblo Que sentessa Follatina Manten encontra razo*. (vv. 73-76)[[32]](#footnote-32)

Traduzione: [Io non mi sforzerò più / di andare a cercare il trovatore Ebolo / perché mantiene, difende argomenti folli / contro ragione].

Gli argomenti di cui cantano i trovatori sono folli. È inutile perderci tempo. Vanno contro ragione. L’unica logica che pensa possibile Marcabruno è quella cristiana.

L’intento al centro di *L’autrier jost’una sebissa* è uno: deridere e proclamare la sconfitta del cavaliere, con lui le sue argomentazioni folli, quelle che imputa a Ebolo, e tutta la concezione d’amore che rappresenta.

La parodia marcabruniana inizia sin dai primi versi, quando il cavaliere dice:

|  |
| --- |
| *L’autrier jost’una sebissa**trobei tozeta mestissa,* |
| *de* ***joi*** *e de* ***sen*** *masissa:* |
| *si con fillia de vilaina.*  |

Traduzione p.

La pastora di Marcabruno è assennata e gioiosa, seppur figlia di villana. È una villana è ricca di *joy* e di *sen*. Esattamente quelle caratteristiche che Guglielmo IX attribuisce alla sua cerchia ristretta di *companhos*. La sua è una poesia di elite, per pochi, chi non la comprende, chi non riesce a mandare a memoria i suoi *vers*, va considerato villano:

*Companho, farai un vers [qu’er ] covinen, et aura’i mais de* ***foudatz*** *no·i a de* ***sen****, et er toz mesclatz d’amor e de* ***joi*** *e de joven*

*E tenthatz lo per vilan, qui no l’enten, qu’ins en son cor voluntiers [res] non l’apren. Greu partir si fai d’amor qui la trob’ a son talen[[33]](#footnote-33).*

Traduzione:[Compagni, comporrò un *vers* –una canzone- che sarà come si deve: / e vi sarà più follia che senno, / e sarà tutto frammisto d’amore di gioia e gioventù. // Considerate villano chi non lo capisce, / chi non lo impara volentieri a memoria. / Difficilmente si separa da Amore chi lo trova di suo gusto].

Il villano per Guglielmo IX è persona senza cultura, vicino alla terra, bestia, figuriamoci se può comprendere la sua poesia. Eppure Marcabruno disegna i contorni di una figura campagnola donna, e soprattutto intelligente e serena (anche se joy non è traducibile semplicemente con l’italiano gioia). Quell’avversativa del v.4 *con* (in questa edizione, in quella Pasero per esempio, è *fon*) è importante perché sottolinea l’intento parodico; sembra quasi una risposta diretta a Guglielmo IX e per di più pronunciata da un cavaliere. Paradossale in quella che era la forma mentis guglielmina che un cavaliere potesse riconoscere a una villana *joy* e soprattutto *sen*. L’*Amore* che canta il primo trovatore occitanico è davvero per pochi, per questo chi lo apprezza e ne gode, difficilmente da esso si separa. Nell’ottica aristocratica di Guglielmo è impossibile che un villano sappia amare. È come un animale. Non può comprendere la sua poesia. Il giullare moralista attacca proprio questa concezione amorosa.

Secondo usi tipici della lirica cortese, l’incipit del componimento è fondamentale, perché esprime una sorta di dichiarazione di poetica e in questo caso l’intenzione pare evidentemente polemica: l’attante protagonista è la villana, l’antagonista il cavaliere.

Anche nei componimenti di Guglielmo IX è ravvisabile una vena polemica, ma il suo bersaglio sono i *clercs*, i chierici. Quelli che anche secondo Andrea Cappellano[[34]](#footnote-34), come dice nel suo *De Amore*, insieme ai villani dovevano rimanere lontani dalle cose di amore.

Se si leggono le due strofe iniziali di *Farai un vers, pos mi sonelh* ci si rende facilmente conto sia dell’idea d’amore di Guglielmo IX, sia del suo astio nei confronti dei *clercs*, i quali non solo rappresentavano un pericolo per i cavalieri perché potevano sottrarre loro donne, ma soprattutto perché andavano contro quel tipo di amore adultero, profano, lontano dalla cristianità. E quello era l’amor cortese cantato e vissuto dai cavalieri nobili. Probabilmente se Marcabruno fosse stato coevo di Guglielmo IX sarebbe rientrato nel novero dei chierici presi di mira.

*Farai un vers, pos mi sonelh, e·m vauc e m’estauc al solelh; donnas i a de mal conselh, et sai dir clas: cellas’c’amor de chavaler tornon a mals.*

*Donna non fai pechat mortau que ama chevaler leau; mas s’ama monge o clergau non a raizo: per dreg la deuria hom cremar ab un tezo (V, 1-12)*

Traduzione: [Comporrò un *vers*, poiché ho sonno, e cammino e sosto al sole: ci sono dame dai malvagi propositi e so dire quali: quelle che spregiano l’amore di un cavaliere. // Una dama che ama un leale cavaliere non commette peccato mortale; ma ella ha torto, se ama un monaco o un chierico. A giusto titolo la si dovrebbe bruciare su un rogo].

Le donne *de mal conselh* sono quelle che non accettano l’amore dei cavalieri. Come è possibile che a uomini come loro potessero esser preferiti i monaci? Impossibile. Una donna che ama un chierico va bruciata viva, la sua esistenza è sprecata. E poi i *clercs* la devono smettere di dire che amare un cavaliere (fuori dal matrimonio) sia peccato mortale, è peggio sentire o amare uno di loro. Le dame che si innamorano dei cavalieri non fanno alcun peccato. Guglielmo continua la sua battaglia e momento apicale è l’ultima strofa di *Ab la dolchor del temps novel:*

*Qu’eu non ai song d’estraing lati que·m parta de mon Bon Vezi; qu’eu sai de paraulus com van, ab un breu sermon que s’espel: que tal se van d’amor gaban, nos n’avem la pessa e·l coutel*. (X, 25-30)

Traduzione: [Che io non mi curo dei discorsi di estranei che cerchino di separarmi dal mio Buon Vicino: perché io so che sorte hanno le parole, come dice un breve detto: alcuni si vanno vantando dell’amore, ma noi ne abbiamo l’intero godimento].

Ma figuriamoci se un cavaliere aristocratico, di una certa esperienza nel campo femminile, si possa curare di quello che dicono gli estranei (i *clercs*), i quali addirittura cercano di separarlo dalla sua conquista, Buon Vicino (senhal maschile). Allora risponde. Pare esserci livore nelle sue parole, perché non si fa alcuno scrupolo in quello che dice: loro si vantano e basta di qualche successo d’amore e solo a parole, noi ne abbiamo l’intero godimento, uno perché abbiamo il coltello[[35]](#footnote-35) (*coutel*) e due perché a differenza loro l’abbiamo veramente la carne (*pessa*). L’opposizione loro-noi è forte ed è resa attraverso i pronomi *tal* e *nos*.

Ed è proprio a queste convinzioni guglielmine che Marcarbuno sembra fare il verso:

|  |
| --- |
| *«Don», fetz ella, «qi qe·m sia,* |
| *ben conosc sen o folia.* |
| *La vostra pareillaria,* |
| *segner», so·m diz la vilaina,* |
| *lai on s’estai, si s’estia,* |
| *car tals la cuid’en bailia tener, no·n a mas l’ufayna. (vv.22-28)* |

Traduzione: [«Signore», disse lei, chi ch’io mi sia, / ben distinguo senno e sciocchezza: / la vostra compagnia, / signore», mi rispose la villana, / «là dove si conviene rimanga; / c’è chi crede di disporne a sua voglia, / ed è tutta una sua presunzione»][[36]](#footnote-36).

La villana prima di tutto dice che sa distinguere tra senno e follia e quindi non la può prendere in giro ingraziandola con parole affascinanti. E già questo è un rimando a Guglielmo, quando diceva ai *companhos* che la sua poesie era piena di follia piuttosto che di senno. Qui la ragazza vuole dire che lei è capace di capire chi ha di fronte e che non ha bisogno della compagnia (per utilizzare altro termine) del cavaliere. Loro sono troppo presuntuosi pensano di poter fare ciò che vogliono. Sbagliano, non è vero che i cavalieri, come dice Guglielmo IX, siccome hanno *coultel* e *pessa* possono godere a loro piacimentodella compagnia di una donna. Forse sono loro i *tal se van d’amor gaban, la loro è solo presunzione (ufayna* in realtà significherebbe incantesimo*).* Il giullare per meglio sbeffeggiare le certezze di Guglielmo IX (ma anche quelle dei suoi successori) riprende anche l’indefinito *tal*, contrapponendolo a *autre (alcuni-altri).* Guglielmo quasi compativa i *tal* (i *clercs*) che si vantavano di conquiste vane ma esaltava *nos*, la sua cerchia, quelli che godevano veramente a lor piacimento delle dame. È evidente anche la concezione di donna e non solo villana come strumento di piacere e come trofeo da conquistare. La pastorella invece non fa sconti a nessuno, attacca alcuni *(tal)* e altri *(autre),* c’è chi si perde dietro vane chimere e chi vanamente aspetta di ottenere ciò che vuole:

*«Don, lo cavecs vos ahura, que tals bada en la penchura, qu’autre n’espera la mayna».*

Traduzione: [Signore, la civetta vi fa il uso verso di malaugurio: / c’è chi si perde dietro vane chimere / mentre altri attende beato compimento].

Analizzare questi passi di Guglielmo IX serve a comprendere le radici della polemica intrinseca alla prima pastorella marcabruniana.

La pastora non vuole essere addomesticata da nessuno, non ne ha alcun motivo, anche se l’uomo ci prova e riprova:

*«Toza, estranh cor e salvage adomesg’om per uzaje. Ben conosc al trapassage…»* (57-59)

Traduzione: [«Bella, un cuore ritroso e selvaggio / s’ammansa con la consuetudine. / Io capisco a volo…»].

Marcabruno irride Guglielmo IX, utilizzando anche gli stessi termini, morfologicamente diversi: *adomesgar / adomesg’, estranhez / estranh salvatges / salvage:*

*Si·ls pogues adomesgar a mon talen ja no volgr’aillors mudar garnimen, que meils for’encavalguatz de nuill hom e[n mon] viven.*

*Launs fo dels montanhiers lo plus corren, mas aitan fer’ estranhez’ ha longuamen ez es tan fers e salvatges, que del bailar si defen (I, 10-15)*

Traduzione: [Se li potessi domare come mi piace, non vorrei mai trasferire altrove la mia sella, perché sarei meglio montato di chiunque, finché vivo. // L’uno era il più veloce dei cavalli di montagna. Ma ha da molto tempo una così selvaggia ritrosia, ed è tanto fiero e riottoso che si rifiuta di portar montatura].

Quale sconfitta più grande per un cavaliere di alto rango di quell’epoca se non quella di non riuscire ad ottenere il suo premio, la sua carne. Come Guglielmo voleva non dover scegliere tra i suoi cavalli e addomesticare quello migliore, quello che quando montato, si sentiva bene come nessuno al mondo (il doppio senso è abbastanza chiaro), il cavaliere vorrebbe addomesticare il cuore ritroso della pastora, così ferma e decisa, per montarla come un cavallo.

Quando la pastora dice al v. 23, *ben conosc sen e folia*, sta praticamente citando quasi letteralmente Guglielmo IX quando in *Ben vueill que sapchin li pluzor* dice:

*Eu conosc ben sen e folor, e conosc anta et honor, et ai ardiment e paor; e si·m partetz un joc d’amor, no soi tan fatz no sapcha triar lo meillor d’entre·ls malvatz. (VI, 8-14)*

Traduzione: [Io conosco bene senno e follia, conosco onta ed onore, ed ho ardimento e paura; e se mi date da risolvere un gioco d’amore, non sono così sciocco da non saper scegliere il migliore tra gli scadenti].

E ancor *ben conosc* viene detto anche dal cavaliere al v. 59, riportato poco più su.

Questa ripresa rende palese l’intento parodico: lo fa dire inizialmente alla villana e Guglielmo IX mai avrebbe preso in considerazione una villana né per amore, né nelle sue poesie; due quando lo dice il cavaliere è ancora più ironico. Subito dopo la ragazza controbatte senza lasciare alcuna speranza e sbeffeggiando quella prosopopea cavalleresca, che contraddistingueva per primo lo stesso conte d’Aquitania, colui che sapeva ovviamente risolvere un gioco d’amore.

L’intertestualità di questa pastorella è molto fitta e complessa e non sempre è facile cogliere tutti i richiami. Ce ne sono molti altri. Ma quello che interessa è capire perché si parli di Marcabruno contro Guglielmo IX, e dai pochi raffronti questo appare già abbastanza lampante. E poi Guglielmo IX è solo il simbolo di una categoria di trovatori e uomini che rientrano negli attacchi e nella derisione portata avanti dal giullare in tutta la sua opera, anche se qui è particolarmente avvincente e soprattutto ben pensata, ben strutturata, ricca di allusioni, doppi sensi, tipici di un poeta di un certo livello. La concezione materialista dell’amore non è sostenuta solamente dal primo trovatore, ma sarà caratteristica di molta della produzione del Pittavino. Gli intrecci riscontrabili in questa pastorella sono legati anche con quella produzione, in cui si inserisce, e sono molto più complessi e sottili di quanto sembri ad una prima lettura. Il fenomeno di intertestualità del testo di Marcabruno è davvero composito.

**Capitolo 3: Marcabruno e il suo *intransigente moralismo***

**3.1 Il moralismo di Marcabruniano e trobar naturau**

Marcabruno è un moralista. Infatti considera la *foudatz* che anima i versi di Guglielmo IX, per esempio, come una sorta di follia peccaminosa, o meglio una *frivolezza peccaminosa e irregolare[[37]](#footnote-37)*. L’ideale d’amore marcabruniano risiede nell’amore cristiano, l’amore cristiano in tutte le sue sfaccettature.

Nel XII secolo, il pubblico, quello cosiddetto ristretto ed elitario, ricercava e apprezzava la follia nelle poesie, piuttosto che il senno e la saggezza.

Finora il discorso si è basato principalmente su un’antitesi Marcabruno-Guglielmo IX. Ma il moralismo marcabruniano va oltre anche Guglielmo IX e affonda le radici nelle origini della letteratura profana in volgare. La questione è ampiamente legata al cristianesimo.

Che cosa accade nel momento in cui inizia a svilupparsi una letteratura in volgare che tratta tematiche laiche?

