

LA PASTORELLA FRANCESE DEL XIII SECOLO
una prospettiva musicologica femminista

tesi di dottorato
Livio Giuliano

Tutor
Prof. **Massimo Privitera**

Cotutor
Prof.ssa **Anna Radaelli**

Dottorato in Storia e analisi delle culture musicali
XXXI ciclo
2015-2018

Università "La Sapienza", Roma

INDICE

INTRODUZIONE	2
1. Smascherare la differenza: la necessità di una musicologia militante	2
2. L'analisi musicologica da una prospettiva femminista: sintesi dell'opera	6
3. Brancolare nel buio: la storia miope della pastorella	7
4. Il contesto storico e sociale: l'ascesa della borghesia nelle città francesi	13
 LE CATENE DI CONTRAFACIA	 16
1. Catena 1	19
2. Catena 4	47
3. Catena 12	65
4. Catena 18	83
5. Catena 2	104
 I CARATTERI DELLA PASTORELLA	 126
1. La pastorella, più che un genere, è un topos	126
2. L'interpretazione di una donna e la reazione di un uomo	129
3. Gli autori delle pastorelle francesi sono chierici e borghesi	133
3.1 Gli ambienti culturali e i luoghi di compilazione dei manoscritti	134
3.2 Retorica, disputatio e refrains sono elementi costitutivi della cultura clericale e borghese	141
3.3 Studiare i contrafacta musicali per contestualizzare le pastorelle	146
3.4 Cosa dicono sulle pastorelle coloro che non ne compongono	149
 PASTORELLE E MISOGINIA	 153
1. La guerra culturale del chierico contro il cavaliere	153
2. Violenza e stupro nella società del Duecento	157
3. Violenza e stupro nella produzione culturale del Duecento	161
4. Fenomenologia della misoginia	171
 BIBLIOGRAFIA	 178

INTRODUZIONE

1. Smascherare la differenza: la necessità di una musicologia militante

Gli studi sulle pastorelle del XIII secolo francese hanno costantemente ignorato il peso del sessismo e della misoginia che emergono con estrema chiarezza dalla lettura dei testi. Fino al 1985 (e pure dopo), quando Kathryn Gravdal pubblica uno studio sullo stupro nella pastorella,¹ la questione veniva liquidata dimostrando in percentuali che la violenza dei cavalieri sulle pastore si presentava nelle liriche in misura trascurabile e che pertanto non si poteva dedurre solo da alcuni testi un'apologia generalizzata, da parte dell'intero corpus, della prevaricazione machista e della violenza sessuale sui corpi delle donne.

Non si annoverano studi che si siano interessati al genere della pastorella da una prospettiva non solo filologica e letteraria, ma anche musicologica. Michel Zink, nel suo libello sulle pastorelle, liquida l'aspetto musicale in poche righe,² trascurando pertanto i numerosi aspetti intertestuali ai quali si poteva accedere tramite il confronto delle melodie tra i diversi repertori dell'epoca. Alcuni casi studio sul repertorio mottettistico hanno coinvolto pastorelle e hanno aperto interessanti riflessioni in merito al discorso di genere ma non era nel loro interesse dedurre considerazioni più ampie sul ruolo della violenza in un genere lirico tanto controverso.³

Con questa tesi di dottorato vorrei introdurre lo sguardo musicologico nello studio filologico e letterario della pastorella e, per proprietà transitiva, avvicinare la prospettiva musicologica ai gender studies e ai cultural studies che i musicologi raramente accolgono nel loro alveo accademico, diversamente da quanto avviene nella critica letteraria, recentemente nella filologia ma soprattutto nei cultural studies. Oserei definire questa triangolazione, se non illuminante, di più, fondamentale. I trovieri che compongono pastorelle, infatti, erano musicisti che acquisivano repertori melodici e abilità da tradizioni musicali precedenti – e fin qui nulla di nuovo. Tuttavia, studiare la pastorella in connessione con la tradizione musicale e i generi coevi fornisce alcune informazioni interessanti e necessarie per comprendere quali fossero gli ambienti e i protagonisti della loro produzione e diffusione. Da qui, si riscontrerà agilmente quanto fosse radicata la violenza sulle donne nel contesto culturale della Francia del nord del XII e XIII secolo e, pertanto, quanto la cultura maschilista sia stata fondativa dei testi in questione – e non solo. Evitare un approccio cosciente del ruolo della donna e della discriminazione di genere nella composizione borghese e clericale del XIII secolo significa commettere il tacito, eppur consapevole, atto politico di perpetrare la colpa patriarcale di un'accademia che solo dagli anni Settanta ha compreso, grazie alle lotte femministe, che la storia

¹ GRAVDAL 1985

² ZINK 1972. Egli, dopotutto, non è un musicologo.

³ HOEKSTRA 1998 e SALTZSTEIN 2017

dell'umanità è stata scritta da uomini da un punto di vista espressamente maschile, emblema di un privilegio millenario che la società ha costantemente avuto interesse a perpetrare. L'esclusione, l'emarginazione e il disprezzo del corpo della donna, infatti, avviene su un duplice livello. Nel XIII secolo, i poeti, chierici e borghesi, sfruttano il corpo femminile come polo negativo rispetto al quale affermare la propria identità di uomini e padroni tramite l'esercizio della distanza, della violenza, della sopraffazione;⁴ nel XX secolo, gli studiosi che leggono il corpus ignorano e negano la centralità dell'abuso e della violenza ai danni del genere femminile per l'affermazione identitaria del maschio, perpetrando il proprio privilegio negli studi storici e musicologici.

Bisogna, pertanto, osservare la storia da una prospettiva femminista per riconsiderare il discorso sull'amore e sui rapporti uomo-donna nel XIII secolo. È necessario che i discorsi sulle dinamiche sociali siano parte della musicologia, il cui oggetto di studio – la musica – non è oggetto astratto o iperuranico, ma prodotto storico e motore sociale. Lo smascheramento del discorso dominante sull'amore in musica e in letteratura, lo svelamento delle sue differenze e delle sue incoerenze interne, il dispiegamento dell'inganno consentono di strutturare una narrazione alternativa che fa della donna soggetto della storia della musica e della letteratura e consente un'osservazione del discorso dominante in termini di affermazione di potere, dominio e sopraffazione.

Non bisogna considerare il controllo del corpo della donna da parte degli uomini un fatto ovvio e scontato. Lo stupro nelle pastorelle è quell'evento che, rompendo la distanza della domina o della vergine dal poeta, tradisce la diffusa misoginia e l'esercizio di potere che nella lotta di genere gli uomini operano sulle donne. Ignorarla o impoverirne il significato, declassandola ad eccezione, contribuisce unicamente a mantenere solido il discorso sulla cortesia come topos erotico fondativo della civiltà occidentale. Tuttavia, eventi come la pastorella consentono di rivedere questa storia e svelarne gli intrinseci presupposti sessisti e violenti che hanno obbligato la donna a essere per l'uomo nella società medievale (come oggi) oggetto, categoria generale, correlato negativo rispetto al quale l'uomo ha affermato il proprio virile predominio.⁵ Di fronte alla maggiore libertà acquisita dalle donne nel XII secolo, nobili vedove di crociati o padrone borghesi dell'economia domestica, i giovani rampolli della classe urbana ripristinano il proprio potere attraverso l'uso della violenza esplicita e attraverso rituali collettivi di umiliazione del corpo della donna entro i quali riconoscersi in maniera identitaria e facendosi beffe del finto rispetto e della distanza imposta dai cavalieri delle corti rispetto alle proprie dame.

⁴ BUTLER 1993 afferma che processi di differenziazione, così come pratiche di esclusione, cancellazione e violenta emarginazione sono funzionali a costruire un fuori, un negativo, una cornice che genera riconoscimento identitario.

⁵ In FOUCAULT 1969 e PERROT 1980, pp. 73-86 (intervista a Michel Foucault, *Questions of method*), Michel Foucault delinea i lineamenti fondamentali di una metodologia della storia della cultura che sveli le contraddizioni inerenti al modo in cui la storia è stata affrontata, rifiutando un approccio teleologico e svelandone le dinamiche di potere implicite.

La storia dell'amore nelle realtà urbane del XII e XIII secolo è una storia di esplicita sopraffazione e di rivendicata violenza di genere.

Una dichiarazione d'intenti eminentemente politica implicita a un progetto di ricerca musicologico non è cosa scontata, anzi, è del tutto ovvio il contrario.