La lirica trobadorica quando appare per la prima volta (fine XI secolo) con Guglielmo IX, è già strutturata. La critica non ha un’idea unanime riguardo le sue origini[[38]](#footnote-38), le quali però, sono innegabilmente legate al Sud-ovest della Francia, zona che si stava sviluppando culturalmente ed economicamente anche grazie all’attività dell’abbazia di San Martial a Limonge[[39]](#footnote-39). Con la letteratura trobadorica cambia il modo di fruire della letteratura nel medioevo. La cultura clericale sarà modello di partenza, ma anche anti-modello su cui innestare polemiche e parodie. Rita Lejeune, già citata, vede nell’opera del conte D’Aquitania una *straordinaria insolenza*, perché riscontra una provocazione di tipo polemico e parodico nei confronti della produzione limosina, soprattutto per quel che riguarda il tipo di strutture metrico-musicali utilizzate, le quali non si ritroveranno nella produzione successiva. Quindi Guglielmo IX parla di un amore profano e adulterino con gli stessi mezzi stilistici utilizzati dalla letteratura clericale. Ciò che fa realmente la differenza tra fine XI e il XII secolo è che la letteratura, con la nascita della produzione trobadorica, esce finalmente fuori dai monasteri, unici centri di cultura fino a quel momento.

La produzione cortese è letteratura laica, fruita dalla nobiltà dell’epoca, alta e bassa che ha avuto un ruolo cruciale nella laicizzazione della cultura. Non a caso i primi trovatori sono signori nobili, Guglielmo IX, Jaufre Rudel, Eble II di Ventardorn[[40]](#footnote-40).

All’altezza del XII secolo si crea una vera e propria spaccatura tra produzione letteraria laica e produzione letteraria cristiana.

Come reagiscono le frange religiose tradizionali? La nascita del movimento cistercense alimenta ancor di più un ritorno all’austerità, alla manualità. E i moralisti?

Prima di Marcabruno altri autori di trattatistica religiosa cercano di difendere l’austerità religiosa contro il dilagare di mondanità, lussuria, erotismo: Guglielmo di Saint-Thierry[[41]](#footnote-41) con il *Tractatus de natura et dignitate amoris* (composto tra 1119 e 1122), per esempio, il quale nella sua opera si scaglia contro autori come Ovidio, il *magister amoris*, che attraverso la sua *l’Ars amatoria* avrebbe influenzato la degenerazione cortese. L’abate attacca quegli insegnamenti perché vanno ad alimentare un libertinismo erotico lontano dalla morale cristiana. Gugliemo di Saint-Thierry sarà un modello marcabruniano, sarà sua *fonte ideologica*, come dice Roncaglia[[42]](#footnote-42) .

Inoltre, i cristiani rispondono alla corruzione dei loro giorni con i vari commentari al *Cantico dei cantici[[43]](#footnote-43)*: l’imperare della poesia cortese doveva necessariamente riportare a riflessioni moralistiche secondo canoni religiosi. Altro autore importante in questo senso San Bernardo con *Il de laude novae militiae*, opera in cui si esaltano i Templari e in cui il Santo impone la figura di un cavaliere cristiano contrapposta a quella quasi ridicola del cavaliere cortese.

Insomma, tutto questo preambolo serve per comprendere in quale contesto culturale, così delineato, operasse e si fosse formato Marcabruno, ma anche a chi si rivolgesse, a chi ammiccasse e chi attaccasse. Va tenuto conto però di una informazione biografica di non secondaria importanza: il giullare guascone ha girovagato per le migliori corti d’Europa in varie fasi della sua vita, come il Poitou di Guglielmo X, il Portogallo, la Spagna. Questi riferimenti sono desumibili dalla sua opera; come pare anche che tra il poeta e i Signori presso i quali soggiornava non si creasse un rapporto di simpatia. Marcabruno non ingraziava questi potenti nei suoi componimenti, ricchi piuttosto di allusioni, allegorie, metafore. Era una sorta di clerico vagante; anche soltanto il nome, rispetto a quello dei trovatori aristocratici è emblematico, meno altisonante. Il suo intento è quello di denunciare, denunciare la degenerazione della società e lo fa riprendendo quelle istante di tipo religioso portate avanti da Guglielmo di Sanit-Thierry, utilizzando però la stessa poesia dei trovatori. Marcabruno combatte una guerra ad armi pari; prende la poesia trobadorica, la svuota della sua natura e la riempie di natura cristiana. La società, secondo la sua visione, oramai ha perso la bussola, succedono cose immonde nell’alta aristocrazia e nessuno ne parla. Per palesare questa situazione attacca uomini e donne, senza distinzione di genere. Nel suo essere uomo medievale e nelle sue critiche di stampo medievale, è avanti.

*Cill son fals jutg’ e raubador, flas molherat e jurador, fals home finh e lauzengier, lengua-logat, creba-mostier e aissellas putas ardens que son d’autrui maritz sufrens: cist auran guadanh ifernau[[44]](#footnote-44)*

Traduzione: [Sono falsi giudici e ladri, / falsi mariti e spergiuri, / simulatori e maldicenti, / lingue-in-affitto, saccheggia-chiese, / e quelle puttane in calore / che si concedono ai mariti altrui: / questi si guadagneranno l’inferno//][[45]](#footnote-45).

In questo caso il giullare sta parlando di un fenomeno tipico della nobiltà feudale: i cavalieri, uomini nobili corteggiano le nobildonne altrui, e fanno sì che le loro mogli siano corteggiate da ragazzi, cicisbei pariniani ante-litteram, i quali di solito sono proprio trovatori, poeti di corte, intellettuali. È in questo circolo vizioso che Marcabruno vede la rovina dell’intera società, non solo a livello morale, ma anche biologico: da unioni del genere, in particolare con questi “ragazzetti”, nascono uomini avariati, bastardi, che non conoscono il padre, che non sanno da chi sono stati generati. Piccolo particolare: nella *vida* del ms. K, riportata a p. anche Marcabruno era stato definito un “trovatello”. Sarà forse che al trovatore moralista questa situazione non andava giù perché lui stesso era stato vittima di rapporti ingannevoli e adulterini? Non è dato saperlo. Ma ciò che invece risulta evidente è la sua convinzione che questi vizi circolari, che oramai hanno invaso la società, siano all’origine dei mali politici e storici, della corruzione della società stessa. In ballo c’è anche la questione storica delle crociate. I giovani nati da relazioni così peccaminose sono vigliacchi, come i padri, sono vittime di colpe ataviche e quindi preferiscono la vita agiata aristocratica piuttosto che andare a combattere per liberare la Terra Santa dagli arabi e riconquistarla; tocca ai Templari farlo, come diceva San Bernardo che esaltava il vero cavaliere, quello cristiano. I ragazzi che abusano della compagnia delle dame altrui, detti *girabautz de maiso*, sono avidi, gretti, corrotti, hanno perso ogni valore, anche la *largueza*, la liberalità.

Marcabruno definisce *Joven* i soldati, *soudadiers[[46]](#footnote-46)*, che non si fanno ingannare, che non si dovrebbero far ingannare; chi è come lui insomma. Il termine non designa un’età anagrafica, quindi non parla di giovani anagraficamente, ma di giovani (cantori) perché ultimi depositari di valori sinceri, incorrotti, che iniziano ad avere problemi perché viene a mancare sempre di più la *largueza* e nessuno vuole più ospitarli. Ma anche i *Joven* si fanno corrompere, si lasciano trascinare da amori amorali. È qui che Roncaglia legge l’esasperazione del giullare. Il vero problema, è *la corruzione dello stesso Joven*[[47]](#footnote-47), quando la figura del *girabautz de maiso* si sovrappone a quella del *Joven*. I *Joven* non avevano alcun diritto sulle mogli altrui. Marcabruno non usa mezzi termini, manda all’inferno (come si legge nello stralcio dei sei versi di *Pos mos coratages esclazir*, riportata nella pagina precedente) questi codardi e lussuriosi[[48]](#footnote-48) ed è lì che colloca tutti i corrotti dall’amor cortese. Il suo linguaggio è ricco di invettive e termini forti, non fa sconti a nessuno. Spesso alcuni rimandi sono imputabili alla Sacra Scrittura, ma non essendo sempre così evidenti, è davvero difficile interpretare molte sue considerazioni.

Disegnato tutto il quadro circostanziale riguardo la società e la *forma mentis* di Marcabruno appare più immediata la lettura, data nel capitolo 2, della pastorella, *L’autrier jost’una sebissa*. La pastorella è sì personaggio femminile e quindi simbolo di tutto ciò che rappresenta questo status, ma è soprattutto portavoce delle istanze marcabruniane. Anche il vestiario, quello che Roncaglia ha letto come tipico dei cistercensi è emblematico. Cappa e le calze di lana come simbolo di umiltà; la pelliccia, essendo composta da pelo di animale morto che rappresenta la mortificazione della carne. Questa pastorella simboleggia il ritorno all’ordine e al pudore. L’ordine monastico dei cistercensi nasce proprio per tornare all’austerità, al pudore. La pastorella rappresenta il mondo pudico, sano, cristiano, non corrotto da vizi, è il simbolo delle virtù monastiche anche cistercensi (se si accetta la lettura di Roncaglia sul vestiario) che risponde a tono e surclassa il mondo della cavalleria cortese, che è il simbolo di corruzione, di impudicizia. Il vestiario della pastora rimanda anche alla sua classe sociale, perché la descrizione che ne viene data rimanda alla semplicità (nelle pastorelle successive, il vestiario è molto più vicino a quello delle dame cortesi). È in questo caso donna incorruttibile che non cade nel peccato di un amore carnale e profano. Ma la pastora è anche Marcabruno, poeta lontano dalla lussuria cortese, profana, adultera… Questa potrebbe risultare una lettura sociologica abbastanza completa. È chiaro che non si può slegare completamente questo primo esemplare del genere dagli altri componimenti successivi. Marcabruno stesso comporrà altre due pastorelle, ma a livello sociologico il contrasto è comprensibile solo dopo l’esame di elementi sull’autore e sulla società in cui viveva e che criticava.

Se si va oltre la lettura sociologica, dietro il personaggio della villana è riscontrabile un rinvio alle Sacra Scrittura, più precisamente alla Sposa del *Cantico dei Cantici*, Sulammita. Anche Sulammita è una pastora e lo si capisce perché lo Sposo le ordina di pascolaere il gregge.

L’ispirazione dell’esemplare marcabruniano come detto nel capitolo 1 è incerta: Marcabruno potrebbe essersi rifatto sia alle Sacre scritture; potrebbe aver inventato di suo pugno questo tipo di struttura, o ancora pare possibile che un antecedente similare alla pastorella provenga dalla penisola iberica. Certo è che la pastorella marcabruniana è carica di significazioni, e di rimandi, il che la rende complessa e non di facile intuizione almeno ad una lettura analitica, nonostante il genere poi nel corso della sua storia rientri nel novero della letteratura popolare.

In fondo dietro la polemica e protesta marcabruniana contro i cavalieri cortesi, che va a caratterizzare tutta la sua opera, si potrebbe scorgere anche qualcosa di più pratico: troppi cantori che richiedono compensi monetari per la sussistenza, ne va eliminato qualcuno. Come? Screditando questi cicisbei ante-litteram e diffondendo l’idea che i *girabautz de maiso* sfruttino in maniera arbitraria e profana la compagnia delle donne, cosicché vengano cacciati dalla corte. Si pensi a ciò che si legge nella *vida* di Bernart de Ventadorn. Il trovatore viveva nella corte del Visconte di Ventadorn. Bernart si innamorò della moglie del visconte e tra loro nacque un amore; compose molti *vers* sul loro amore. Quando il Visconte se ne accorse lo cacciò via[[49]](#footnote-49). Altro aspetto che potrebbe dar credito a questa lettura utilitaristica è quell’elemento biografico che riguarda la carriera del giullare guascone di cui si parlava più su: aveva girato molte corti d’Europa e il fatto che il suo linguaggio fosse talmente criptico, allusivo, con rime estremamente complesse, potrebbe far pensare che anche il suo pubblico, almeno in determinate fasi della sua produzione, fosse elitario, di corte. Quindi non è poi così fuori luogo ipotizzare che una buona dose di moralismo potesse avere fini molto pratici, come quello di avere la preminenza in una determinata corte signorile. Marcabruno afferma, che a differenza di quello di molti suoi “colleghi” lussuriosi, immondi, dediti alla vita mondana, corrotti dalla vita cortese, il suo fosse *trobar naturau*. Lo scopo del suo canto è quello di attaccare quei trovatori così lontani dall’amore puro, prima di tutto nei loro *vers*, ma poi anche nella vita reale.

Il *trobar naturau* altro non è che il riflesso in letteratura volgare di *quelle stesse dottrine, rivendicative della dignità e della morale naturale[[50]](#footnote-50)* di cui già si era parlato nella trattatistica cristiana in latino (Guglielmo di Saint-Thierry e non solo). Il poetare naturale di cui si vanta Marcabruno è un poetare che vuole essere ispirato da un tipo di amore sincero, lontano da mondanità, corruzione di costume, un amore cristiano. La vera battaglia ideologica è proprio tra cultura, se così si può definire, o meglio ancora letteratura cristiana e letteratura laica. La vena che ispira Marcabruno è evidentemente di stampo cristiano, anche quando con il suo linguaggio colorito esprime il suo disprezzo per quella società che descrive. È contro i canoni della società cortese, ma prima ancora è contro quell’amore laico e profano che si riverbera nella produzione trobadorica e nello stile di vita dell’alta società. Non è un caso che Roncaglia sia convinto che l’ispirazione marcabruniana provenga dall’opera di Guglielmo di Saint- Thierry, in particolare dal suo trattato in latino, come precedentemente affermato. Quel trattato non è altro che la reazione della chiesa alla laicizzazione della società da parte della componente nobile e cavalleresca. La cristianità quando inizia a rendersi conto dalla letteratura del tipo di amore che questi trovatori cantavano e del tipo di vita che esaltavano, inizia ad indignarsi e a rispondere. Ecco che nascono opere moralistiche di stampo religioso in difesa dei principi cristiani contrari ad ogni tipo di amore corrotto, adulterino, alla figura di cavaliere non cristiano.

Sempre secondo la lettura roncagliana, è Marcabruno stesso a far intuire che la sua ispirazione provenga dall’opera dell’Abate di Saint-Thierry[[51]](#footnote-51), proprio quando definisce il suo canto come *trobar naturau.* Guglielmo di Sanit-Thierry nella sua opera in latino riprende un’espressione senecana, scritta dal poeta-filosofo latino a Lucilio (Epist. V 4), *Propositum nostrum est secundum natura vivere,* risemantizzandola e cristianizzandola. Queste parole vengono sfruttate anche per attaccare Ovidio, la sua *Ars Amatoria*. È nelle elegie del *magister amoris* per eccellenza che si intravedeva l’origine della corruzione cortese. L’abate rivolge il suo sdegno anche personaggio a lui coevo, un filosofo, Abelardo[[52]](#footnote-52). Va detto anche che nel XII secolo l’espressione senecana in questione era molto utilizzata, ma veniva letta in due modi diversi: laicamente, in Abelardo e cristianamente come si legge in Guglielmo. Abelardo nei suoi scritti aveva interpretato il *secundum natura vivere* in maniera profana, vivere secondo natura, come natura vuole. Invece l’abate e poi Marcabruno parlano di naturalismo cristiano, cioè vivere secondo natura cristiana. L’unica natura che dà ordine al mondo è quella voluta da Dio e qualunque altro tipo di esaltazione della natura diventa fonte di peccato, corruzione, inganno. L’ordine naturale del mondo può essere sconvolto dal peccato, ma questo si può vincere attraverso la grazia. È morale ciò che è *secundum natura*, amorale ciò che è contro natura e Marcabruno lo dice nelle sue poesie, in cui si fa *predicatore di un’etica religiosa, il naturalismo cristiano[[53]](#footnote-53)*. Dietro il cantare marcabruniano è evidente che ci siano influssi religiosi. *Trobar naturau* come simbolo dell’ispirazione religiosa del suo canto.

Ecco che si intende per *trobar naturau*: poetare, comporre poesie secondo natura cristiana, seguendo quindi i dettami dell’amore puro e perfetto cristiano, quell’amore che non è solo carne, ma anche spirito, e che non prevede relazioni extraconiugali, fuori da quel vincolo sancito al cospetto di Dio, che non distrugge e sconvolge l’ordine naturale, cioè quello voluto da Dio, e che quindi, per questo motivo, è anche ordine morale.

La pastorella è colei che vive secondo natura, e quindi la sua esistenza è morale; il cavaliere, la sua voglia erotica, la sua libido è quanto di più vicino al peccato.

La *fin’amors* di Marcabruno è cristiana, non ci sono dubbi. È solo l’amore cristiano che eleva, dà vita, gioia, speranza. Chi canta e vive un amore eticamente diverso, va all’inferno.

**3.2 *L’autrier, a l’issida d’abriu***

*L’autrier, a l’issida d’abriu* è la seconda ed ultima pastorella marcabruniana.

5 Coblas di 6 versi

*L’autrier, a l’issuda d’abriu,
en uns pasturaus lonc un riu,
et ab lo comens d’un chantiu
que fant l’auzeill per alegrar,
auzi la votz d’un pastoriu
ab una mancipa chantar.*

*Trobiei la sotz un fau ombriu:
. . . . . . . . . . . . . . . .* (manca un verso)
*«Bella, fich m’ieu, pois jois reviu,
ben nos devem apareillar».
«Non devem, don, que d’als pensiu
ai mon coratge e mon affar».*

*«Digatz, bella, del pens cum vai
on vostre coratges estai?»
«A ma fe, don, ieu vos dirai:
s’aisi es vers cum aug comtar,
pretz e jovens e jois dechai
c’om en autre no·is pot fiar.*

Cobla mancante

*D’autra manieira cogossos
hi a rics homes e baros
que las enserron dinz maios
q’estrains non i posca intrar,
e tenon guirbautz als tizos
cui las comandon a gardar.*

*E segon que ditz Salamos,
non podon cill peiors lairos
acuillir d’aqels compaignos
qui fant lo noirim cogular,
et aplanon los guirbaudos
e cuion lor fills piadar».[[54]](#footnote-54)*

Traduzione: [L’altro giorno, alla fine di aprile / in un pascolo lungo un fiume, / udì una voce gentile che fa rallegrare il cuore, come di un uccello. Cantò, poi, anche un pastorello / e una fanciulla con quello. / La trovai sotto un faggio ombroso / «Bella», dissi, «Gioia trovare / possiamo in un modo gustoso: / Ora noi ci dobbiamo accoppiare». / «No, signore, c’ho da pensare / al mio cuore e al mio da fare». / «Ora dimmi, bella per favore, / a cosa pensi nel tuo cuore?» / «In fede mia, vi dico, signore / da quello che ho inteso narrare / scadono virtù, gioia e onore. / Su altri non si può fidare. / C’è un altro modo di metter le corna: / ora usano baroni e paesani / chiudere a casa le mogli. / Gli estranei non devono entrare / e ingaggiano rudi ruffiani / per far la guardia al focolare. / Ma, come dice Salomone, non trovi peggior ladrone / di quei poco fidi guardiani / che danno bastardi al padrone. / Ei carezza bimbi ruffiani / credendoli propri, il caprone.

Questa pastorella è composta da 5 *coblas doblas* di 6 versi. Lo schema rimico è A A A B A B in ogni strofa. Le parole rima cambiano di volta in volta. Non sono riportate *tornadas* di congedo, né un refrain che si ripeta come *vilana* in *L’autreir jost’una sebissa,* per sottolineare e marcare chi fosse al centro del componimento.

Il topos che apre la composizione è quello che poi, in maniera similare, si ritroverà anche nelle pastorelle successive: un cavaliere che, galoppando per un sentiero vicino ad un ruscello, si imbatte in un pascolo e sente la voce, prima di un pastore, e poi quella soave di una pastora. Si avvicina alla ragazza. Senza troppi giri di parole, le propone un *accoppiamento*. Anche qui la villana anche qui rifiuta.

Il verso inicipitario, che convenzionalmente è riconosciuto anche come titolo, è ricostruito sul calco di *L’autrier jost’una sebissa*. *L’autrier* (l’altro giorno) qui è come se fosse espressione idiomatica tipica per aprire una poesia, simile al *c’era una volta* delle fiabe. È quell’espressione che permette di introdurre un racconto, come già detto più volte, nel caso specifico delle pastorelle, da parte del cavaliere in prima persona (e nel capitolo 4 si vedrà che è un incipit tipico). Il cavaliere inizia a raccontare e poi attraverso il discorso diretto viene messo in scena il dialogo, se non un vero e proprio alterco tra i due attanti. Il cavaliere, simbolo di libertinismo e lussuria, pretende qualcosa dalla ragazza, quella che pensa il sesso debole. La donna tenta delle risposte. Sono meno sicure rispetto al capolavoro precedente. Probabilmente, mancando un verso e poi una strofa si è perso qualche passaggio. Risulta però essere un componimento meno efficace rispetto al primo esemplare. I doppi sensi lì erano molto più velati e acuti, qui si nota, quasi in maniera evidente, dove la polemica di Marcabruno voglia mirare: contro i famosi *girabautz de maiso*, i ragazzi prezzolati che “abusano” delle mogli altrui, di nobili, che nel frattempo perdono tempo *dietro vane chimere* e si dedicano ad altre donne. Insomma anche in questo caso il moralismo permea il componimento e particolarmente lampante risulta essere l’intenzione di denuncia. L’uomo, che pur di ricevere i servizi della donna, la quale sa che fidandosi degli sconosciuti perderebbe virtù e castità, porta ad esempio la questione delle dame che vengono chiuse in casa con questi ragazzi di compagnia a far da guardia e invece loro infingardi e corrotti danno sfogo al loro godimento. Questo è il vero peccato secondo il cavaliere, non ciò che lui sta proponendo alla donna. La ridicolezza del personaggio del cavaliere costruito a pennello da Marcabruno si evince quando cita Salomone, personaggio biblico, per affermare la sua tesi, …*ma come dice Salomone*….

Quando il cavaliere porta ad esempio la situazione dei ragazzi prezzolati per avvalorare il suo scopo, si potrebbe scorgere un rimando a Guglielmo IX, in un componimento molto polemico nei confronti dei clercs, *Farai un vers, pos mi sonelh*, già citato nel precedente capitolo:

*Donna non fai pechat mortau que ama chevaler leau; mas s’ama monge o clergau non a raizo: per dreg la deuria hom cremar ab un tezo (V, 6-12)*

Traduzione: [Una dama che ama un leale cavaliere non commette peccato mortale; ma ella ha torto, se ama un monaco o un chierico. A giusto titolo la si dovrebbe bruciare su un rogo].

La donna farebbe peccato se si concedesse ad un chierico. Quello è il vero peccato. Può innamorarsi del cavaliere. Anche in *L’autrier, a l’issida d’abriu*, il vero peccato non è quello che farebbe la villana se si concedesse al cavaliere, ma i peccatori sono i *girabautz*, questi ingannatori che distruggono le stirpi attraverso le loro voglie e libertà. Chiaramente il giullare intende ridicolizzare questo tipo di pensiero e convinzione dei cavalieri.

Marcabruno in questa pastorella mette a nudo, senza veli, il suo sdegno verso i *girabautz de maiso* che insudiciano le dinastie nobili con il loro sangue codardo e viziato. Distruggono l’ordine naturale del mondo voluto da Dio. Dalle loro unioni nascono figli bastardi e la colpa di questi usurpatori ricadrà sulla prole, ignava e accidiosa, che non sarà capace di andare a difendere il cristianesimo nelle terre arabe e non ne ha voglia. Non vengono utilizzati usa mezzi termini, il senso del ridicolo viene accentuato perché queste condanne vengono pronunciate dal cavaliere. Praticamente, secondo l’ottica marcabruniana, è l’uomo sta descrivendo i suoi consimili e sé stesso. La villana qui non è particolarmente aggressiva. È un po' sulle sue, dà quasi l’impressione di essere timorosa e imbarazzata, ma non di avere la risposta pronta, ricca di allusioni, proverbi, termini comuni. Addirittura viene nominato il cuore.

Insomma il capolavoro di Marcabruno per quanto riguarda il genere della pastorella è proprio il suo primo esemplare. È opera emblematica che rappresenta tutto l’universo marcabruniano, il suo modo di pensare e agire; le circostanze storiche in cui si ritrova a comporre e ciò che denuncia. Lo stile lì è alto, allusivo, allegorico, ricco di doppi sensi, ma sempre con un tipo di linguaggio che si affaccia al popolare, attraverso detti e proverbi. La seconda prova sembra più un tentativo non riuscito.

**Capitolo 4: La pastorella oltre Marcabruno**

Come già precisato le pastorelle in lingua d’oc conservate sono poco più di una trentina, su per giù trentotto[[55]](#footnote-55). Di Marcabruno sono stati già analizzati in maniera capillare due testi, ma ce ne sarebbe anche un terzo, *A la fontana del vergier*. Altri autori sono Giraut de Bornelh (due), Garin d’Apchier (una), Gauvadan (due), Gui D’Ussel (tre), Caudenet (una), Paulet de Marselha (una), Giraut Riquier (sei), Joan Esteve (tre), Giraut d’Espanha (attribuzione dubbia), Cerverì de Girona (cinque), Joyos de Tholoza (una), Guilhem d’Autpol (una), Bartolome Zorzi. Esistono altre sette pastorelle, ma sono anonime (l’ordine di elencazione è casuale). Non si ha la datazione certa per ogni componimento.

Dopo Marcabruno, il genere della pastorella occitanica inizia a canonizzare alcuni *topoi*. Lo scopo è comprendere quali siano le peculiarità che accomunino le singole composizioni, cosa vogliano esprimere, e le differenze particolari riscontrabili.

Uno degli elementi caratterizzanti del genere, anche se non sufficiente per definire da solo una pastorella, e che non si trova in tutte le composizioni è l’incipit, *L’autrier,* con tutte le sue varianti grafiche *(L’altrer),* linguistiche *(L’autre),* o sintattiche*.* Può apparire con varianti diverse anche quando si tratta di uno stesso componimento, quando edito sulla base di testimoni diversi. Ventisette pastorelle in lingua d’oc presentano questo tipo di espressione. È importante *L’autrier* perché è indice dell’elemento temporale, anche se spesso il tempo che introduce è indefinito. L’altro giorno. Quando? Anche nei casi in cui, come per esempio in *L’altrer, lo primer jorn d’aost* di Giraut de Bornelh o in *L’autrier a l’issida d’abriu* marcabruniana, c’è indicazione esplicita di giorni o mesi, è evidente una sorta di sospensione nel tempo. Agosto, o aprile di che anno? Ad ogni modo la dimensione temporale è interna al testo. Lo scorrere del tempo è intrinseco alla vicenda, è diverso da quello della realtà dell’autore.

Un’altra funzione imputabile all’incipit *L’autrier* potrebbe essere la volontà di trasporre la storia raccontata su un piano di verosimiglianza: l’espressione *l’altro giorno* è come se facesse sì che il pubblico possa pensare reale e realmente accaduto il canto che ascolta (si ricordi che l’esecuzione era musicata e cantata; non erano testi adibiti alla lettura). In questo modo è come se il narratore in prima persona corrisponda a colui che sta recitando il testo. Questa formula non sempre si trova al primo verso, ma anche quando è collocata in altre strofe, rimane caratteristica del genere, perché conferisce al componimento verità e realtà; sposta l’attenzione da una situazione reale ad una narrativa verosimile che poco alla volta trasla in scena drammatica, cioè dibattuta, contrastata tra due personaggi attanti. Si passa dal narratore in prima persona, ad una scena dove i personaggi in commedia sono due, ognuno con la sua parte e sue battute.

Testi che presentano l’espressione *L’autrier* o varianti similari in posizione iniziale: *L’autrier jost’una sebissa, L’autrier, a l’issida d’abriu* (Marcabruno); *L’altrer, lo primer jorn d’aost* (Giraut de Bornelh); *L’autrier trobei tras un fogier* (Garin D’Apchier); *L’autre jorn, cost’una via, L’autre jorn, per aventura, L’autrier, cavalcava* (Gui d’Ussel); *L’autre dia, per un mati* (Gaudavan); *L’autrier, lonc un bosc fullos* (Cadenet); *L’autrier manav’ab cor pensiu* (Paulet de Marselha); *L’autreir a l’intrada d’abril* (Guilhem d’Autpol); *L’autrier quant mos cors sentia* (Bartolome Zorzi); *Pres d’un jardi encontry l’altre dia* (Cerveri de Girona); *L’autrier, el gay temps de pascor* (Johan Esteve); *L’autre jorn m’anava; L’autrier trobey la bergeira d’antan, L’autrier trobei la bergeira* (Giraut Riquier); *L’autrier, al quint jorn d’Abril* (Anonimo); *L’altrier cuidai aber druda* (Anonimo); *L’altrer fui a Caloan* (Anonimo); *L’autrier m’iere levaz* (Anonimo); *Quant eu escavalcai l’autr’an* (Anonimo); *L’aut jorn, au mes d’abriu cortes* (Anonimo).