La musicologia ha raggiunto uno stato di crisi politica, nonostante gli enormi sforzi di molti musicologi a costruire un ambito di studi del tutto immune ai capricci della politica, delle ideologie e alla tenacia dei numerosi Altri a fare esperienza della musica diversamente.⁶

La crisi politica a cui Philip Bohlman fa lucidamente riferimento nel 1993 è reale: la musicologia, disciplina occidentale di storia, analisi e critica della musica, non può ignorare il peso che la propria ontologia, essenzialista e depoliticizzata, ha avuto nelle indagini e nelle interpretazioni che ha condotto: la visione teleologica della storia, cui si oppone il metodo foucaultiano, uniforma ed elimina la differenza a difesa della coerenza dei fatti storici. Appellarsi a un'essenza, ritenuta viva e soggiacente all'oggetto dell'indole creativa e della ricezione di compositori, esecutori ed ascoltatori, costituisce un'azione politica che, scarnificando la musica riducendola a mera sostanza, separa il testo dal contesto, la destoricizza e l'espropria dal terreno sociale d'appartenenza, con la presunzione di imporre tale forma egemonica sulle culture altre che della musica hanno concezione diversa rispetto all'Occidente bianco e maschilista.⁷

Nel caso specifico delle pastorelle, ingorarne la matrice misogina implica inevitabilmente negarne le ragioni sessiste e machiste di una borghesia che nasceva nel XIII secolo nelle ricche città della Francia del Nord: l'indagine sulla pastorella ha tendenzialmente cercato di inserire questo filone letterario all'interno della cultura cortese dominante, considerando lo stupro come un'eccezione al topos, e rispondere a una continuità nella tradizione che rendesse conto della grande narrazione dell'amore nella musica occidentale che dalle liriche dei trovatori giunge fino ai grandi teatri e alle penne dei compositori più noti del Novecento.⁸

Insomma, alla virile accademia dell'Occidente piace narrare una storia ininterrotta con cui dimostrare, da colonizzatori, la propria grandezza di eredi di una nobile tradizione. Chi ha costruito questa grande narrazione di sé non può certo accettare

⁶ BOHLMAN 1993, p. 419: «Musicology has reached a state of political crisis, despite the best efforts of many musicologists to design a field that was immune to vagaries of politics, ideologies, and the insistence of numerous Others to experience music differently.»

⁷ BOHLMAN 1993, p. 424: «Riducendo il suo oggetto ad essenza, la musicologia situa se stessa nella specifica posizione di esercizio del dominio. La notazione, per esempio, diventa uno strumento conveniente per far collassare tempo e spazio, rimuovendo pertanto ogni sorta di Altro – occidentale o non occidentale – al piano dell'universale. Riducendo tutta la musica in notazione occidentale, viene generato un universo di musica controllabile.» [«By making and essentializing its object, musicology situates itself in a particularly Western position of wielding power. Notation, for example, becomes a convenient way of collapsing time and space, thereby removing all sorts of Others – Western and non-Western – to the plane of the universal. By rendering all musics in Western notation, one creates a universe of music and then succeeds in controlling it.»]

⁸ Sulla storia del rapporto uomo-donna e dell'amore in Occidente, ROUGEMONT 1939 e ATTALI 2007.

serenamente l'accusa di fondare il mito sull'abuso dei corpi di donne e non bianchi, per cui quanto emerge con chiarezza dalla lettura delle pastorelle – *abusive misogyny* e egemonia dell'uomo sulla donna – viene presto etichettato come goliardica eccezione non riferibile all'intera tradizione cortese.⁹ La critica del secondo Novecento ha già avuto modo di rintracciare nella cultura cortese le ragioni profondamente sessiste che fanno della donna inavvicinabile o ripugnante oggetto di desiderio (domina, vergine e prostituta): al mosaico bisogna solamente inserire quel tassello che dimostra quanto la cultura borghese maschilista, di cui la pastorella (ma non solo) si fa eminente portavoce, al passaggio da feudalesimo a capitalismo abbia avuto modo di dichiarare apertamente la propria esuberante violenza, cifra di un patriarcato che si è affermato come sistema di assoggettamento del genere femminile rispetto a quello maschile. Avrò modo di notare come nel XIII secolo in Francia, cambiando le condizioni storiche, sociali ed economiche, tale violenza abbia potuto trovare modi diversi per esprimere se stessa e giustificarsi nel contesto della civiltà borghese in ascesa.¹⁰

Un'ottica femminista impone una revisione della storia occidentale in termini di strutture di dominio, generando una crisi delle discipline che Bohlman denuncia a gran voce anche per la musicologia. La musica, in questa tesi, non è dunque l'oggetto privilegiato e il fine dell'indagine ma emerge come uno strumento potente, da indagare con attenzione, con cui l'uomo ha perpetrato la propria autorità. La musicologia ha l'obbligo di prendere posizioni esplicitamente politiche rinnegando la direzione che ha ipocritamente assunto nel corso della sua età dell'oro, concentrata a definire l'autenticità e la nobiltà dell'essenza della musica.¹¹ Il contesto sociale deve diventare parte integrante del discorso musicologico: l'errore da non riproporre è quello di spiegare la musica attraverso una "resiliente reificazione dell'opposizione 'testo' e 'contesto'" che replica i meccanismi obiettivizzanti di quella musicologia che millanta l'illusoria depoliticizzazione della disciplina.¹² La musica è una pratica sociale, produce socialità ed è promotrice di

⁹ Vedi più avanti I CARATTERI DELLA PASTORELLA. 2. L'interpretazione di una donna e la reazione di un uomo.

¹⁰ Il progressivo sviluppo del sistema di mercato avviato dalla classe borghese in ascesa nella Francia del Nord nel tardo Medioevo si è fondato sulla discriminazione e sullo sfruttamento del genere femminile, sul controllo del corpo della donna e della sua capacità riproduttiva, in funzione della riproduzione della forza-lavoro. Il culmine di questo processo è rappresentato dalla persecuzione avvenuta in Europa e nelle Americhe dal XV secolo con la caccia alle streghe, utile alla demonizzazione e limitazione dell'autodeterminazione e indipendenza femminile, al controllo della sessualità, nonché all'eliminazione di pratiche parascientifiche e magiche, contrarie allo sviluppo delle scienze occidentali. FEDERICI 2015, p. 239: «Come le recinzioni espropriarono i contadini dalle terre comunali, così la caccia alle streghe espropriò le donne dal proprio corpo, "liberato" in questo modo da qualsiasi impedimento a funzionare come una macchina per la produzione della forza-lavoro.» La prima edizione, in lingua inglese, di questo testo di riferimento è FEDERICI 2004.

¹¹ BOHLMAN 1993, p. 424: «Tenere la politica al di fuori della musica non impedisce alla musicologia di essere un atto politico. Anzi, al contrario, assicura che ogni agenda apolitica acquisisca finanche maggiore immediatezza politica» [«These acts of keeping politics out of music, however, do not prevent musicology from being a political act. Quite the contrary, they assure that every apolitical agenda acquires an even greater political immediacy.»]

¹² Sull'argomento, BORN 2010 sviluppa il discorso di Bohlman portando avanti una proposta concreta di rinnovamento della disciplina musicologica.

idee e pratiche, le genera allo stesso livello dell'architettura urbana, delle esigenze del mercato e dello sport. L'esperienza musicale determina relazioni sociali che a loro volta plasmano nuove pratiche musicali, l'una cosa è parte dell'altra al punto tale da rendere fittizio e sterile ogni tentato discorso di derivazione filologica che divide la produzione culturale dal contesto umano in cui nasce – a meno che non sia consapevolmente costruito ad hoc per generare un discorso egemone e colonialista sulla sostanza della musica. La musica è immanentemente sociale.¹³ La musica ha una vita fundamentalmente sociale.¹⁴ Il discorso sulla musica non può prescindere da questi assunti fondamentali.¹⁵

2. L'analisi musicologica da una prospettiva femminista: sintesi dell'opera

La prima parte di questa tesi sarà dedicata all'analisi di alcune catene di contrafacta, grazie alle quali sarà possibile osservare la relazione musicale e intertestuale che le pastorelle intrecciano con gli altri repertori.