In *En may, can per la calor* di Cerveri de Girona, *l’autre* non si trova nel primo verso, ma nella terza cobla, la quale non è neanche parte della narrazione in prima persona.

Nei restanti componimenti appartenenti al genere, dove questo tipo di espressione non è presente, ci sono altri elementi caratterizzanti sin dall’inizio della lirica che fanno sì che si instaurino le stesse regole comunicative intrinseche al genere stesso e che venga così riconosciuta la sua natura. Per esempio in *Gaya Pastorela* di Guiraut Riquier la formula *l’autre* si ha al secondo verso:

*Gaya pastorelha Trobey l’autre dia (vv.1-2)[[56]](#footnote-56)*

Traduzione: [Ho incontrato l’altro giorno una pastorella felice].

In questo caso il poeta posiziona prima il soggetto, poi il verbo di percezione (altro elemento caratterizzante di cui si parlerà tra poco) e poi viene specificato lo spazio temporale sempre in maniera indeterminata e al v.3 viene anche definito il luogo, *En una ribeira* (vicino un fiume). Anche la collocazione spaziale, oltre quella temporale che viene posta con l’incipit, è tipica delle pastorelle. Già nel primo esemplare occitanico del genere si possono riscontrare sia l’incipit *L’autrier*, che la collocazione spaziale, *jost’una sebissa* e poi viene posto il famoso verbo di percezione: *trobei* (e anche qui va considerato *trobei*, prima persona singolare del verbo *trouver*, con tutte le sue varianti grafiche, grammaticali, sintattiche e strutturali). Il verbo di percezione è fondamentale, perché introduce l’azione. Il cavaliere (il rango sociale del personaggio maschile non viene quasi mai specificato se non in un caso) l’altro ieri, vicino, presso trova una pastora. La maggior parte delle volte ed è attratto dal suo canto. Infatti c’è una particolare ambiguità e sovrapposizione tra significanti, *trobei, trobar* (cantare, poetare, attività dei trovatori). L’infinito in occitanico dei due verbi è identico, *trouver*. Il verbo *trobei* in posizione iniziale e con questa funzione si ha in 15 su trentotto pastorelle, ma in realtà si arriva a ventuno se si considerano anche altre sei pastorelle dove il verbo *trobei* compare ma in un luogo diverso del testo, per esempio in *Per amor soi gai* di Guiraut d’Espanha, dove si ha alla fine della seconda cobla:

*Eu·m levei un bon mati Enans de l’albeta; Anei m’en en un vergier Per cuillir violeta, Et auzi un chan Bel, de luenh; gardan, Trobei pastorela Sos anhels guaran. (vv. 5-10)[[57]](#footnote-57)*

Traduzione: [Un bel mattino mi levai / avanti l’alba, / me n’entrai in un giardino / a cogliere violetta, / sentii un bel canto / lontano / e trovai una gaia pastorella / che custodiva i suoi agnelli][[58]](#footnote-58).

In questo caso la situazione è particolare perché, nel giro di due versi e sempre nella seconda strofa, si ha sia un verbo di percezione sonora come *auzi* e sia *trobei* di percezione visiva, ma è il verbo di percezione sonora, *auzi*, che fa sì che il cavaliere si avvicini alla pastora e quindi che si dia avvio alla vicenda: l’uomo sente il canto bello e da lontano e proprio per questo motivo si fa trascinare da quella voce e trova la pastorella.

L’incipit di questo componimento è diverso da quelli più tipici:

*Per amor soi gai, E no·m n’estrairai Aitan quan viurai, Na Cors Covinen*

Traduzione: [A motivo di amore sono gioioso, / E non vi rinuncerò / fino a quando vivrò, / Signora Avvenente].

La prima strofa è così strutturata: non si riscontra né l’incipit tipico né il verbo di percezione che di solito introduce l’intera vicenda; in questo caso è come se ci fosse un preambolo all’esordio vero e proprio della narrazione. Il cavaliere narratore prima dice che è gioioso per amore e poi ne inizia a spiegare il motivo, partendo da una *Eu·m levei un bon mati* per arrivare a dire del canto della pastora.

Quindi è il verbo *trobei* che innesca l’azione del soggetto narrante e di solito la prima percezione che implica è visiva e poi uditiva. Il cavaliere trova questa pastorella, o pastorelle intente per lo più al canto e agisce, si avvicina. Sono riscontrabili altri quattro verbi tipici in posizione incipitaria, uno di questi, il più usato è *vi,* perfetto indicativo di *vezer*. Non è un caso che il verbo di percezione sia sempre al passato, perché è attraverso un tempo passato che si introduce la narrazione e la si colloca in un piano di verosimiglianza, di cui il narratore e poi il cantore sia stato testimone in prima persona. Ci sono pastorelle in cui la percezione è solo uditiva o meglio definita *percezione sonora*[[59]](#footnote-59).

Per esempio quando la percezione è sonora, si riscontrano verbi come *auzir (*come accadeva nell’esempio precedente, ma poi c’era anche *trobei*) e l’oggetto del verbo ascoltare è sempre il canto, come in *L’autrier, lo primer jorn d’aost di Giraut de Bornelh*:

*L’autrier, lo primier jorn d’Aost Vinc en Proensa part Alest, E chivauchava·m, semblan mest, Qu’ira·m tenia sobrieiera, Quan auzi d’una bergieira Lo chan, just’un plaissaditz (vv. 1-6)[[60]](#footnote-60)*

Traduzione. [L’altro ieri, il primo giorno d’Agosto / Venni in Provenza, oltre Alais, / Cavalcai con aria triste, / Perché mi teneva un profondo dolore, / Quando sentii dietro una siepe / il canto di una pastorella].

Il cavaliere in questo caso, in preda ad un profondo dolore, mentre cavalcava (azione tipica), non appena sente il canto di una pastora, è come se si riprendesse dal suo stato, e si avvicina:

*E quar fon suaus le critz Don retendi la ribieira, Vau m’en lai totz esbaytz, On amassava faujeira. (vv- 7-10)*

Traduzione: [E così dolce fu la voce / di cui risuonò la pianura / Che sorpreso andai la, / Dove raccoglieva le felci].

Questa pastorella presenta un dialogo molto particolare: è la donna che fa domande al cavaliere e lui per impietosirla e per conquistarla le parla delle sue sofferenze, si evince, d’amore e ci riesce, perché all’ottava strofa si nota che è la ragazza a proporre all’uomo di giacere insieme sotto l’ombra:

*«…Mas, pus tan m’es abelhitz, Sojornem en est’ombrieira»[[61]](#footnote-61). (vv-68-70)*

Traduzione: [«…Ma siccome mi piacete tanto, / Giaciamo sotto quest’ombra»].

Un altro testo[[62]](#footnote-62) che presenta soltanto il verbo di percezione sonora può essere *L’autre jorn, cost’una* via, terza pastorella di Gui D’Ussel:

*L’autre jorn, cot’una via, Auzi cantar un pastor Una canson que dizia: «Mort m’an semblan traïdor!» (vv. 1-4)[[63]](#footnote-63)*

Traduzione: [L’altro giorno, lungo una strada, / Sentii un pastore cantare / una canzone che diceva: «L’inganno mi ha ucciso!»].

Anche qui la situazione è atipica perché a cantare è un pastore che si lamenta d’amore.

Cerveri de Girona utilizza in *Pres d’un jardi encontrey l’altre dia*, il verbo *encontrey*, di percezione, che però non è né catalogabile né come sonora, né come visiva. Sono solo cinque[[64]](#footnote-64) i testi che non presentano alcun verbo di percezione introduttivo. In questi casi specifici, è vero che manca questo input importante, ma la struttura del testo è costruita ad arte e vengono inseriti altri elementi pertinenti che comunque permettono lo svolgimento della narrazione. In *Lo dolz chans d’un auzel*, Giraut de Bornelh scrive:

*Lo dolz chans d’un auzel, Que chantav’en un plais, Me desviet l’altrer, De mo chamin e·m trais E josta·l plaissaditz; On fo l’auzels petitz Plaisson en un tropel Tres tozas en chantan Le desmezur’e·l dan C’apres joi e solatz; E vengui plus viats Per melhs entendre·l chan E dissi lor aitan: Tozas, de que chantatz de que vos clamatz? (vv. 1-15)[[65]](#footnote-65)*

Traduzione: [Il dolce canto di un uccellino / che cantava in una siepe / l’altro giorno e mi ha distratto / dal mio cammino e mi ha attratto, / vicino alla siepe / Dove si trovava l’uccellino piccolo / vicino al recinto / Tre ragazze stavano cantando / la dismisura e il danno / e poi la gioia che hanno accettato / E io sono arrivato più velocemente / Per meglio intendere il canto / E dissi loro: / Ragazze, di cosa cantate / di cosa parlate?].

Nella prima strofa di questa pastorella non si nota né l’incipit tipico, né il verbo di percezione, ma ci sono comunque quelle caratteristiche tipiche che permettono di scatenare l’azione del cavaliere e l’instaurarsi di un dialogo drammatico: è il dolce canto dell’uccellino che fa sì che l’uomo si avvicini, e poi vicino l’uccellino trova tre pastore che cantano e lamentano inganni, lussuria e danni. Quindi in questo caso non è la voce soave della villana che attira l’uomo, è sempre il canto, ma quello di un uccellino. Potrebbe essere ipotizzato anche un richiamo, forse parodico alla lirica trobadorica. L’uccellino, l’*allodoletta* (*lauzeta*) era quella di Bernart de Ventadorn[[66]](#footnote-66); e poi le donne cantano qualcosa di tipico dell’amore libertino dei ranghi cortesi.

Un altro elemento che accomuna i componimenti appartenenti al genere pastorella potrebbe essere proprio l’individualità, l’io del cavaliere e i modi in cui viene espresso per trasportare il discorso da semplice narrazione a dramma, attraverso verbi alla prima persona singolare, pronomi e aggettivi personali e possessivi e così via. Non è carattere distintivo ed unico rispetto al resto della produzione occitanica in particolare cortese. Si riporta un esempio per capire cosa intende.

In *L’autrier, el gay temps de Pascor* di Johan Esteve si legge:

*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; Et en un pradet, culhen flor, Encontrey pastora ses par, Cuend’e plazen, Mot covinen, Anhels seguen, La flor culhen. (vv. 1-10)[[67]](#footnote-67)*

Traduzione: [L’altro ieri, al tempo gioioso di Pasqua, / quando udii gli uccellini cantare, / per la gioia che mi venne dalla verzura / Me ne uscii tutto solo a dilettarmi; / E in un praticello, mentre coglieva un fiore, / Incontrai una pastorella senza eguali, / Gentile e piacevole / Molto graziosa, / Che seguiva i suoi agnelli, / E coglieva un fiore].

La scelta del testo è casuale. L’io del cavaliere è riscontrabile sia nel morfema desinenziale dei verbi (*auzi; yssi; encontrey*) che è di prima persona singolare, sia nel pronome personale (m) con funzione di dativo al v. 3 e con funzione di oggetto al v. 4.

La situazione della pastora che guarda gli agnelli si ritrova anche nei primi versi di *Per amor soi gai* di Guiraut d’Espanha riportati più su, in *L’autre jorn per aventura* di Gui D’Ussel, o ancora in *L’autre jorn, m’anava* di Guiraut Riquier (per citare pochi esempi).

Quasi tutte le pastorelle sono ambientate nella natura aperta, come si è già spiegato, anche in contrapposizione alla canzone cortese, per uscire dall’ambiente di corte. Si evince fin dalle connotazioni che nella prima strofa vengono espresse, come per esempio lo stesso cavalcare dell’uomo (la cavalcata si ha in dieci pastorelle). Già solo questo elemento suggerisce che la vicenda si svolga in natura, all’aperto; ma anche espedienti come il canto degli uccellini, o i pascoli, recinti ecc…

Non si hanno descrizioni fisiche del cavaliere, anche perché è lui stesso che parla quindi piuttosto racconta ciò che ha visto o vissuto. La pastora di cui canta il protagonista spesso non è solo una donna villana, ma anche il simbolo di un universo più complesso (come lo era anche in Marcabruno). Della figura femminile, anche se in maniera minimale, si dà una descrizione fisica e o in vari casi del vestiario.

Anche Gui d’Ussel dice qualche parola sulla fisicità della sua pastorella, o meglio della sua carnagione, dando così anche un indizio anagrafico, in *L’autrier cavalcava*:

*L’autrier cavalcava Sus mon palafre, Ab clar temps sere, E vi denan me Una pastorella, Ab color fresqu’e novella, Que chantet mout gen, (vv. 1-7) [[68]](#footnote-68)*

Traduzione: [L’altro giorno cavalcavo / Sul mio palafreno, / Con un tempo limpido e sereno / E vidi davanti a me / Una pastorella, / di carnagione fresca e giovane, / che cantava con gentilezza].

O ancora in un altro testo sempre di Gui d’Ussel, *L’autre jorn per aventura,* la ragazza è gentile, semplice e bella:

*L’autre jorn, per aventura, M’anava sols cavalguan, Un sonet notan; Trobey toza ben estan, Simpl’e de bella faitura, Sos anhels guardan. (vv. 1-6)[[69]](#footnote-69)*

Traduzione: [L’altro giorno, per caso, / Mentre andavo cavalcando da solo, / Notai un suono; / Trovai una ragazza gentile, / Semplice e di bell’aspetto / che guardava i suoi agnelli].

In *L’autre jorn, m’anava* (1260) di Guiraut Riquier si parla di una pastora bella e avvenente, audace, ma non indecorosa:

*Vi gaya bergeira, Bell’e plazenteira, Sos anhels gardan; Lo tengui carreira, Trobei la fronteira A for benestan, E fe·, belh semblan Al primer deman. (vv. 7-14)[[70]](#footnote-70)*

Traduzione: [Vidi un’allegra pastorella, / Bella e avvenente, / Che guardava i suoi agnelli; / Mi diressi verso di lei, / E la trovai audace / Senza nulla di indecoroso (nella sua audacia) / Era ben predisposta / Dalla prima domanda].

Vari altri sono i componimenti che riportano descrizioni sulla persona della pastorella, riguardanti anche il suo atteggiamento, le azioni che compie (come guardare gli agnelli, dormire, o fare corone di fiori). Questi aspetti, che comunque possono anche nascondere un valore simbolico, rendono la contestualizzazione della vicenda. Si prenda ad esempio il testo appena riportato, *L’autre jorn, m’anava*: il cavaliere se ne andava cantando da solo lungo un fiume, quando d’improvviso vide (*Vi > vezer*, verbo di percezione visiva) una pastora. Come era questa giovane? Che stava facendo? Era gaia e di bell’aspetto, avvenente. Guardava i suoi agnelli. È in questo quadro che poi l’uomo si avvicina e fa domande.

Di solito, dopo la prima descrizione della donna, o del ricordo che essa ha lasciato (si noti che il verbo di percezione è quasi sempre al passato), si passa all’instaurazione di un dialogo che talvolta diventa un vero e proprio contrasto. I due personaggi iniziano ad utilizzare appellativi per parlarsi e spesso è proprio attraverso questi che si comprende la situazione che si sta intrecciando e il tipo di esito finale. Si pensi a *L’autrier jost’una sebissa*, analizzata nel capitolo 2, già solo dal tono e quindi in pratica dal registro utilizzato dalla pastora, si evinceva quale fosse l’atteggiamento della giovane nei confronti del cavaliere, senza poi andare oltre verso la lettura allegorica. Ma se continuiamo l’analisi del testo di Guiraut Riquier, si osserva che già dalla seconda strofa c’è uno scambio di battute: l’uomo chiama quasi amichevolmente la villana, *toza*, e lei invece si rivolge all’uomo, chiamandolo *senher*, quasi mostrando una forma di rispetto nei suoi confronti:

*Qu’ieu li fi demanda: -«Toza, fos amada Ni sabetz amar? » Respos mi ses guanda: «Senher, autreyada Mi suy ses duptar ». (vv. 15- 20)*

Traduzione: [Gli chiesi: / «Fanciulla sei già stata amata / e sapete amare?» / Mi rispose senza mezzi termini: / «Signore, io mi sono già concessa / Senza mentire»].

Ad ogni modo si tratta di tutti espedienti per costruire al meglio il testo: prima descrivendo la pastora, e poi delineando, attraverso nuovi elementi, il dialogo. È vero che c’è anche una sorta di antitesi rispetto alle descrizioni tipiche delle chansons cortesi.

Frequenti sono le descrizioni del vestiario della giovane. Gli indumenti possono nascondere sia implicazioni sociali (come in *L’autrier jost’una sebissa*) che semplici informazioni narrative. Già è stato ampiamente esaminato l’abbigliamento della pastorella marcabruniana, dove la villana indossava una *gonela*[[71]](#footnote-71) (o *gonel’* in base alle edizioni critiche). Ci sono altri cinque testi, tra i trentotto presi in considerazione, che presentano il termine *gonela*: *L’alter, lo primer jorn d’aost* di Giraut de Bornelh; *El dous temps quan la flor s’espan* di Johan Esteve; *De Pala a Torsela* di Cerveri de Girona; e due testi anonimi, *L’autrier, al quint jorn d’abril* e *Poqueira, Mentre per una ribiera*. Senza riportare tutti e cinque i testi, si faranno solamente due esempi.

Nel testo di Giraut de Bornelh troviamo una pastorella che per imbarazzo si stringe nella sua gonnella:

*E, sitot s’avia pel brost Estrecha·l gonelha que vest (vv. 11-12)[[72]](#footnote-72)*

Traduzione: [E qualunque cosa avesse a causa dei rami / Si strinse nella gonnella che indossava].

Anche nella pastorella anonima, *L’autrier, al quint jorn d’abril*, la villana indossa un saio di lana nero e una gonnella:

*Vestita d’un negre sarzil Mantellet e gonella (vv. 9-10) [[73]](#footnote-73)*

Traduzione: [Vestita con un saio nero / una mantella e una gonnella].

Il termine *gonnella* appare termine centrale nei componimenti in cui è utilizzato.

Anche in *L’autrier, a l’intrada d’abril*, di Guilhem d’Autpol e in *Lo dolz chant d’un auzel* di Giraut de Bornelh si trova la descrizione di indumenti della donna, ma in questo caso non si ha la menzione della gonnella.

Guilhem d’Autpol scrive:

*trobey pastor’ab cors yrnel; vestida fon d’un nier sardil ab capa grizeta ses pelh; (vv. 6-8)[[74]](#footnote-74)*

Traduzione: [Trovai una pastora sfrenata (uscita fuori di sé); / vestita con un saio nero / e con un mantello nero senza pelliccia].

Invece Giraut de Bornelh:

*E cobret so mantel la maier, que saup, mais, (vv. 16-17)[[75]](#footnote-75)*

Traduzione: [E la più grande si coprì con un mantello, / quella che lo sapeva di più].

Altro aspetto particolare, come già accennato, è l’azione in cui è colta la pastora dall’uomo: guarda i suoi agnelli; intreccia corone di fiori, oppure che semplicemente canta, o fa qualunque cosa mentre canta e così via…

Spesso il cavaliere per ingraziare la donna le promette doni: guanti e cinte sono gli oggetti più frequentemente riscontrabili. Solo in due casi nel corpus delle pastorelle occitaniche si parlerà di un solo guanto in: *Lo dolz chans d’un auzel* e in *L’autre jorn per aventura*.

*In Lo dolz chans d’un auzel* al v.69-70:

*qu’eu vi que per un gan si lor fos enviatz, (vv.69-70)[[76]](#footnote-76)*

Traduzione: [Ho visto che quando un guanto / gli si spedisce].

in *L’autre jorn per aventura:*

*que·m vol donar tal centura que val un bezan, e vos no·m donetz un gan, (vv.38-40)[[77]](#footnote-77)*

Traduzione: [Vorrei che mi donasse tale cintura / che vale un besant, / e voi quest’anno non mi avete donato neanche un guanto]. In questo caso sono nominati sia guanto che cintura, ma si tratta di una sorta di lamentela.

Un esempio per tutti per rendere l’idea[[78]](#footnote-78): in a *L’autrier, a l’intrada d’abril* di Guilhem d’Autpol, il cavaliere lusinga la fanciulla per averla, per avere il suo amore e le promette un vestito marrone. Nel frattempo le dona i suoi guanti e la cintura, che per caso calzeranno bene anche alla pastora:

*Na toza, pros et avinens etz, faitz de mi vostre drut! qu’ie·us seray leyals e temens, e ia per mi non er sauput; e far vos ay nous vestiments, quant aja mon rossi vendut; e ia negus vostre parens no sabra don vos er vengut gans e sentura per bon’ avetnura vos port mezura ab frontal crocut; e si·l temps dura, auretz vestidura de bruneta escura;[[79]](#footnote-79) (v. 41-55)*

Traduzione: [Fanciulla, voi avete valore e fascino / Fate di me il vostro amante! / Io sarò fedele e sottomesso a voi e nessuno saprà nulla: / Vi farò abiti nuovi, / quando avrò venduto il mio cavallo, / e nessuno dei vostri genitori / saprà da dove è venuto / Guanti e cintura / Per caso / Indosso che vi andranno bene di misura / e un frontale curvo; / E se il tempo dura (il tempo dell’amore) / avrete un vestito marrone scuro].

|  |
| --- |
|   |

Ultima questione che verrà posta in questa analisi comparatistica riguarderà il finale delle pastorelle: ovvero a livello macroscopico si osserveranno gli esiti più tipici nei componimenti appartenenti a questo genere. In maniera teorica già se ne è parlato nel capitolo 1, ma ora verrà portato qualche esempio per concludere il discorso. Spesso il cavaliere cerca di impietosire la pastora raccontandole del suo dolore per amore (come in *L’autrier, lo primer jorn d’Aost di Giraut de Bornelh*); o in altri casi è anche la pastora a soffrire e il pastore la rincuora parlando di una sua sofferenza simile e poi finiscono per consolarsi a vicenda in un determinato modo (come in *L’autre jorn cavalcava* di Gui d’Ussel, dove la donna si concede senza nessuna minima riserva).

Le due *tornadas* finali in quasi tutte le pastorelle sono strofe che narrano le battute che i due personaggi si scambiano dopo essersi concessi o comunque a livello temporale sono collocate posteriormente rispetto al dialogo.

Nella maggior parte di pastorelle, la donna si lascia cedere senza troppi freni, dopo aver ascoltato le lamentele del cavaliere che cerca di conquistarla facendo leva sul sentimento di pietà, poiché si duole della sua delusione d’amore che non a caso è stata inflitta da una dama del suo rango. Quindi dove trovare consolazione in maniera facile, se non presso villane? La lagnanza nei confronti di donne nobili potrebbe essere facilmente riconoscibile come elemento parodico nei confronti delle canzoni cortesi. Non di rado, gli autori rifanno il verso alle *chansons,* come quando la pastorella dice che il cavaliere l’ha amata di un amore gentile.

Si veda per esempio, *L’autre jorn m’anava* di Guiraut Riquier (1260), dove la villana si lascia vincere delle lusinghe del cavaliere, gli dice inizialmente di cambiare idea, di prender un’altra strada, ma poi diventa sua *amica*:

*«Toza de bon aire, Si voletz la mia Yeu vuelh vostr’amor.» «Senher, no·s pot faire: Vos avetz amia Et ieu amador.» «Toza, quon que sia Ye·us am, don parria Que·us fos fazedor» Senher, autra via Prenetz, tal que·us sia De profieg major.» «Non la vuelh melhor.» «Senher, faitz folhor.» (vv. 29-42)[[80]](#footnote-80)*

Traduzione: [Gentile fanciulla, / Se volete il mio / Io desidero il vostro amore.» / Signore, è una cosa impossibile: / voi avete un’amica, e io ho un amante.» / Fanciulla in ogni caso io vi amo; / Sembra che possiate farmi vostro amico. / Signore un’altra strada / prendete che vi porti ad un maggior profitto. «Non voglio di meglio.» / «Signore fate follia.»].

*«Toza, que que·m diga, Non ajatz temensa Que no·us vuelh aunir.» «Senher, vostr’amiga Suy quar conoyssensa Vo·n fai abstenir.» (vv. 58-62)[[81]](#footnote-81)*

Traduzione: [«Fanciulla, qualunque cosa dica, non dovete temere / che io vi voglia insultare» / «Signore, io sono vostra amica / Perché la riflessione / Ve ne fa astenere].

E infine di punto in bianco la *toza* si sente predisposta all’amore verso il cavaliere:

*«Senher, mot m’agensa Vostra benevolensa Qu’ar vos faitz grazir». «Toza, que·us aug dir?» «Senher, que·us dezir.» (vv. 66-70)*

Traduzione: [«Signore, mi piace molto / la vostra benevolenza (amicizia) / Perché ora vi rendete amabile.» / «Ragazza, cosa senti che dico?» / «Signore, provo per voi una certa inclinazione»].

E quando l’uomo fa per riprendere la sua strada, la ragazza addirittura se ne dispiace, tant’è che l’uomo le promette che ripasserà.

O se si esamina *L’autrier trobey la bergeira d’antan*, sempre composta dallo stesso autore (1260). In questa pastorella la giovane sembra da subito propensa. Il cavaliere, senza mezzi termini arriva al dunque. La donna lo inganna, gli fa credere di voler essere sua preda, finché non lo manda via:

*«Toz’, al prim jorn fuy vostres, ses mentir, Pueys del vezer m’an tout afar aizina.» «Senher, aital vos puesc ieu de mi dir, Qu’aissi quo vos m’es fis, vos suy ieu fina.» «Toza, be·m plai quar o sabetz grazir.» «Senher, si fas tosa aissi com s’eschai.» «Toza, vulhatz donc tot so qu’ieu volarai.» «Senhe·l voler vostre vuelh ben auzir.» «Toza, que vuelh de vostr’amor jauzir.» «Senher, faitz o lai on no seray.» (vv. 11-19)[[82]](#footnote-82)*

Traduzione: [«Fanciulla, fin dal primo giorno fui a voi, senza mentire. / Poi dei problemi mi hanno privato dell’occasione di vedervi». / «Signore posso dire lo stesso di me a voi, / perché sono fedele come voi lo siete a me». / «Fanciulla sono lieto di come sapete ricompensarmi». / «Signore, voglio ascoltare il vostro desiderio». / «Fanciulla, quel che voglio è godere del vostro amore».

Dopo di che, il cavaliere tenta altre lusinghe con parole dolci, la fanciulla sembra contrastarlo, gli chiede come ha fatto a dimenticare il suo vecchio amore così velocemente. Lui continua dicendo che vuole il suo amore subito, finché comprende che la ragazza lo sta ingannando. È un finale abbastanza atipico:

*«Toza, be usa·m, mas vos m’anez trufan.» «Senher, autra m’ametz atertant yer.» «Toza, vau m’en que no m’avetz mestier.» «Senher, anatz et veja·m vos autr’an!». (vv.56-60)*

Traduzione: [«Fanciulla, vi amo, ma mi avete ingannato». / «Signore, ne avete amata un’altra ieri». / «Ragazza, me ne vado, perché voi non mi siete d’aiuto». / «Parlate, Signore e lasciatemi rivedervi l’anno prossimo».

O se si considera *L’autrier, cavalcava* di Gui d’Ussel. Qui i due amanti si consolano l’un l’altro, fino all’atto carnale. Il cavaliere “come da copione” si avvicina alla fanciulla perché sente la voce soave del suo canto. La donna intona canzone perché soffre per amore. L’uomo le racconta che anche a lui è accaduto, finché nelle due *tornadas*:

*«Franca res grazida, Ma voluntat n’ai complida, Si ·m n’es en acort, De vos que·m faitz a bon port Venir joios de tot perilh estort.»*

*«Seigner, ses faillida, Estorta m’a e guerida Vostr’amors, tan fort Que de nuill mal no·m recort, Tan gen m’aves tot mon mal talan mort.» (vv. 55-64)*

Traduzione: [«Cara, dolce creatura, / Voi esaudite il mio desiderio, / se acconsentite, / di farmi arrivare a buon porto / Gioioso e libero da ogni danno». «Signore, senza mentire, / Mi ha liberata e guarita / Il vostro amore, tanto forte / Tanto che io non ricordo di nessun male, / Tanto gentilmente mi avete distrutto tutto il mio risentimento».

Un ultimo esempio per concludere il discorso: *Per amor soi gai* di Guilhem d’Espanha, il primo testo citato in questo capitolo. Qui c’è finalmente o almeno può essere colto l’esito più brutale che il genere può produrre, ovvero lo stupro. La ragazza in ultima battuta si arrende. Questo esito è un po’ il *fil rouge* che regge l’intero lavoro di ricerca, perché permette la riflessione a partire dal genere medievale in questione fino ad arrivare all’attualità del XXI secolo. Ad ogni modo, in *Per amor soi gai*, il cavaliere non si arrende e rincorre la pastora, la quale gli aveva esplicitamente detto che non avrebbe aver voluto a che fare con lui, perché aveva due genitori che l’aspettavano e presto uno sposo. Loro sono lì a cogliere il grano e proprio quando la ragazza cerca di raggiungerli, il cavaliere la insegue, la tira per un braccio e la butta per terra, finché lei cede e si arrende.