La pratica dei contrafacta è essenziale al modo di produzione e di diffusione della musica e dei testi nel medioevo: sulla stessa struttura melodica i compositori cantavano testi diversi, talvolta reinterpretandola a seconda del testo applicato.¹⁶ L'uso di una stessa melodia per testi diversi non è casuale: i contrafacta sono eloquenti indicatori di intertestualità. Si noterà che gli autori delle pastorelle sfruttano il più delle volte le melodie preesistenti in funzione parodistica. Le figure femminili (vergine, prostituta, pastora), al pari della melodia, sono per la poesia in musica del Duecento una costante dei percorsi dei contrafacta: confrontandosi con i repertori precedenti, il poeta di pastorelle in merito al rapporto con il genere femminile suggerisce la propria posizione di chierico e borghese e si pone parodisticamente rispetto alla tradizione cortese e alla morale religiosa delle scuole monastiche e delle gerarchie ecclesiastiche universitarie, mostrando un marcato cinismo e l'adesione ad un'etica materialista sviluppatasi con l'affermazione dei floridi mercati e dell'alfabetizzazione della Francia settentrionale.

Nell'ultimo capitolo, contestualizzo più approfonditamente il discorso di classe e di genere che emerge dalla lettura delle pastorelle, riportando le motivazioni che mi inducono ad addurre la paternità del genere alla classe borghese clericale dei centri urbani francesi. In opposizione alla classe nobiliare delle cui idee la poesia cortese si faceva

¹³ BORN 2010, p. 233.

¹⁴ FELD 1984, p. 1: «Music has a fundamentally social life».

¹⁵ Cfr. BORN 2010, pp. 221-31.

¹⁶ Il dibattito sui contrafacta medievali è stato lungo e non è mai giunto a un'interpretazione univoca del fenomeno. GENNRICH 1965 è il primo lavoro che tratta sistematicamente le strategie di contraffattura presso la poesia del XII e XIII secolo, ma dal suo studio emerge che all'identità strutturale di due testi dovesse corrispondere anche quella melodica. SPANKE 1928 affermava, tuttavia, che l'identità melodica fosse un presupposto imprescindibile per il riconoscimento dei contrafacta. VAN DER WERF 1984, raccogliendo l'eredità di Spanke, asserisce che si possa parlare di *contrafacta* solamente laddove giungono a noi le melodie, sia del modello sia dell'imitazione. In questa tesi accolgo la definizione di van der Werf e più che nel tentativo di individuare l'origine di una melodia e il profilo del suo autore, farò uso dei contrafacta per studiare i luoghi della ricezione e della circolazione di un testo.

portavoce, la pastorella – e alcuni generi affini, come i *jeux-partis* o i *fabliaux* – testimonia la rivendicazione della misoginia e della violenza contro le donne. Se la donna rimane in tutti i generi lirici una categoria generale, oggetto negativo rispetto al quale il poeta parla di se stesso e sul quale elabora i drammi della propria sessualità, con la pastorella, espressione di una classe media in ascesa, il meccanismo è esasperato e il disprezzo verso il genere femminile si esprime in una dimostrazione esibita e tronfia di sopraffazione fino allo stupro, descritto con soddisfazione, esattamente come le cronache del tempo testimoniavano la violenza, collettiva e generalizzata, identitaria e cameratista, dei chierici e della classe borghese nei confronti delle donne per le strade delle città universitarie e dei borghi mercantili.

Attraverso questo percorso che a partire dal confronto melodico contestualizza la pastorella nella produzione poetica e nella realtà sociale della Francia del XIII secolo si può agevolmente comprendere come l'esperienza musicale determinata da questo genere (o *topos*, termine che nell'ultimo capitolo affermo di preferire) – i cui refrains, tra l'altro, dimostrano l'uso per danza e quindi l'uso in ampi contesti di gruppo – abbia prodotto socialità e sia stato, in modo simile a quanto avviene per numerosi generi che vengono prodotti e fruiti nelle strade delle odierne città, un motore sociale attorno al quale i suoi autori hanno costruito o affermato, sulla pelle delle donne struprate e ingannate, la propria identità di poeti maschi di una classe sociale in ascesa, in opposizione all'élite politica della cultura di corte e ecclesiastica.

4. Brancolare nel buio: la storia miope della pastorella

Uno studio complessivo sul genere, sulla sua origine, sullo stato degli studi, sulle ragioni del successo e della circolazione di questi testi – compiuto da Michel Zink negli anni '70 – liquidava così il problema della musica nelle pastorelle:

Nel XII e XIII secolo, le melodie non sono indifferenziate tra un genere letterario e l'altro e sono troppo soggette all'interpretazione del testo che le supporta perché uno studio approfondito della musica delle pastorelle possa aiutare a definire il genere e spiegare il suo successo.¹⁷

Il fatto che le melodie non abbiano specificità rappresentative per ciascun genere lirico non deve stupire: esse venivano abitualmente utilizzate dai compositori – trovatori, trovieri, chierici, giullari – come base per cantare un nuovo testo. Questa pratica, detta modernamente e problematicamente contraffattura, consentiva alle musiche di viaggiare da un repertorio a un altro; pertanto, descrivere i tratti peculiari della musica delle pastorelle francesi, così come delle *cansos* trobadoriche o dei *jeux-partis* d'Arras, è impossibile – motivo per cui la bibliografia prettamente musicologica non si è mai

¹⁷ «Mais au xii^e et au xiii^e siècle, les mélodies sont trop indifférenciées d'un genre littéraire à l'autre et trop soumises à l'interprétation du texte qui les supporte pour qu'une étude approfondie de la musique des pastourelles puisse beaucoup aider à définir ce genre et à expliquer son succès.» ZINK 1972: 24.

concentrata sul genere in sé.¹⁸ Nello studio dei generi della lirica profana medievale, la musica, soggetta a imprestiti da parte di cantori laici e religiosi, deve essere intesa come un mezzo che ha viaggiato tra un repertorio e l'altro, tra i generi e i luoghi di produzione, consentendo allo studioso di capire quali fossero i responsabili della composizione delle liriche e della loro circolazione, nonché i luoghi della loro ricezione.

La filologia letteraria, in genere poco attenta alla musicologia, non è riuscita a dare nel corso di quasi centocinquant'anni di tentativi una spiegazione sulle origini e sulle ragioni del successo di un genere tanto controverso sulla quale la maggior parte degli studiosi fosse d'accordo. Eppure, uno studio sulla circolazione della poesia nel medioevo deve essere necessariamente accompagnato da un'interpretazione dei percorsi compiuti dalle melodie che quei testi accompagnano, dato che, com'è noto a tutti, nel medioevo non si dà poesia senza musica. Fare una disamina delle teorie sull'origine della pastorella sinora elaborate aiuta a capire non solo quanto la musica in questo sforzo storico non abbia avuto alcun ruolo, ma anche quanto la condotta maschile sulla donna sia stata una componente narrativa e non il motore stesso della composizione poetica. Inoltre, sorprenderà notare la miopia degli studiosi rispetto alla contestualizzazione del genere all'interno dell'ambiente culturale, letterario e musicale dell'epoca.

I tratti condivisi dalle liriche ricondotte dagli studiosi a questo genere sono: l'ambientazione campestre, il dialogo e il tentativo di seduzione di un uomo verso una donna (ma ci sono anche alcuni testi in cui avviene il contrario), generalmente una pastora e pertanto di condizione sociale inferiore rispetto a quella dell'uomo. La conclusione di questo incontro è variabile.

Nella seconda metà dell'Ottocento, Gustav Gröber vedeva la pastorella come una modificazione del son d'amour, un termine entro il quale far convergere in maniera poco precisa alcune delle liriche che nella sua antologia Karl Bartsch inserisce erroneamente tra le romances e che al giorno d'oggi vengono generalmente chiamate chansons de mal-mariée, in cui una donna lamenta la sua condizione in quanto obbligata a un matrimonio combinato.¹⁹ La sua idea derivava dalla convinzione che le pastorelle, come le canzoni di mal-mariée, fossero espressioni di un divertissement della società cortese nei confronti della nascente borghesia.

La posizione di Gröber viene contestata da Alfred Jeanroy alla fine del secolo, il quale nota che l'interpretazione del suo predecessore fosse semplicemente influenzata dalle scelte editoriali di Bartsch, che aveva posto le pastorelle subito dopo le romances.²⁰ È

¹⁸ A riprova di ciò, il Cambridge Companion to Medieval Music (EVERIST 2011), autorevole compendio sulla cultura e la tecnica del fare musica nel Medioevo pubblicato poco tempo fa, non cita mai pastorelle se non quando riporta esempi musicali da un paio di composizioni di Adam de La Halle.