*E quant el l’en vit anar, Met se apres ela, Pres la per la blanqua man, Gieta l’en l’erbeta; Tres vetz la baizet; Anc mot non sonet; Quan venc al quartet: «Senher, vos mi ren». (vv- 37-44)[[83]](#footnote-83)*

Traduzione: [Ma quando egli la vide andarsene, / La prese per la bianca mano, / La sdraiò sull’erba; / Per tre volte la baciò / Non una parola risuonò / Quando arrivò alla quarta: / «Signore, a voi mi arrendo»].[[84]](#footnote-84)

Ecco, è in componimenti come questo, che non è chiara fino in fondo la vera volontà della pastora. Lei rifiuta l’approccio dell’uomo perché davvero vuole o rientra semplicemente nella convenzione del genere pastorella? E quando si arrende è perché cede al piacere o alla forza? Se si considerano le strofe precedenti non sembrerebbe che la ragazza fosse predisposta all’amore dell’uomo, ma poi che succede? È possibile ipotizzare che questo esito sia la parodia più accesa della *chanson* cortese, in quanto nel caso in analisi, l’uomo, cavaliere riesce davvero ad ottenere qualcosa; come non è così improbabile pensare che l’idea che si volesse far passare è che l’essere di sesso maschile aristocratico e di rango superiore potesse conquistare tutto ciò voleva (e considerando lo status femminile nel medioevo, questa seconda possibilità non è poi così impossibile).

**Conclusioni**

Giunti all’ultimo passo verso la fine di questo lavoro di tesi, non si ha più moltissimo da dire. Bene o male la questioni da dipanare sono state risolte e sviluppate. Le conclusioni portano sempre un carico di emozioni. Si tira un sospiro di sollievo e gli occhi diventano lucidi. Dopo mesi, le pagine sono state riempite, non c’è più il vuoto dei pensieri e il bianco fa solo da contorno.

Questo studio si è occupato di un genere poetico medievale nato nella Francia del Sud nel XII secolo. Si è partiti da una analisi teorica della pastorella in maniera molto generica, per poi allontanarsi e arrivare ai casi specifici, in particolare il focus è stato dato su Marcabruno. Marcabruno è il primo di cui si hanno testimonianze in merito riguardo il genere in ambito occitanico. E poi è stato interessante capire cosa ci fosse dietro quelle semplici parole, qualche fosse l’archetipo mentale da cui si dipanasse la matassa. Un uomo moralista, contro la corruzione del mondo e dell’animo umano, che oramai stava dilagando insieme alla concezione cortese dell’amore. Un giullare molto legato alla cristianità e in particolare all’ordine cluniacense che voleva riportare ordine in un universo caotico, lontano dalla volontà di Dio. C’è sempre nel corso della storia un moralista che cerca di combattere contro la corruzione dei suoi tempi: nell’epoca in questione era Marcabruno.

Ma poi si è andati oltre, si sono volute scorgere somiglianze e diversità tra i componimenti. Si è fatto riferimento al corpus individuato da Claudio Franchi[[85]](#footnote-85), che vede un totale di trentotto pastorelle in lingua d’oc, tra cui sette anonime. Sulla questione della pastorella ci sarebbe ancora molto da dire, per esempio si potrebbero scorgere rimandi parodici individuabili nei vari testi rispetto alla canzone cortese, o ancora analizzare ogni componimento in base all’autore e alla sua biografia (più o meno ciò che è stato fatto per Marcabruno). Ma fare tutto ciò in questa sede avrebbe appesantito molto questo elaborato e quindi si è preferito lavorare a livello macroscopico per individuare gli elementi più caratterizzanti del genere.

È importante anche dare attenzione alle ciroctanze storiche in cui la letteratura viene prodotta e si è voluto ricreare un quadro storico-giudiziario in cui individuare lo *status* della donna in età medievale, e quindi di quelle figure cantate dai vari autori citati nel corso del lavoro. Più volte ci si è posti la domanda, *Hhe ruolo avevano le donne nella società*? E in particolare perché viene scelta proprio la figura della pastora? La pastora come sfogo sociale rispetto ad un mondo ingannevole, corrotto e spesso inaccessibile. La *bergeira* (altro termine provenzale frequentemente utilizzato nelle pastorelle per individuare la figura femminile) che rifugge l’uomo nobile, d’alto rango, ma anche colei che quasi sempre cede, o colei che è costretta a cedere. L’antitesi della dama nobile, della donna d’alto rango spesso sfuggente e sempre sposata. È come se la società cortese vivesse due momenti durante il giorno: il momento dell’amor cortese, della canzone alta e il momento quasi più rilassante, popolare, di sfogo, almeno per l’uomo, ma immutabile per la donna che in un certo senso “aspetta” la venuta del cavaliere. È un mondo bifronte con il personaggio maschile che oscilla tra dame e pastore.

Infine si è voluto dare un accenno all’evoluzione del genere pastorella oltre la letteratura francese delle origini e in generale oltre la letteratura francese, scorgendo anche qui radici profonde, con complessi intrecci e rimandi.

**4.2 La pastorella oltre la letteratura francese delle origini, l’esempio di Cavalcanti**

Il genere della pastorella finora analizzato ha avuto un discreto successo nel corso del suo sviluppo, tant’è che la sua influenza è andata oltre i confini nazionali e ha ispirato anche le altre letterature romanze. Ci sono dei rimandi, ma è complesso stabilire i rapporti precisi di interazione tra le varie culture. Nella penisola italianaera riconosciuto come genere prettamente francese.

Non si vuole fare una disquisizione chissà quanto lunga e dispersiva. Si porterà un solo esempio per comprendere quanto davvero la pastorella occitanica abbia influenzato gli scrittori non solo francesi, ma anche di altri paesi dell’area romanza, come, per esempio in Italia, Guido Cavalcanti[[86]](#footnote-86).

Cavalcanti, uomo fiorentino di fine ‘200, è uno dei poeti stilnovisti per eccellenza[[87]](#footnote-87). È compatriota e amico di Dante, non a caso verrà menzionato dal *Sommo poeta* più di una volta nelle sue opere[[88]](#footnote-88).

Il poeta fiorentino in questione, oltre ad aver composto poesia alta, stilnovista (la poesia del dolce Stilnovo è legata alla poesia trobadorica cortese, alle *chansons*), si cimenta anche con una pastorella.

|  |  |
| --- | --- |
|  | *In un boschetto trova’ pasturella più che la stella – bella, al mi’ parere. Cavelli avea biondetti e ricciutelli, e gli occhi pien’ d’amor, cera rosata; con sua verghetta pasturav’ agnelli; [di]scalza, di rugiada era bagnata; cantava come fosse ’namorata: er’ adornata – di tutto piacere. D’amor la saluta’ imantenentee domandai s’avesse compagnia;ed ella mi rispose dolzementeche sola sola per lo bosco gia,e disse: «Sacci, quando l’augel pia,allor disïa – ’l me’ cor drudo avere».Po’ che mi disse di sua condizionee per lo bosco augelli audìo cantare,fra me stesso diss’ i’: «Or è stagionedi questa pasturella gio’ pigliare».Merzé le chiesi sol che di basciareed abracciar, – se le fosse ’n volere.Per man mi prese, d’amorosa voglia,e disse che donato m’avea ’l core;menòmmi sott’ una freschetta foglia,là dov’i’ vidi fior’ d’ogni colore;e tanto vi sentìo gioia e dolzore,che ’l die d’amore – mi parea vedere[[89]](#footnote-89).* |

Dal punto di vista della struttura si tratta di una ballata di endecasillabi, composta da una ripresa di due versi e quattro strofe di sei versi. Le rime sono diverse in ogni strofa. Viene ripresa solo quella dell’ultimo verso. Ogni strofa è caratterizzata da uno schema rimico A B A B B C. C’è rima tra il primo emistichio dell’ultimo verso di ogni strofa e il secondo emistichio del verso precedente. Il richiamo alla pastorella occitanica è riscontrabile anche grazie all’uso frequente di occitanismi: *drudo*, v. 14 (amante); *gio’*, v. 18 (*joy*, gioia); merzé, v. 19 (favore); *dolzore,* v. 25 (dolcezza). La lingua è molto semplice e scorrevole, quindi è probabile che si rifaccia al *trobar leu* dei trovatori.

Già dai primi due versi si può cogliere la parentela con le pastorelle analizzate finora, almeno tematicamente. Viene subito posta la dimensione spaziale. Dov’è che il personaggio incontra la pastora di cui canta? In un boschetto.

In questo componimento italiano, o meglio fiorentino, manca l’incipit introduttivo che aveva caratterizzato un cospicuo numero di composizioni occitaniche, *L’autrier*.

Subito viene descritta fisicamente la ragazza: ha capelli biondi e ricci. C’è un elemento stilnovista: ha gli occhi pieni d’amore. È una donna che sa amare, al contrario delle villane provenzali, considerate come bestie incapaci di provare sentimenti che possano nobilitare l’uomo amante. La pastora, come in *Per amor soi gai*, *L’autre jorn per aventura* e non solo, è intenta in una attività: sta guardando i suoi agnelli. Sta cantando. Ma sta cantando d’amore. È come se la figura della villana occitanica si fosse evoluta o meglio questa pastorella cantata da Cavalcanti sembrerebbe una donna sì di basso rango, con cui sfogare le proprie passioni, ma poi neanche così lontana dalla donna-angelo, da quella figura che permette la tensione verso dio da parte dell’amante. Si legga l’ultima strofa: nel mentre e dopo l’atto carnale, baci e abbracci, l’uomo dice che gli pareva di vedere il dio Amore. E quindi non è un il Dio cristiano, ma è il dio Amore, una divinità profana, legata quasi alla materialità. Nel voler comporre una pastorella da parte di uno stilnovista come Cavalcanti, si potrebbe intravedere la volontà di voler scrivere una poesia che trascendesse la spiritualità tipica del dolce stilnovo e che trattasse un amore materiale, esattamente nella stessa ottica in cui i provenzali producevano pastorelle, ovvero come sfogo alla *chanson* cortese e al mondo cortese.

È una donna che salva l’uomo? Non viene detto, ma sicuramente gli dà piacere fisico, ed è qualcosa di reciproco. Dopo averla vista, si presuppone che l’uomo si avvicina, non viene specificato. È presente anche il consueto verbo di percezione caratterizzante il genere pastorella (anche se non sempre si riscontra nel corpus, come precedentemente visto), in questo caso è un verbo apocopato, *trova’*. Le chiede se ha compagnia. *Compagnia* sembra l’esatta trasposizione in fiorentino di *compagnia* in provenzale (che per esempio si trova nel primo esemplare Marcabruniano, al v.17). La ragazza dice che non appena l’uccellino canta lei desidera possedere un amante. È il momento giusto. La citazione dell’uccellino potrebbe far pensare ad una citazione di *Lo dolz chans d’un auzel* di Giraut de Bornelh. La donna risponde *dolzemente*. Quest’avverbio potrebbe essere un ulteriore richiamo al testo di Giraut de Bornelh appena citato o semplicemente un riferimento tipico a ciò che caratterizza lo stilnovo. E poi l’aggettivo *dolce* ha da sempre caratterizzato la poesia d’amore, sin dalla latinità, dall’elegia latina, quindi non esiste termine più azzeccato per parlar d’amore.

Subito, dopo aver ascoltato queste parole, la figura maschile si rende conto di ciò che la giovane ha detto. Sente gli uccellini cantare nel bosco. Quale momento più indicato per godere dell’amore della pastora? L’uomo le chiede quasi il permesso di poterla baciare e abbracciare. La donna accetta di donargli il suo cuore e lo porta in un luogo appartato, dietro un cespuglio. Questo elemento ricorda l’iniziativa della pastorella in *L’autrier, lo primer jorn d’aost di Giraut de Bornelh*, quando è lei che propone all’uomo, siccome le piace tanto, di giacere sotto l’ombra. L’uomo scopre fiori di ogni colore e vive gioia e dolcezza. L’elemento floreale anche potrebbe esser considerato un richiamo ad una attività tipica in cui il cavaliere *trovava* la pastora impegnata: fare le corone di fiori.

Godono reciprocamente l’uno dell’altro. Sono presenti sia *joy* (*gio’*) che *dolchor (dolzore)*.

Particolare del testo cavalcantiano è che manchi la descrizione dell’attività della figura maschile che canta. È un cavaliere? Non è dato saperlo, perché non viene alluso minimamente al cavalcare caratteristico. Potrebbe essere il poeta stesso il protagonista della vicenda che poi canta.

La caratterizzazione del personaggio femminile è più delineata: è una pastora che è sola in un bosco, che da subito pare intenzionata ad un’avventura con l’uomo. È riscontrabile anche un altro elemento caratteristico: il volto roseo. Il colorito che definisce la gioventù della bella giovane, come in *L’autrier cavalcava* di Gui d’Ussel al v.6, quando la pastora viene definita dal *colorito fresco*. Ma non solo, come già specificato, ha anche capelli ricci e biondi. Sembra già di leggere di una Laura petrarchesca, quella dai boccoli d’oro descritta in *Erano i capei d’oro a L’aura sparsi[[90]](#footnote-90)*.

Cavalcanti scrive una pastorella come sfogo ai vincoli sociali, alla nobiltà d’animo, allo stesso stilnovo, ma elementi stilnovistici sono ugualmente percepibili anche dove mutati di segno.

L’amore vissuto dai due attanti è un amore passionale, sì carnale, sì materiale, ma l’uomo si avvicina ad una donna con gli occhi pieni d’amore. Non è un’inumana incapace di pensare e di amare. È una pastora che sa cos’è l’amore. Ma quest’amore è un amore profano. Non fa conoscere all’uomo Dio, ma il dio Amore. È una donna che non salvifica, non porta alla salvezza spirituale del poeta, ma lo appaga materialmente.

Un testo di questo tipo ci ricorda le due facce del medioevo, pienamente riscontrabili anche nella letteratura italiana delle origini. Si oscilla dalla poesia comico-realista toscana, in cui antologicamente rientra questa pastorella di Cavalcanti alla letteratura religiosa, sino poi ad arrivare alla *Commedia*, che sarà il poema che raccoglierà lo scibile umano dell’epoca e quindi anche della letteratura.

**Conclusioni**

Giunti all’ultimo passo verso la fine di questo lavoro di tesi, non si ha più moltissimo da dire. Bene o male la questioni da chiarire sono state risolte e sviluppate. Le conclusioni portano sempre un carico di emozioni. Si tira un sospiro di sollievo e gli occhi diventano lucidi. Dopo mesi, le pagine sono state riempite, non c’è più il vuoto dei pensieri e il bianco fa solo da contorno.