¹⁹ GRÖBER 1872; l'antologia di Bartsch è BARTSCH 1870, la prima raccolta di testi di pastorelle. Fino all'edizione di RIVIÈRE 1974-76 l'antologia di Bartsch fu l'unico riferimento editoriale sulla pastorella.

²⁰ JEANROY 1889

da attribuire a Jeanroy l'introduzione nella discussione sulla pastorella dei tre temi principali:

1. *Débat*: discussione dei due personaggi;
2. *Oaristys*: il racconto dell'incontro tra due amanti;
3. *Gab*: racconto di una vanteria.

Necessari per completare il quadro sono il contesto agreste e la narrazione in prima persona. Bisogna far risalire, secondo Jeanroy, la presenza del dialogo e del contrasto all'interno di un genere lirico alla tradizione di gare poetiche di tipo popolare – come quelle narrate nelle opere di Teocrito – da cui sarebbe ragionevole far derivare tenzoni e pastorelle. L'ambientazione agreste, tuttavia, segnalerebbe, secondo Jeanroy, l'uso aristocratico dei testi: poiché sulle dame della nobiltà bisognava attuare un codice di cortesia, è sulle popolane di campagna che i signori potevano far valere i propri successi. A convincere lo studioso francese dell'incidenza popolare sul genere è la presenza dei refrains, brevi formule poetiche e melodiche che si ripetono nelle varie liriche, forse indici di composizioni sorte per la danza popolare.

Anche Gaston Paris ritiene la presenza di refrains indicativa di un'origine popolare del genere: le pastorelle sarebbero la trasformazione prima giullaresca, poi aristocratica, delle canzoni femminili e delle piccole scene che si eseguivano durante le feste di maggio, frequentate da pastori e pastore che si esibivano nella musica e nella danza.²¹

Con gli studi di Pillet sul genere, la pastorella di Marcarbu *L'autrer jost'una sebissa*, considerata la pastorella più antica tra quelle databili, assume un ruolo fondamentale nella definizione di un'ipotesi sull'origine del genere: il testo del trovatore, nonché l'altra pastorella *L'autr'ier a l'issida d'abriu* possiedono uno schema strofico (settenari femminili con schema aaaBaaB e ottonari con schema aaabab) che induce Pillet a pensare che l'*Urtypus* della pastorella consisteva in una strofa monorimica di 4 o 5 ottosillabi maschili provvisti di refrain finale e più tardi di refrain interno.²² La coincidenza del modello con quello delle chansons de toile, canzoni femminili, farebbe derivare entrambi i generi da un unico modello a matrice popolare: attraverso un'analisi di tipo strutturale Pillet giunge alle stesse conclusioni di Paris.²³ Analogamente al suo collega, Pillet afferma che l'elemento fondamentale del genere è l'*oaristys*: all'interno del breve racconto popolare con struttura da canzone di danza si andò sviluppando il débat amoroso. Col tempo il pretendente sarebbe divenuto un cavaliere.

L'influenza del modello latino (nello specifico le *Ecloghe* virgiliane), negata da Pillet, è fortemente sostenuta da Edmond Faral, il quale avvicina il genere medievale all'archetipo latino per quel che riguarda i principi ispiratori e le modalità realizzative. La pastorella contrapporrebbe i costumi paesani a quelli cortesi rivelando la genesi

²¹ PARIS 1912

²² Per un'ipotesi su Marcarbu e le origini della sua pastorella vedi MENEGETTI 2002.

²³ PILLET 1902

aristocratica dei testi, composti pertanto con intento comico. È innegabile, infatti, che alcuni elementi sembrano suggerire una certa continuità col modello virgiliano – quali la coincidenza dei nomi propri dei pastori, il riferimento agli animali pascolati, alcuni elementi del paesaggio e la presenza di ritornelli.²⁴

Se Faral prende le mosse dalla poesia bucolica latina, Maurice Delboulle recupera la fonte per il genere nella letteratura mediolatina del X e XI secolo, rintracciando gli antecedenti delle pastorelle nella poesia clericale dell'*Invitatio amicae*, del *Clericus et nonna*, del *Versus Eporediensis* di Wido di Ivrea e del *De Somnio* dell'Anonim Enamorat di Ripoll.²⁵

Negli anni Venti, con Faral e Delboulle, viene accantonata l'ipotesi di una matrice popolare all'origine della pastorella. A supportare l'aristocraticità di queste ipotesi è Edgar Piguet che, appoggiandosi alle idee di Joseph Bédier per le quali la poesia popolare è un mito perché il popolo non ha mai creato, afferma che la pastorella della tradizione folklorica era una sopravvivenza di quella classica e medievale, ribaltando dunque i termini del discorso di Jeanroy e Paris.²⁶

L'unico studioso in questi anni a supportare l'ipotesi di un'origine popolare è William Powell Jones, per il quale alla vicenda originaria del *débat amoureux* si sarebbero aggiunti altri motivi, tra cui quello del "Baffled knight" – il cavaliere frastornato, confuso – diffuso nella poesia di tutta Europa. La presenza della pastora andava connessa al luogo d'origine del genere, tra il Limosino e il Poitou, cioè terre di pastori.²⁷

La strada di un'origine popolare viene recuperata da Maria Dimitrescu negli anni Sessanta, la quale compie l'operazione innovativa di cercare tra le opere degli stessi trovatori indizi di oralità. La Dimitrescu riscontra nelle liriche di Jaufré Rudel e di Peire d'Alvernha vari riferimenti all'ingenuità del poetare dei pastori.²⁸ Il contrasto tra la poesia trobadorica e quella pastorale sarebbe, per Aurelio Roncaglia,²⁹ la traduzione in termini medievali della distinzione moderna tra poesia d'arte e poesia popolare.

Ada Biella, autrice di uno studio fondamentale per l'analisi dei testi e per la storia delle ipotesi sulle origini del genere della pastorella,³⁰ sostiene che la tradizione mediolatina abbia fornito a Marcabru lo schema compositivo per la costruzione della sua pastorella, con la quale si inaugura la tradizione del genere. Nelle composizioni dei trovatori, il dibattito amoroso tra la pastora e il cavaliere viene arricchito con argomenti di attualità e di polemica. La pastorella trovierica sarebbe allora una degenerazione di quella marcabruniana, poiché attenta alla realtà, alla comicità e alla rappresentazione scenica, all'arricchimento narrativo, privo quindi del sostrato ideologico, dell'impegno politico e dei riferimenti all'attualità di cui si caratterizzava l'illustre predecessore trobadorico.

²⁴ FARAL 1923

²⁵ DELBOUILLE 1926

²⁶ PIGUET 1927

²⁷ JONES 1931

²⁸ DIMITRESCU 1966

²⁹ RONCAGLIA 1968

³⁰ BIELLA 1965

Tuttavia, affidare a un singolo la responsabilità della nascita di un genere così preponderante della lirica francese sembra un'ipotesi alquanto naive, a maggior ragione se vengono considerati quegli elementi che gli studiosi prima di Biella avevano già riscontrato come appartenenti a una tradizione di tipo popolare (l'ambientazione agreste, l'uso di refrains): la posizione di Biella tradisce un approccio alla letteratura romanza eccessivamente legata alla contingenza del manoscritto e incapace di pensare una diffusione del testo che a prescindere dalla carta scritta potesse vivere nella tradizione orale.

La posizione di Biella si oppone a quella di Erich Köhler, per il quale Marcabru non è pioniere del genere, poiché nella sua lirica egli parodizza uno schema già fisso, un tipo classico di pastorella che Köhler ipotizza essere esistito prima di Marcabru e che rintraccia nel monologo di donna, del quale rimane traccia nel canto nel quale sono assorti le pastore all'arrivo del cavaliere. Il personaggio della pastora va attribuito, secondo Köhler, all'attività dei clerici vagantes, influenzati dai canti del popolo: l'introduzione della figura della pastora, spiega Köhler in maniera poco chiara, è da attribuire al contrasto tra chierici e cavalieri di cui il *gab* di Guglielmo IX - *Farai un vers, pos mi sonelh* - sarebbe già testimone. Nella letteratura cortese volgare, in seguito, al clerc delle pastorelle latine si sostituisce il cavaliere. Il merito della posizione di Köhler è di aver inserito, all'interno del dibattito, la possibilità di indicare nei chierici i responsabili della nascita e diffusione del genere della pastorella, finora attribuito soltanto al ceto nobile o a una più vaga tradizione popolare:³¹ come avrò modo di spiegare più avanti, questa idea non è priva di interesse.

L'importanza degli esempi trobadorici di pastorelle viene ridimensionata negli anni '70 dagli studiosi che considerano preponderante l'esperienza francese. Per Paden, è il modo pastorale l'elemento più importante del genere, che connette le pastorelle alla tradizione di ispirazione virgiliana e a quella biblica del *Cantico dei Cantici*, dove si rintraccia il dialogo tra amanti inserito all'interno di una narrazione poetica.³²

Zink, citato in apertura di queste pagine, si rifiuta di vedere la pastorella come un genere satirico, una parodia di un genere affine coltivato precedentemente, proponendo di leggere questi testi alla luce del rapporto tra dottrina cortese, che integra la sessualità nel suo sistema di valori, e morale cristiana che la demonizzava. A Nord, maggiormente sottoposto al giogo della Chiesa, il peccato della carne appare ancora più grave rispetto che a Sud e la pastorella funge da luogo di espressione di un mondo fuori legge in cui gli istinti del poeta trovano libero sfogo a contatto con una pastora, ossia l'immagine di una donna selvaggia (*femme sauvage*) dalle irresistibili pulsioni erotiche, legata alle feste del rinnovamento primaverile, contrapposta all'archetipo della *dame courtoise*. L'opposizione tra i due archetipi di donna si riscontrano anche nelle ambientazioni in cui sono inseriti: la pastora in uno spazio aperto, un paesaggio selvaggio, una campagna; la dama cortese

³¹ KÖHLER 1952

³² PADEN 1973

all'interno di un giardino, quindi uno spazio chiuso, delimitato e curato.³³ Bisogna tenere in forte considerazione questa ipotesi, in quanto, complementare alla posizione di Calin di cui avrò modo di discutere a breve, può fornire una valida chiave di lettura per la risoluzione del problema di cui sto trattando.

Pierre Bec aderisce alle ipotesi di Köhler postulando una poligenesi al Nord, al Sud come altrove e quindi una stratificazione nel tempo di motivi diversi. Il riconoscimento di motivi arcaici aprirebbe alla tradizione popolare, ipotesi per cui non si esclude una doppia e ininterrotta corrente di scambio tra élite e popolo.³⁴

Interporre, come ha fatto Köhler, un mondo clericale tra la tradizione popolare e l'élite aristocratica che abbia qualche responsabilità nella nascita o diffusione del genere della pastorella è a mio parere l'ipotesi più feconda, nonché quella che potrebbe mettere d'accordo alcune teorie valide che emergono tra quelle enunciate e che possono serenamente convivere tra di loro. La conoscenza della cultura classica, appannaggio di una classe colta, era parte integrante dell'istruzione dei chierici all'interno delle scuole: attraverso lo studio dei testi di Virgilio venivano insegnate le regole del poetare, motivo per cui si può affermare che l'ipotesi di Faral per cui il modello è costituito dalla poesia bucolica virgiliana s'abbraccia all'idea di una genesi a partire dalla tradizione mediolatina, avanzata da Delbouille e sostenuta da Biella. Questa radice non esclude comunque l'impronta popolare: è ipotizzabile che il contatto dei chierici col mondo urbano e agreste, oltre che con quello cortese – attestato dalla frequenza con cui chierici trovieri hanno composti chansons cortesi – non abbia reso questi chierici estranei a modi di fare poesia e musica indubbiamente popolari, da cui, per esempio, deriverebbe l'uso dei *refrains*, come avanzato da Jeanroy agli albori della discussione sul tema.

Se è più facile applicare queste teorie all'ambito francese, in cui la presenza di chierici è testimoniata per esempio dai nomi con cui questi si presentano nei manoscritti artesiani, appare più arduo immaginare una simile genesi per la poesia provenzale, motivo per cui la teoria poligenetica di Pierre Bec sembra, se non un modo facile per coprire un buco, almeno un compromesso ragionevole per spiegare una diversità d'approccio tanto evidente da Nord a Sud.

Lucilla Spetia ha studiato e analizzato recentemente il corpus di pastorelle e ha contribuito a fornire un resoconto generale delle teorie sull'origine di questo genere.³⁵ Tuttavia, la studiosa non elenca tra gli studi quello che mi pare essere un contributo fondamentale per la collocazione sociale del repertorio francese: William Calin, nel 1990, pubblica un articolo in cui individua in alcune manifestazioni della letteratura francese tra XII e XIV secolo un atteggiamento esplicitamente avverso al trend della fin amor. Oltre alle pastorelle, elenca l'*Ipomedon* di Hue de Rotelande, romanzo del XII secolo, il *Roman de*

³³ ZINK 1972

³⁴ BEC 1977

³⁵ SPETIA 2010

la *Rose* di Jean de Meun e i *dits amoureux* di Guillaume de Machaut. Lo studioso, infatti, è attento ad osservare e sottolineare di questi testi l'atteggiamento del maschio che

riesce a sedurre o a violare una giovane che incontra per la prima volta, e la disonorata lo ringrazia di avergli concesso tanto piacere e di averla iniziata alla *bone vie*. Questa *bone vie* è la vendetta simbolica del sesso maschile sulla *fin amor* e sulle nobili dame celebrate. [...] La pastorella è un genere in cui regna la demistificazione della *fin'amor*: l'uomo stabilisce la sua superiorità fisica sulla donna.³⁶

Come non percepire dunque l'eco delle teorie di Zink? Secondo Calin, il pubblico di queste opere era lo stesso pubblico che frequentava la letteratura cortese, nello specifico i chierici forti della conoscenza scolastica delle opere di Virgilio e Ovidio e delle regole della retorica: accanto a una cultura laica e cortese, promossa dai signori delle corti francesi, serpeggiava in forme affini – nello specifico romanzi e liriche – una contro cultura che si opponeva al trend della *fin'amor* nelle sembianze del disprezzo nei confronti del genere femminile e della derisione del ceto cavalleresco.

Bisogna verificare l'ipotesi di Calin attraverso un'analisi delle fonti che tenga in considerazione questa possibilità: tuttavia, come già specificato, una simile considerazione si potrà fare solo nel caso delle pastorelle francesi, dove i tratti di violenza, sopruso e dilleggio del genere femminile assumono nel contesto del *débats* un peso considerevole rispetto alla condizione femminile che emerge dalla lettura dei testi provenzali, decisamente più "cortesi", in cui il dialogo non è finalizzato tanto alla prevaricazione dell'uomo sulla donna quanto all'esposizione di temi d'attualità e di polemica. Calin, tuttavia, oppone questo filone letterario a una letteratura cortese perché esplicitamente misogino, ignorando che il disprezzo del genere femminile innervasse già i generi letterari appartenenti alla cultura dominante cortese.

4. Il contesto storico e sociale: l'ascesa della borghesia nelle città francesi

Tra il XII e il XIII secolo la Francia vive un periodo di forte fermento politico, sociale ed economico. Dopo il matrimonio tra Enrico II Plantageneto e Eleonora di Aquitania (1152), l'Inghilterra prende possesso della Francia occidentale, dando origine alle ostilità tra i due paesi che si concluderanno solamente con la fine della Guerra dei Cent'anni (1453). È grazie a Filippo Augusto, in carica dal 1180 al 1223, che il regno di Francia riesce a superare i confini dell'Île de France e le ostinate difese dei feudatari, riconsegnando a Parigi parte dei suoi possedimenti. Nel contrasto alle alte gerarchie feudatarie, Filippo Augusto recupera il contatto con i ceti medi, concedendo alla popolazione non nobile una

³⁶ «L'homme réussit à séduire ou à violer une jeune fille qu'il rencontre pour la première fois, et la "dépuclée" le remercie de lui avoir accordé tant de plaisir et de l'avoir initiée à la *bone vie*. Cette *bone vie* c'est, bien entendu, la revanche symbolique du sexe masculin sur la *fin'amor* et les grandes dames censées la prôner. [...] La pastourelle est un genre où règne la démystification de la *fin'amor*: l'homme établit sa supériorité physique sur la femme.» CALIN 1990: 71.

serie di privilegi che consentì alla popolazione urbana di Parigi di migliorare le proprie condizioni: pavimentò le strade, trasferì i mercati al centro della città, difese la riva destra della Senna, inaugurò la costruzione del futuro Louvre, concluse i lavori di costruzione della cattedrale e fondò l'università. Tutte queste misure garantirono lo sviluppo della classe media contro lo strapotere che i signori feudali esercitavano nelle province di Francia.³⁷

La città che culturalmente interessa a questa tesi, oltre a Parigi, è Arras, borgo mercantile che, profondamente coinvolto nei commerci con i paesi baltici e con le città italiane tra l'XI e il XII secolo diventa la città economicamente più forte della Francia del nord.³⁸ All'inizio del XII secolo, il patriziato di Arras conta proprietari di case e di terre che iniziano a occuparsi di attività commerciali (commercio d'argento) e industriali (tessile). Le classi che si formano intorno alla produzione tessile sono quelle dei padroni, dei maestri artigiani e degli operai, divisione che col tempo avvicinerà i maestri artigiani alla classe operaia riducendo i poli a due. Il patriziato che possiede i mezzi di produzione fa spesso anche operazioni di credito che attirano le diffidenze della popolazione meno abbiente.