Questo studio si è occupato di un genere poetico medievale nato nella Francia del Sud nel XII secolo. Si è partiti da una analisi teorica molto generica della pastorella, per poi allontanarsi e arrivare ai casi specifici, in particolare il focus è stato dato su Marcabruno. Marcabruno è il primo autore di cui si hanno testimonianze riguardo il genere in ambito occitanico. È stato poi interessante capire cosa ci fosse dietro quelle semplici parole, quale è che fosse l’archetipo mentale da cui si dipanasse la matassa. Un uomo moralista, contro la corruzione del mondo e dell’animo umano. Viziosità e licenziosità che oramai stavano dilagando perché intrische alla concezione cortese dell’amore. Un giullare molto legato alla cristianità e in particolare all’ordine cluniacense che voleva riportare ordine in un universo caotico, lontano dalla volontà di Dio. C’è sempre nel corso della storia un moralista che cerca di combattere contro la corruzione dei suoi tempi: nell’epoca in questione si è trattato di Marcabruno.

Ma poi si è andati oltre, si sono volute scorgere somiglianze e diversità tra i componimenti. Si è fatto riferimento al corpus individuato da Claudio Franchi[[91]](#footnote-91), che conta un totale di trentotto pastorelle in lingua d’oc, tra cui sette anonime. Sulla questione della pastorella ci sarebbe ancora molto da dire, per esempio si potrebbero scorgere rimandi parodici individuabili nei vari testi rispetto alla canzone cortese, o ancora analizzare ogni componimento in base all’autore e alla sua biografia (più o meno ciò che è stato fatto per Marcabruno). Ma fare tutto ciò in questa sede avrebbe appesantito l’elaborato e quindi si è preferito lavorare a livello macroscopico per individuare gli elementi più caratterizzanti del genere.

È importante anche sottolineare che si è voluto dare un contorno alla letteratura, si è voluto ricreare un quadro storico-giudiziario in cui individuare lo status della donna in età medievale, e quindi su per giù proprio di quelle figure cantate dai vari autori citati nel corso del lavoro. *Perché viene scelta proprio la figura della pastora come protagonista*? Più volte ci si è posti questa domanda La pastora come sfogo sociale rispetto ad un mondo ingannevole, corrotto e spesso inaccessibile. La *bergeira* (altro termine provenzale frequentemente utilizzato nelle pastorelle per individuare la figura femminile) che rifugge l’uomo nobile, d’alto rango, ma anche colei che quasi sempre cede, o colei che è costretta a cedere. L’antitesi della dama nobile, della donna d’alto rango spesso sfuggente e sempre sposata. È come se la società cortese vivesse due momenti durante il giorno: il momento dell’amor cortese, della canzone alta e il momento quasi più rilassante, popolare, di sfogo, almeno per l’uomo, ma immutabile per la donna che in un certo senso “aspetta” o “subisce” il passaggio del cavaliere. È un mondo bifronte con il personaggio maschile che oscilla tra dame e pastore.

Infine si è voluto dare un accenno all’evoluzione del genere pastorella oltre la letteratura francese delle origini e in generale oltre la letteratura francese, scorgendo anche qui radici profonde, con complessi intrecci e rimandi. Si è analizzata la pastorella di Guido Cavalcanti, *In un boschetto trova’ pastorella*, per evidenziare come si conoscesse il genere anche in Italia e come un autore di poesia alta come Cavalcanti avesse composto un testo di sfogo, slegato dai vincoli della società cortese Si colgono una buona parte di elementi caratterizzanti della pastorella occitanica, ma è come se la pastorella avesse subito un’evoluzione e si fosse raffinata, o almeno si fosse avvicinata alla figura della donna angelo. È una ragazza che conosce l’amore, ma non è donna che permette di nobilitare l’animo o di avvicinare a Dio. È donna che fa conoscere l’amore profano, quello più popolare, quello più realistico. Cavalcanti nell’ultima strofa descrive, in fondo, ciò che sente e questa attenzione al sentimento interiore del poeta stesso è cifra caratteristica dello stilnovo.

**Bibliografia**

M. ZINK, *La pastourelle. Poesie e folklore au Moyen Age*, Paris- Montreal 1972.

E. FARAL, *La pastourelle*, in «Romania», 49, 1923, pp. 204-259.

C.FRANCHI*, Trobei pastora. Studi sulle pastorelle occitane*, Alessandria, 2006.

S.M. BARILLARI, Costantino Nigra, *la Pastorella e le ‘origini’ della lirica romanza*, 2011.

M. ZINK, [*Nature et poésie au Moyen Âge*](http://books.google.fr/books?id=ayLpvD0h2zYC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false), Fayard, 2006, p. 286

MARIA PAOLA ZAMBONI, *Donne nel medioevo a lavoro*, in «Storica, National Geographic», ottobre 2020.

-G. MINNUCCI, *La condizione giuridica della donna tra Medio Evo ed Età moderna: qualche riflessione*, in Anuario de historia del derecho espanol, 81, 997-1107.

GAUNT, HARVEY, PATERSON, Marcabru: *A critical edition*, Cambridge, 2000- Rialto, 24.iii.2006.

A. RONCAGLIA, *in I trovatori Provenzali* –Marcabru-

E. KÖLHER, *Marcabrus ‘L’autrier jorn jost’una sebissa’ und das Problem der Pastourelle* (1952), trad. it. *In Erich Köhler., Sociologia della fin’amor Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova 1976

N. PASERO, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in L’autrier jorn jost’una sebissa*, (Bdt 293,30), in Cultura neolatina XLII, 1983, 9-25.

A. RONCAGLIA, *“Secundum natura vivere” e il movimento trovatoresco*, in Da una riva all’altra. Studi in onore di Antonio D’Andrea, a cura di Della Terza, Roma, 1995.

Edizione critica e traduzione di riferimento, N. PASERO, *Poesie/Guglielmo IX*, Modena, 1973.

N. PASERO, *Il Cappellano e la pastorella, le aporie dell’amor scortese*, pubblicato in Il corpo e la festa. Universi simbolici e pratiche della sessualità popolare, a cura di Piercarlo Grimaldi, Roma, 1999, p. 115-122.

L.T. TOPSFIELD, *Guglielmo IX, Jaufre Rudel, Marcabru, Bernart de Ventadorn e la ricerca del «JOIS»*, in Troubadours and Love, Cambridge U.P., Cambridge 1975.

L. LAZZERINI, *Letteratura Medievale in lingua d’oc*, Mucchi editore, Modena 2 ͣ edizione, 2010.

A. RONCAGLIA, *Il moralismo cristiano di Marcabruno*, in Il punto sui trovatori, a cura di M. Mancini, 1991.

A. RONCAGLIA, Riflessi di posizione cistercensi nella poesia del XII secolo (Discussione sui fondamenti religiosi del «trobar naturau» di Marcabruno, Roma, 1978.

*Siti di consultazione utilizzati per il reperimento dei testi occitanici:*

**RIALTO,** repertorio informatizzato dell’antica letteratura trobadorica e occitanica;

**Bedt**, biblioteca elettronica dei trovatori;

**Corpus des Troubadours**, Institut d’Estudis Catalans.

*Edizioni critiche di riferimento e traduzioni di riferimento:*

GAUNT, HARVEY, PATERSON, Marcabru: *A critical edition*, Cambridge, 2000- Rialto, 24.iii.2006.

C. DI GIROLAMO, in *I trovatori* –Marcabru-, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

DEJEANNE, J.M. LUCIEN, *Poésies coomplétes du trobadour Marcabru*, Toulouse, 1909.

N. PASERO, *Poesie/Guglielmo IX*, Modena, 1973

J. AUDIAU, *La pastourelle dans la poésie occitane* du Moyen Âge**,**Paris, 1923

A. RADAELLI, *Pastorella danzante*, Modena 2004.

A. SERRA-BALDO, *Els trobadors*, Barcelona, 1934 (2° ed. 1998).

J. AUDIAU, *Les poésies des quatre troubadours d’Ussel, publiées d’apres le manuscrits*, Paris, 1922.

A. KOLSEN, Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh**, Halle,** 1910-1935.

S. VATTERONI, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa, 1986.

P. MEYER, *Les derniers troubadours de la Provence d’aprés le chansonnier donné à la Biblioteèque Impériale*, Paris, 1871.

C. APPEL, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1890.

C. FRANCHI, 2006

Alcuni testi e traduzioni provengono da L. LAZZERINI, *Letteratura Medievale in lingua d’oc*, Mucchi editore, Modena 2 ͣ edizione, 2010.

La pastorella di Cavalcanti è stata tratta dal sito **www.*letteritaliana.weebly.com***.

1. M. ZINK, *La pastourelle. Poesie e folklore au Moyen Age*, Paris- Montreal 1972. [↑](#footnote-ref-1)
2. E. FARAL, *La pastourelle*, in «Romania», 49, 1923, p. 201-259. [↑](#footnote-ref-2)
3. C. FRANCHI*, Trobei pastora. Studi sulle pastorelle occitane*, Alessandria, 2006. [↑](#footnote-ref-3)
4. Per *tenso* ci riferisce alla tenzone tra poeti; per *partiment* ci si riferisce a quel genere lirico occitanico che vede al centro due poeti che si scambiano battute in tenzone, al centro della quale viene posto un dilemma sotto forma di domanda e i due attanti ne discutono assumendo posizioni diverse. [↑](#footnote-ref-4)
5. S.M. BARILLARI, Costantino Nigra, *la Pastorella e le ‘origini’ della lirica romanza*, 2011. [↑](#footnote-ref-5)
6. (**FR**) M. ZINK, [*Nature et poésie au Moyen Âge*](http://books.google.fr/books?id=ayLpvD0h2zYC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false), Fayard, 2006, p. 286. [↑](#footnote-ref-6)
7. MICHEL ZINK, La pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge, 1972, in *Costantino Nigra, la Pastorella e le ‘origini’ della lirica romanza,* a cura di Simona Barillari, 2011*.* [↑](#footnote-ref-7)
8. Secondo la lettura sociologica di E. KÖLHER e in generale data dalla critica, dietro la tensione verso la donna, c’è l’aspirazione, in particolare dei cavalieri senza feudo, di ottenere la terra dal proprio signore. Non a caso è molto presente il linguaggio feudale in queste canzoni: *om liges, sers, servire, obediens, midons*. *Midons* è parola chiave, dall’etimologia incerta: *mihi dominus* e quindi *donna che è per me signore*. [↑](#footnote-ref-8)
9. MARIA PAOLA ZAMBONI, *Donne nel medioevo a lavoro*, in «Storica, National Geographic», ottobre 2020. [↑](#footnote-ref-9)
10. Cod.9.9.29 (30).4 «Sacrilegos autem nuptiarum gladio puniri oportet» (età costantiniana: 3060-363 d.C.) in G. Minnucci, *La capacità processuale della donna nel pensiero canonistico classico. I: Da Graziano a Ugaccione da Pisa*, Milano 1989, *in La condizione giuridica della donna tra Medio Evo ed Età Moderna: qualche riflessione, ANUARIO DE HISTORIA DEL DERECHO ESPANOL*, 81, 997-1007. 2011. [↑](#footnote-ref-10)
11. Coll. IX.9= NOv. 134.10.1: «…Adulteram vero mulierem competentibus vulneribus subacatm in monasterio mitti…» (Codex Iustiniani 529 d.C.). [↑](#footnote-ref-11)
12. G. MINNUCCI, *La condizione giuridica della donna tra Medio Evo ed Età moderna: qualche riflessione*, in Anuario de historia del derecho espanol, 81, 997-1107. [↑](#footnote-ref-12)
13. Il *decreto di Graziano* è la prima raccolta di fonti di diritto canonico ad opera del monaco Graziano (1140-1142). [↑](#footnote-ref-13)
14. Le *Cause* sono una sezione dell’opera grazianea. [↑](#footnote-ref-14)
15. La Guascogna nel medioevo era un territorio della Francia del sud-ovest [↑](#footnote-ref-15)
16. Le *vidas* sono piccole biografie, spesso poco attendibili, redatte dai copisti, che venivano apposte nei canzonieri prima della raccolta di testi di un determinato autore. Le liriche amorose venivano raggruppate in canzonieri in cui si succedevano i testi dei vari autori. [↑](#footnote-ref-16)
17. I Mss. A e K sono due testimoni contenenti canzonieri; non sono gli unici due esemplari che riportano testi di Marcabruno. [↑](#footnote-ref-17)
18. Cercamon è stato uno dei primi trovatori provenzali (prima metà del XII secolo). Non si conosce né il suo vero nome, né nulla della sua biografia. Il suo pseudonimo significava ‘cercamondo’. Era molto probabilmente un giullare guascone o del limosino. In una sua *vida* è scritto che visse alla corte di Gugliemo IX e di Eble III di Ventadorn. Alcune datazioni, sicuramente incerte, datano la nascita di Cercamon nel 1137, sette anni dopo la nascita di Marcabru (1130), quindi potrebbe risultare improbabile che sia stato proprio quel Cercamon ad insegnare l’arte della poesia a Marcabruno. [↑](#footnote-ref-18)
19. GAUNT, HARVEY, PATERSON, Marcabru: *A critical edition*, Cambridge, 2000- Rialto, 24.iii.2006. [↑](#footnote-ref-19)
20. L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d’oc*, Mucchi Editore, Modena, 2 ͣ edizione, 2010. [↑](#footnote-ref-20)
21. Il sirventese è un genere della poesia lirica occitanica; riprende metrica e musica da una canzone (in lingua d’oc), per questo è definito *contrafactum* e poi inserisce di solito un contenuto politico, satirico o moraleggiante. Dall’etimologia della parola, (*sirven*, il mercenario o il in generale colui che servisse un signore) viene esplicitato l’intento di origine di questo genere: cantare lodando o meno il signore di turno a cui si prestasse servizio. [↑](#footnote-ref-21)
22. Testo e traduzione tratti da L. LAZZERINI, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-22)
23. Edizione critica di riferimento: op.cit p.