Con l'echevinage dell'1111, tribunale composto da uomini dell'abbazia di Saint-Vaast e uomini del patriziato per la risoluzione di casi inerenti ai dazi mercantili, si avvia un tentativo di inclusione della classe borghese e di autonomia rispetto a quella ecclesiastica di Saint-Vaast i cui poteri superiori regolano ancora l'amministrazione della città. Sarà Riccardo Cuor di Leone nel 1194 a garantire nell'echevinage maggiore libertà alle classi mercantili.

Al progredire dell'industria che divide la società artesiana in padroni e operai, gli artigiani provano a proteggere la propria posizione sociale specializzandosi sempre di più e costituendo confraternite che nel corso del tempo assumono la forma di organi sempre più amministrativi e spesso militari. La confraternita più nota è sicuramente la Confrerie des Ardents di jongleurs e borghesi e che tra il 1194 e il 1361 registra più di 10.500 nomi. All'appello non mancano esponenti del patriziato, nomi utili ai jongleurs per questioni di prestigio e per aiuti economici. All'indomani del riconoscimento di Filippo Augusto del comune di Arras (1195), la confraternita funzionava come un'organizzazione delle occasioni di svago e di fasto della città. Nessun poeta canta i piaceri della solitudine, nessuno ha nostalgia di qualcosa di lontano: sembra che, al di fuori del lavoro, la società di Arras – patrizi e artigiani – fugge la solitudine e cerca la compagnia. Le feste si rincorrono l'una dopo l'altra, per qualunque occasione religiosa, e di volta in volta ognuna è alimentata da riti culinari, esaltazioni del cibo e del vino. La popolazione di Arras alternava il duro lavoro operaio ed artigiano all'organizzazione e al godimento di queste feste. Il Grand Siège, momento di celebrazione più importante per la confraternita, per

³⁷ Sulle innovazioni introdotte da Filippo Augusto, vedi BALDWIN 1991.

³⁸ Si può leggere della storia di Arras nel XIII secolo in UNGUREANU 1955.

esempio, durava tre giorni a partire dal giovedì di Pentecoste e culminava con la processione dei ceri verso la cattedrale.

I registri del comune dimostrano una grande partecipazione della popolazione artesiana alla categoria dei chierici commercianti o chierici borghesi in generale. Questa forte partecipazione della borghesia alla classe clericale è giustificata dalle esenzioni fiscali garantite dall'appartenenza al clero, motivo per cui i magistrati annullarono tali esenzioni nel XIII secolo per non gravare sulle casse municipali. La protesta dei chierici giunse nel 1254 alla corte di Roma che decise che all'imposizione fiscale fossero sottoposti solo i chierici bigami, coloro che avevano sposato donne vedove o poco virtuose (cioè prostitute) e coloro che esercitavano un commercio poco onesto. I chierici bigami si ribellarono a questa decisione e i magistrati condussero la questione al papa Alessandro IV che nel 1256 confermò la sentenza del suo predecessore. Ciò determinò un violento movimento anticlericale, di cui si fecero portavoce l'autore del *Jeu de la Feuillée* e Robert le Clerc, che accusarono di parzialità e di corruzione i più alti dignatari della Chiesa.

La classe borghese di Arras, responsabile della produzione culturale cui faccio riferimento in questa tesi, costa di commercianti, chierici sposati che si dedicarono all'attività commerciale dopo gli studi e, più raramente, poeti professionisti.

LE CATENE DI CONTRAFAC TA

Il seguente capitolo descrive, analizza e commenta alcuni esempi di catene di contrafacta utili ad avviare un'analisi più accurata del genere della pastorella, inserendolo all'interno del contesto musicale, letterario e sociale della Francia del XIII secolo. Come si potrà notare, le melodie di queste composizioni affondano le proprie radici e si espandono all'interno di una tradizione molto vasta e complessa: lungi dall'essere casi isolati all'interno del repertorio di pastorelle, il fatto che esse siano condivise da liriche tanto distanti tra loro geograficamente e tematicamente consente di inferire riflessioni interessanti intorno all'origine del genere, alla ricezione e all'intertestualità.

L'analisi sarà condotta in modo tale da fornire per ogni testo della catena dettagli inerenti la tradizione manoscritta, l'autore, il collocamento del testo nell'opera complessiva dell'autore (ove possibile), nonché consentire un confronto tra le melodie dei manoscritti e tra i testi per individuarne affinità e divergenze e, quando possibile, le loro motivazioni. Tutti questi elementi saranno utili a interpretare il fenomeno della pastorella, capire le motivazioni del successo di questo genere e posizionarlo adeguatamente all'interno del contesto culturale e sociale della Francia del Nord del XIII secolo.

Per svolgere quest'analisi ho fatto uso di alcuni preziosi strumenti. L'opera omnia del corpus trovierico, curata da Hans Tischler,³⁹ ad ogni lirica, oltre a fornirne edizione critica di testo e musica, affianca i suoi *contrafacta* indipendentemente dalla lingua in cui sono stati composti. Questo mi ha consentito agilmente di individuare i contrafacta delle pastorelle monodiche. I testi delle pastorelle possono essere consultati all'interno delle antologie di Paden, Rivière quando assenti nella precedente e in quella di Audiau se occitane.⁴⁰ Per il repertorio polifonico ho fatto uso del *Repertorium* di Friedrich Ludwig:⁴¹ il terzo volume è un catalogo completo delle fonti, in cui ad ogni *organum* del repertorio di Notre-Dame è associato ogni composizione derivata dal suo tenor, dalle *clausolae*, ai mottetti, alle *chansons*. Si vedrà che il repertorio mottettistico, ospitando spesso pastorelle tra le voci, presenta casi di riflessione interessanti.

La tabella in Figura 1 raccoglie alcune catene di contrafacta in un ordine determinato dal numero di catalogo nel repertorio Reynaud-Spanke (**RS**) delle pastorelle interessate dal fenomeno di contrafattura per quanto riguarda le composizioni monodiche,⁴² dal numero della raccolta di Tischler per le polifonie di Montpellier (**Mont**).⁴³ Per quel che concerne il lavoro di trascrizione musicale, a differenza di Tischler, in assenza di una teoria certa sull'interpretazione ritmica del repertorio monodico, ho preferito riportare

³⁹ TISCHLER 1997

⁴⁰ Rispettivamente PADEN 1987, RIVIÈRE 1974, AUDIAU 1923.

⁴¹ LUDWIG 1910

⁴² REYNAUD-SPANKE 1955

⁴³ TISCHLER 1978-85

solo le altezze. Per quanto riguarda il repertorio polifonico degli organa e dei mottetti mi sono attenuto alla classica teoria modale formulata da Ludwig e diffusa da Will Apel e alla teoria prefranconiana e franconiana.

Il numero di catalogo dei testi provenzali fa riferimento al repertorio di Pillet-Carstens (**PC**),⁴⁴ quello dei Carmina Burana all'Hilka-Schumann (**CB**).⁴⁵ Per i conductus, si fa riferimento all'ordine voluto da Gordon Anderson (**A**).⁴⁶

⁴⁴ PILLET-CARSTENS 1933

⁴⁵ HILKA-SCHUMANN 1970

⁴⁶ ANDERSON 1979

	SIGLA	TITOLO	AUTORE	GENERE	TESTIMONI	
T6 RS 7 RS 922 RS 935 A K556	De Yesse naistera Je chant comme desvès L'autrier m'iere levès Homo considera	Colin Muse/Jaque de Hesdin Filippo il Cancelliere	chanson pieuse chanson pastorella conductus	X 266 ♪ K 239 ♪ C 138 Lob 22' ♪	N 116 ♪ P 120' ♪ X 162' ♪	
CATENA 1 T14	GO Crescens incredulitae/GO Por conforter mon corage/GO Por conforter mon corage.	Enroul le Vieille de Gastinois	clausula (3 voci) mottetto mottetto pastorella monodica	Flor 112 ♪ Flor 402 ♪ W2 240' ♪ M 102' ♪		Roma, Santa Sabina, XIV L3 140 ♪ Paris, Bibl. Nat. Lat 8433, 45' ♪ Praga, Starci Knihovna, N VIII 38
CATENA 2 RS 9 RS 1848	L'autrier pastours seoit / Pastorel(le vitz) seant Ave virgo sapiens Talent me prant / Talent m'est pris	Gautier de Conci	pastorella conductus canzone mariana	C 133 ♪ P2 11 ♪ C 238 ♪	I 211' ♪	
CATENA 3 RS 18	Per dan que d'amor mi veigna Al l'entrant de tens salvage Vite perditte me legi	Peirol Hue de Saint Quentin Pietro di Blois	canzo pastorella conductus	G 46 ♪ Q 79 T 43 ♪ F 356 ♪	A 150 R 90 M 81 ♪ Codex Buranus CIM 4660.4 (adliatemala)	F 30 H 15 I 59 K 44 M 179 N 74 V 94 c 90
CATENA 4 T1187 RS 2081a RS 89a	En may quant dait (vit) L'autrier matin el mois de mai	(Charles d'Anjou)	pastorella canzone mariana	Oxford, Bodl Douce 137, fol. 111' ♪ i 54' ♪		
CATENA 5 T171 RS 291 RS 323	Par un alornant trouvai Prion en chantant	Pierre De Corbie	pastorella canzone mariana	M 21 ♪ P 195' ♪	T 123 ♪ X 261 ♪	
CATENA 6 T172-173 RS 292	Hui main par un In hoc statu gratie		pastorelle conductus	K 307 ♪ Flor 470 ♪	N 146 ♪ X 194' ♪	
CATENA 7 T431 RS 439a RS 738	C'est en mai au mois d'esté Bien font amours lor talent Quid frustra consumeris Puis que de chanter me tient	hardon de Croisilles, Thibaut de Blain	pastorella chanson conductus chanson	X 216 ♪ M 108 ♪ Flor 227' ♪ Paris Arsenal 3517, fol. 104	T 107 ♪ K 126 ♪	N 74' ♪ X 88 ♪ P 52 ♪ O 17 ♪ U 74 C 31
CATENA 8 T327 RS 1267a	Dehors (Dais) Lonpré el bosquet Avant hier en un vert	Gilebert de Berneville o Jean Erart	pastorella diologo d' donne	a 112' ♪ K 348 ♪	N 98' ♪ P 132' ♪	X (perduto)
CATENA 9 T303 RS 527 RS 538	Je chevauchal l'autrier Chancon feral plain d'ire Richard de Seimili Richard de Seimili	Richard de Seimili Richard de Seimili	pastorella canzone mariana	K 174 ♪ N 83 ♪ P 97' ♪ P 196' ♪	N 83' ♪ N 83 ♪ P 97' ♪ X 260 ♪	V 47 ♪ X 124' ♪ X 124 ♪
CATENA 10 T350/1060 (interlacciata alla 5) RS 1182 RS 605 RS 617a	Chanter vous vueil de la vierge Marie Pastorelle vitz seant Ma vieile vieler O Maria o felix	Gautier de Conci	pastorelle canzone mariana conductus	I 4 3 Miracolo, Gautier I, 118 ♪ III, 109 ♪ Flor 435 ♪	U 131' ♪ III, 109 ♪	VII, 104 ♪ XX, 143 ♪ XX, 93 ♪
CATENA 11 T689 RS 1216 RS 631 RS 1136 RS 1203 RS 2114	Bone amour sanz trichierie / ...il biens q'oi de vous Qui a chanter veut Por ce que verté C'est en mai quant De la vierge nete et pure	Moniot d'Arras	chanson (/mottetto) chanson chanson pieuse pastorella canzone mariana	C 21 K 317 ♪ X 269 ♪ N 160 ♪ (incompleto) i 14' ♪	K 134 ♪ N 151 ♪ X 200 ♪ X 217' ♪ i 71 ♪	M 120 ♪ N 78' ♪ P 58 ♪ T 119' ♪ U 102 V 82 ♪ X 92' ♪ T 181 ♪
CATENA 12 T554 RS 936 RS 934a	L'autrier estote montez L'autrier m'estoie leveis Felix qui humillum	Henri III Duke of Brabant Adam de la Bassée	pastorella canzone mariana conductus	K 242 ♪ Mietz Stadtbibl. 535, 165 ♪ Lille1930 31' ♪	N 118 ♪ P 90' ♪	V 69 ♪ X 164 ♪
CATENA 13 T915 RS 1583 RS 1680	L'autrier chevauchole delez / ... Fient n'en quier L'autrier m'en aloie	Richard de Semilli	pastorella pastorella	K 170 ♪ K 342 ♪	N 81 ♪ N 166 ♪	V 45 ♪ X 121 ♪ X 223' ♪ P 176' ♪
CATENA 14 T996 RS 1724	Bien ait l'anor dont Wie soll ich armer	Gace Brulé Bernget von Rohheim	pastorella	K 77 ♪	L 55' ♪ N 28 ♪	V 36 ♪ X 57' ♪
CATENA 15 MONT 75 = MONT 147 MONT 146	He Marotele/En la priere robins/Aptatur He mere diu/La virge Marie/Aptatur		mottetto mottetto	Mo 112-114 (198-200) ♪ Mo 196-197 ♪		
CATENA 16 MONT 98	Quant fuellient aubespin Mens fiden seminat In odo		mottetto mottetto clausula	Mo 135 ♪ F 399 ♪ F 45 ♪		
CATENA 17 MONT 135	Et gaudebit Quant floris la violete/El mois de mai/Et gaudebit Non orphanum te deseram/Et gaudebit Quant floris la violete/Non orphanum te deseram/Et gaudebit		clausula mottetto mottetto	F 174' ♪ Mo 183 ♪ F 405 ♪		
CATENA 18 MONT 42			mottetto	Mo 75' ♪	Las Huelgas 92 ♪ Ba 42' ♪	Stary Sacz, Convent of the Blessed MS1, 12'

CATENA 1

- RS 935, P 17
L'autrier m'iere levaz
Manoscritti: C 138; U 91' 
Edizione testo: PADEN 1987
Edizione musica: TISCHLER 1997
- RS 7
De Yesse naistera
Manoscritti: X 266 
Edizione testo: TISCHLER 1997
Edizione musica: TISCHLER 1997
- RS 922
COLIN MUSET/JACQUES DE HESDIN
Je chant comme desves
Manoscritti: K 239 ; N 116' ; P 120' ; X 162' 
Edizione testo: CALLAHAN - ROSENBERG 2005
Edizione musica: CALLAHAN - ROSENBERG 2005
- A K56
FILIPPO IL CANCELLIERE
Homo considera
Manoscritti: **Flor** 438 ; **LoB** 22' ; **Roma, Santa Sabina, XIV L3**, 140 ; **Parigi, Bibl. Nat. Lat 8433**, 45' ; **Praga, Statni Knihovna, N VIII**, 38
Edizione testo: RILLON-MARNE 2012
Edizione musica: RILLON-MARNE 2012

1. L'autrier m'iere levaz;
sor mon cheval montaz,
sui por deduire alaz
laz une prairie.
Ne fui gaires esloignaz
can me sui arrestaz
et dessendi en praz
soz une ante florie,
s'ai Emonjon choisie –
c'onques rose espennie
ne fu tals ne cristals.
Vers li vois liez et baus,
que sa beltaz m'agrie.
2. Quant la fui aprochaz
dis li: «Suer, car m'amaz!
Honorade en seraz,
en tote vostre vie.»
«Signer, ne moi gabaz;
bien sai, prou troberaz
fenne cui ameraz,
plus riche et meuz vestie.»
«Bele, je ne quier mie
en amor seignorie;
senz mi plaist et beltaz
(dont grant plantaz avaz)
et dolce conpaignie»
3. «De folie parlaz
car ren n'en porteraz,
c'autres est affiaz
d'avoir ma druderie.
Se tost ne remontaz
et de ci non tornaz,
ja seraz malmenaz –
que Perrins nos espie,
et s'a plus grant aïe
des bergiers s'il s'escrie.»
«Bele, ja n'en dotaz,
mais a mei entandaz:
vos dites grant folie!»
4. «Sire, al moins je vos pri
(kar je remaindrai ci)
k'aiez de moi merci
(si serai mal baillie).»
«Bele, je vos affi,
se m'avez a ami,
n'i aura si hardi