Il testo è riportato nei Mss.: Mss: A 33r, C 176-177, I 120v, K 106r, N 266-267, R 5, T 205-206, a¹ 310-311. d 307-308. [↑](#footnote-ref-23)
24. Traduzione di C. DI GIROLAMO, in *I trovatori* –Marcabru-, Bollati Boringhieri, Torino, 1989. [↑](#footnote-ref-24)
25. I cistercensi erano un ordine religioso monastico di diritto pontificio medievale. Fu fondato da Roberto di Molesme nel 1098 in Borgogna e poi dall’Abbazia di Citeaux si diffuse nel resto della Francia. Lo scopo era quello di far sì che si tornasse ad una maggiore austerità nel mondo dei monaci e che si tornasse a seguire alla lettera la regola benedettina (di San Benedetto) e che quindi si tornasse anche al lavoro manuale. [↑](#footnote-ref-25)
26. E. KÖLHER, *Marcabrus ‘L’autrier jorn jost’una sebissa’ und das Problem der Pastourelle* (1952), trad. it. *In Erich Köhler., Sociologia della fin’amor Saggi trobadorici*, a cura di M.Mancini, Padova 1976 [↑](#footnote-ref-26)
27. N. PASERO, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in L’autrier jorn jost’una sebissa*, (Bdt 293,30), in Cultura neolatina XLII, 1983, 9-25. [↑](#footnote-ref-27)
28. Trad. vv. 48-49: Se potessi vedermi una volta io sopra e voi sotto. In C. DI GIROLAMO, in *I trovatori –Marcabru*-, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, si legge: *Si·m vezi’una vegada/Sobeira e vos sotrana*. [↑](#footnote-ref-28)
29. N. PASERO, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-29)
30. A. RONCAGLIA, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-30)
31. Ebolo è colui che si dice avesse fondato la famosa scuola di Ebolo, cioè una scuola di trovatori. Non è dato sapere se questa scuola fosse mai esistita materialmente o se invece fosse solo una scuola metaforica. Ebolo sarebbe stato compositore di musica e testi, ma Marcabruno in questo caso lo cita negativamente, come se fosse il simbolo di tutta la categoria dei trovatori, e dell’amore peccaminoso che da essi veniva cantato. Ebolo viene citato da molti trovatori, ma non si hanno suoi testi. Bernart de Ventadorn ammette in un suo componimento di esser stato il primo discepolo di questa scuola. [↑](#footnote-ref-31)
32. Edizione critica di riferimento, DEJEANNE, J.M. LUCIEN, *Poésies coomplétes du trobadour Marcabru*, Toulouse, 1909. [↑](#footnote-ref-32)
33. Edizione critica e traduzione di riferimento, N. PASERO, *Poesie/Guglielmo IX*, Modena, 1973. Questa edizione critica verrò utilizzata per tutti i testi e le traduzioni citate di Guglielmo IX nel corso del capitolo. [↑](#footnote-ref-33)
34. Andrea Cappellano è vissuto in Francia nel XII secolo. Era cappellano di Maria di Champagne, figlia di Luigi VII e Eleonora d’Aquitania. Teorico del fin’amor; di un amore molto vicino a quello cortese. Fu autore del De amore, opera in latino medievale, della seconda metà del XII secolo, divisa in tre libri e vari capitoli. [↑](#footnote-ref-34)
35. Il termine coltello può essere polisemantico: potrebbe simboleggiare il sesso maschile con cui si gode della carne o potrebbe riferirsi all’ambiente feudale; questo riferimento all’ambiente feudale potrebbe essere dettato dal senhal al maschile (*Bon Vezi*). [↑](#footnote-ref-35)
36. Per le citazioni nel corso del capitolo della pastorella marcabruniana, si fa riferimento alla stessa edizione critica utilizzata a p…. e alla stessa traduzione utilizzata a p…. [↑](#footnote-ref-36)
37. L.T. TOPSFIELD, *Guglielmo IX, Jaufre Rudel, Marcabru, Bernart de Ventadorn e la ricerca del «JOIS»*, in Troubadours and Love, Cambridge U.P., Cambridge 1975. [↑](#footnote-ref-37)
38. Si parla di origini popolari, origini arabe o origini colte. [↑](#footnote-ref-38)
39. L’abbazia di San Martial a Limoges era un grande centro di produzione letterario della Francia del Sud. Alcuni dei documenti più importanti della letteratura delle origini provengono da lì come, per esempio, *il Boeci, Lo Sponsus* (XI-XII sec.), *Versus sanctae Mariae* (Preghiera alla Madonna), il Tropo *Tu autem* (Strofa cantata), *In hoc anni circulo* (Canzone marianabilingue)(XI secolo). [↑](#footnote-ref-39)
40. Jaufre Rudel, principe di Blaia (1125? -1148); Eble II di Ventadorn, visconte delle quattro viscontee di Poiters e vassallo di Guglielmo IX (1086-1155). Entrambi sono passati alla storia della letteratura perché trovatori occitanici. [↑](#footnote-ref-40)
41. Abate di Saint-Thierry e più tardi, dal 1135 ca. semplicemente monaco cistercense a Signy. [↑](#footnote-ref-41)
42. A. RONCAGLIA, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-42)
43. Il cantico dei cantici è un poema biblico, risalente forse al IV sec. a.C. Si tratta di un poema in otto capitoli, composti da poesie d’amore, sotto-forma di dialogo, tra due personaggi: Salomone e Sulammita. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Pos mos coratages esclarzis*, vv-15-21, sirventese marcabruniano, di argomento morale-satirico. [↑](#footnote-ref-44)
45. Testo e traduzione tratti da L. LAZZERINI, op. cit. p [↑](#footnote-ref-45)
46. Cfr. *Soudadiers per cui es joven*, sirventese marcabruniano di argomento morale-satirico, edizione critica di riferimento: GUNT-HARVEY-PATERSON, 2000, Rialto, 24.i.2003. [↑](#footnote-ref-46)
47. A. RONCAGLIA, Riflessi di posizione cistercensi nella poesia del XII secolo (Discussione sui fondamenti religiosi del «trobar naturau» di Marcabruno, Roma, 1978. [↑](#footnote-ref-47)
48. Cfr. *Pax in nomine Domini,* canzone di crociata, in occasione della crociata cristiana in Spagna, vv-46-49: «*E·ill luxurios corna-vi / coita-disnar, buffa-tizo, / crup’-en- cami, / remanran aqeil folpidor*», [I lussuriosi trincia-vino, / sollecita-pranzo, soffia-tizzoni, / accovacciati-nel-camino / rimarranno nell’immondezzaio]. Edizione critica di riferimento cit. nella nota precedente. [↑](#footnote-ref-48)
49. Cfr. vida di Bernart de Ventadorn [↑](#footnote-ref-49)
50. A. RONCAGLIA, *Il moralismo cristiano di Marcabruno*, in Il punto sui trovatori, a cura di M. Mancini, Edizioni Laterza, 1991. [↑](#footnote-ref-50)
51. Guglielmo di Saint-Thierry all’epoca di Marcabruno continuava la sua opera di difesa delle istanze religioso come monaco cistercense. [↑](#footnote-ref-51)
52. Abelardo (1079-1142) fu un poeta, filosofo, teologo francese, uno tra i principali del medioevo. Fu uno dei principali avversari di San Bernardo. La sua opera ebbe molto successo, perché girò molto e fondò scuole per diffondere filosofia e pensiero scientifico. Era un abile oratore grazie alla sua ars retorica e alle sue capacità logiche e grazie alle sue capacità di critica su Bibbia e Padri della Chiesa. [↑](#footnote-ref-52)
53. A. RONCAGLIA, op.cit. p. [↑](#footnote-ref-53)
54. Edizione critica di riferimento, GAUNT, HARVEY, PATERSON, 2000. Il testo è riportato dai Mss. A 31r, I 119r, K 105r, d 305v [↑](#footnote-ref-54)
55. Cfr. C. FRANCHI, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-55)
56. Edizione critica di riferimento, J. AUDIAU, *La pastourelle dans la poésie occitane* du Moyen Âge**,**Paris, 1923 [↑](#footnote-ref-56)
57. Edizione critica di riferimento, J. AUDIAU, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-57)
58. Traduzione di riferimento, A. RADAELLI, *Pastorella danzante*, Modena 2004. [↑](#footnote-ref-58)
59. C. FRANCHI, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-59)
60. Edizione critica di riferimento, A. SERRA-BALDO, *Els trobadors*, Barcelona, 1934 (2° ed. 1998). [↑](#footnote-ref-60)
61. Edizione critica di riferimento, J. AUDIAU, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-61)
62. Ci sono altri due testi nel corpus di pastorelle occitaniche preso in considerazione, che presentano un verbo di percezione sonora: *L’autrier, el gay temps de pascor*, di Johan Esteve (*quant auzi·sls auzelhetz chantar*); *Per amor soi gai*, di Giraut d’Espanha (*et auzi un chan bel, de luenh*), quest’ultimo già citato nella pagina precedente. [↑](#footnote-ref-62)
63. Edizione critica di riferimento, J. AUDIAU, *Les poésies des quatre troubadours d’Ussel, publiées d’apres le manuscrits*, Paris, 1922. [↑](#footnote-ref-63)
64. *A Sant Pos de Tomeirais* di Guiraut Riquier; *Lo dolz chans d’un auzel* di Giraut de Bornelh; *Quant eu escavalcai l’autr’an*; *L’altrier cuidai aber druda; L’aut jorn, au mes d’abriu cortes,* anonime*.*  [↑](#footnote-ref-64)
65. Edizione critica di riferimento: A. KOLSEN, Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh**, Halle,** 1910-1935. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Can vei la lauzeta mover*, in questo testo di Bernart de Ventadorn, l’allodoletta è l’uccellino che suscita invidia nel poeta perché è spensierata, leggera, gioiosa, *per la doussor c’al cor li vai* (per la dolcezza che le va al cuore*)*, al contrario del poeta che soffre per amore. Tra Bernart de Ventadorn e Giraut de Bornelh ci passa su per giù una generazione. [↑](#footnote-ref-66)
67. Edizione critica, S. VATTERONI, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa, 1986. [↑](#footnote-ref-67)
68. Edizione critica di riferimento, J. AUDIAU, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-68)
69. Edizione critica di riferimento, J. AUDIAU, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-69)
70. Edizione critica di riferimento, J. AUDIAU, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-70)
71. Roncaglia va oltre l’ecdotica e comprende che bisogna capire il significato di quel termine anche al livello che sottende la letterarietà. È convinto che se viene accettata la variante *gonel’* (gonnella/pellicciotto) che si trova nei mss. a1, A, IK, T, C si farebbe riferimento ad un abbigliamento adeguato per coprire la pastora dal freddo, che avrebbe senso nel momento in cui il cavaliere approccia alla ragazza preoccupandosi del freddo essa possa provare; Roncaglia penserebbe questa lettura solo come un pretesto per iniziare il dialogo. Ma se si accetta la variante che si ha in N e R *gonela* (gonna di pelle), l’indumento dovrebbe rimandare alla *rustica semplicità* e quindi ad un’idea di umiltà che è molto più vicina ai dettami cistercensi. È alquanto probabile che la lezione giusta sia la seconda e la prima sia identificabile come *lectio facilior*. [↑](#footnote-ref-71)
72. Edizione critica, J. AUDIAU, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-72)
73. Edizione critica di riferimento: P. MEYER, *Les derniers troubadours de la Provence d’aprés le chansonnier donné à la Biblioteèque Impériale*, Paris, 1871. [↑](#footnote-ref-73)
74. Edizione critica di riferimento, C. APPEL, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1890. [↑](#footnote-ref-74)
75. Edizione critica di riferimento, C. FRANCHI, 2006. [↑](#footnote-ref-75)
76. Edizione critica di riferimento, KOLSEN, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-76)
77. Edizione critica di riferimento, AUDIAU, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-77)
78. C’è un altro testo, *L’autrier quant mos cors sentia* di Bertolome Zorzi in cui si legge: *La man, sol car vic lo gan (v.84).*  [↑](#footnote-ref-78)
79. Edizione critica di riferimento, C. APPEL, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-79)
80. Edizione critica di riferimento AUDIAU. op. cit. p. [↑](#footnote-ref-80)
81. [↑](#footnote-ref-81)
82. Edizione critica AUDIAU op. cit. p. [↑](#footnote-ref-82)
83. Edizione critica di riferimento [↑](#footnote-ref-83)
84. Traduzione di riferimento [↑](#footnote-ref-84)
85. Cfr. C. FRANCHI op. cit. p. [↑](#footnote-ref-85)
86. Guido Cavalcanti (1258-1300) uomo fiorentino di fine ‘200, poeta, filosofo, uomo politico appartenente alla fazione dei guelfi bianchi. Nel 1280 fu anche firmatario della pace tra guelfi e ghibellini. Nel ‘300 invece, anno della sua morte, il suo amico, Dante all’epoca priore di Firenze, lo dovette mandare in esilio, a causa di nuovi scontri tra fazioni. Gli sono stati attribuiti 52 componimenti tra sonetti, ballate, canzoni e mottetti. Per lo più si tratta di ballate. È uno stilnovista. La sua poesia manifesto è Donna me prega, in cui è riscontrabile il tema amoroso, gli effetti dell’amore. la sua poesia è intrisa di filosofia, in particolare si rifà ad Averroé e in generale alla filosofia aristotelica e scolastica. Si tratta di una biografia sommaria e molto breve. [↑](#footnote-ref-86)
87. Il *dolce Stilnovo* è una corrente di fine ‘200, primo decennio del ‘300, che nasce convenzionalmente con Guido Guinizzelli a Bologna. A Firenze trovò terreno fertile e conobbe il suo maggior sviluppo. *Al cor gentil rempaira sempre amore* è “il manifesto” dello Stilnovo. Al centro dei componimenti c’è la figura della donna- angelo, donna al mezzo tra Dio e l’uomo, che permette un innalzamento dell’amante verso Dio, corrisposto o meno nel suo amore. L’uomo però per essere sublimato deve possedere nobiltà d’animo e cuore gentile. Lo Stilnovo è un’evoluzione impregnata di cristianesimo dell’amor cortese e poi trova il suo apice con Dante. Poeti stilnovisti, oltre ai già citati: Lapo Gianni, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi. [↑](#footnote-ref-87)
88. Nel nono sonetto delle *Rime*, *Guido, i’ vorrei che tu Lapo ed io*. Nella *Commedia*, nel X canto dell’Inferno, dove viene tirato in ballo il padre, Cavalcante Cavalcanti, tra gli eretici del VI cerchio e nel XI canto del Purgatorio. E ancora nel *De Vulgari eloquentia*. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Rime*, 46 [↑](#footnote-ref-89)
90. *Erano i capei d’oro a l’aura sparsi/ che n’mille dolci nodi avolgea,* [I biondi capelli di Laura erano sparsi al vento, / che li avvolgeva in tanti boccoli dolci]. [↑](#footnote-ref-90)
91. C. FRANCHI, op. cit. p. [↑](#footnote-ref-91)