1. L'altro giorno mi levai;
montai sul mio cavallo,
per cercare divertimento
in una prateria.
Non andai lontano
quando mi fermai
scesi in un prato
sotto un albero in fiore
e vidi Ermonjon –
mai come lei
fu rosa fiorita o cristallo.
Felice, andai verso di lei,
giacché gradivo la sua bellezza.
2. Quando andai vicino,
dissi: «Sorella, amami te ne prego!
Sarai onorata
per il resto della tua vita»
«Sire, non prenderti gioco di me;
so bene che ne troverai tante
di donne da amare,
più ricche e meglio vestite»
«Bella, io non cerco
la signoria in amore;
mi piace il buon senso e la bellezza
(dei quali ne hai in abbondanza)
e la dolce compagnia»
3. «Parli come un folle,
giacché non riceverai alcunché,
poiché a un altro è stato promesso
il mio amore.
Se non monti cavallo velocemente
e non vai via da qui,
presto sarai percosso –
poiché Perrin ci sta guardando,
e lui riceverà aiuto
dai pastori, se lo reclamerà»
«Bella, non aver paura,
ma ascoltami:
state dicendo delle sciocchezze!»
4. «Sire, vi prego almeno
(giacché rimarrò qui)
di avere pietà di me
(poiché non avrò protezione)»
«Bella, ti prometto,
se tu mi prendi come amico,
che nessuno sarà così ardito

qui outrage vos die.
 Por Deu, soiez m' amie!»
 «Sire, n'en parlaz mie;
 por de qanques je vi
 a Limoiges mardì,
 nel vos creanterie.»

5. «Bergerie, or est ensi:
 fols sui qant plus vos pri,
 c'ainz nul n'en vi joir
 de longe roterie.»
 Lors la trais pres de mi;
 ele geta un cri
 c'unques nuns ne l'oi.
 Ne fu pas trop estrie,
 ainz m'a dit cortesie:
 «Sire, g'iere marrie
 qant vos venistes ci.
 Or ai lo cuer joli;
 vostre geus m'a garie.
6. «Perrins m'ait engingnie,
 car onkes en sa vie
 si bel ne me servi;
 por ceu se lou defi
 d'un mes de couperie!»
7. Et Perrins haut c'escrie,
 «Je t'ai trop bien servie!
 Tu lou m'ais mal meri –
 davant moi m'ais honi.
 jamaiz n'aurai amie!»
8. «Tais, gairs, Deus te maldie!
 Se j'ai fait trop compaignie
 a cest chevelier si,
 de coi t'ai je honi?
 Il ne m'enport mie!»

da oltraggiarti.
 Per dio, sii la mia amica!»
 «Sire, non parlare di ciò;
 poiché di tutto ho visto
 a Limoges martedì,
 non ti darei la mia promessa»

5. «Ora, pastora, è così:
 sono pazzo se ti prego ancora,
 poiché non ho visto nessuno che fosse
 allietato
 dalla lunga melodia»
 Allora la avvicinai a me;
 gettò un grido
 ma nessuno lo sentì.
 Non fu molto ostile,
 anzi mi fece i complimenti:
 «Sire, ero triste
 quando sei venuto qui.
 Ora il mio cuore è contento;
 il tuo gioco mi ha guarito.»
6. «Perrin mi ha ingannato,
 perché mai nella sua vita
 mi ha servito così bene;
 quindi lo condanno
 a un mese di tradimenti!»
7. E Perrin pianse forte:
 «Ti ho servita troppo bene!
 Mi hai ripagato così male –
 Mi hai messo in ridicolo davanti ai miei occhi.
 Non ho mai avuto un'amica!»
8. «Buono, ragazzo, Dio ti maledica!
 Ho offerto compagna
 a questo cavaliere,
 come ho fatto ad offenderti?
 Non mi sta di certo portando via!»

1. De Yesse naistera
verge, qui florira;
ç'avons nos d'Ysaïe:
Sains Espirs i vienra,
qui se reposera
en la rose espanie.
Bien est la profecite,
si m'est vis, acomplie:
la flor est Jhesucriz,
si com dit li Escriz,
et la verge est Marie.
2. Mult a plaisant desduit
qui s'esbat et deduit
en l'œr la roïne
qui porta le douz fruit
qui tout pechié destruit
et tout mal medecine.
Deus, tant est pure et fine
Et de loenge digne,
tant a en li biauté
et lumiere et clarté
que touz nos enlumine.
3. Se li ciels orendroit
parchemin devenoit,
se l'vousist nostre sire,
et se la mers estoit
enke bon et adroit,
dont l'en peüst escrire,
et la terre fust cire,
ne porroit tout soufire
qui escrire voudroit
touz les biens qu'en porroit
de la mere Dieu dire.
4. Qui porroit deviser
les gouttes de la mer,
et fust chascune goutte
uns hons qui...
jusqu'au jor...
que li mons tant redoute,
qui ma chançon escoute.
...
loassent la adés,
n'avoient il jamés
dite sa bonté toute.

1. Da Iesse nascerà
un virgulto che fiorirà;
come vediamo da Isaia:
verrà lo Spirito Santo,
che si riposerà
nella rosa cresciuta.
Si è ben compiuta
la profezia, come si è visto.
Il fiore è Gesù Cristo,
così come dicono le scritture,
e la vergine è Maria.
2. Ha tratto molto piacere
chi si è sforzato e divertito
nel lodare la regina
che porta il dolce frutto
che tutto il peccato distrugge
e medicina per ogni male.
Dio, tanto è pura e fine
e degna di lode,
tanta in lei beltà
e luce e chiarezza
che ci illumina tutti.
3. Se adesso i cieli
diventassero pergamena,
se volesse nostro signore,
e se il mare fosse
inchiostro buono e ben preparato,
con cui si potesse scrivere,
e la terra fosse cera,
ne potrebbe scrivere
tutto quel che vorrebbe
tutti i beni che potrebbe
dire della madre di Dio.
4. Chi potesse dividere
gli angoli del mare
e fosse ciascun angolo
un uomo che...
fino al giorno...
tanto che i monti riducesse,
chi la mia canzone ascolta.
[...]
lodino là subito,
non avrebbero mai detto
tutta la sua bontà.

- | | |
|--|--|
| <p>1. Je chant conme desvez,
com cil qui est guilez
d'Amors toute sa vie.
Proece, loiautez,
ne valor ne bontez,
ne sens ne cortoisie
n'ont mes d'Amours aïe;
car cil qui fame prie
n'iert jamés escoutez,
s'il n'a deniers assez
et la bourse garnie.</p> <p>2. Cil qui vuelent amer
par amors, sanz guiler,
sanz nule vilanie,
doivent souvent aler
au gieu par quaroler
pour vöer qui leu sier.
Car cil qui fame prie
ne doit, que que nus die,
un seul jor trespasser
qu'a li n'aille parler;
car fame est tost changie.</p> <p>3. Mult ot grant hardement
cil qui premierement
mist en fame pensee.
Fame est de tant talent:
ci rit, ci va plorant;
fame est tost remuee,
pour c'est l'amour faussee.
Fame est a ce mennee
qu'ele dit a chascun:
«Je vous aim melz que nul.»
pour decevoir fu nee.</p> <p>4. Fame est si decevant
c'onques Deus ne fist gent
en ordre n'abeïe
n'en face son talent.
Fame va plus que vent:
ci est et ci n'est mie.
Mes quant est bien garnie
la bourse et bien farsie,
donques est vienvaignanz;
et quant faut li argenz,
lors est l'amor faillie.</p> | <p>1. Io canto alla maniera del folle
come colui che è stato ingannato
da Amore per tutta la vita.
Prodezza, lealtà
nemmeno valore o bontà
né coscienza, né cortesia
mi hanno aiutato nei confronti di Amore,
perché quello che prega una donna
non sarà mai ascoltato
se non ha molto denaro
e la borsa ben fornita.</p> <p>2. Coloro che vogliono amare
per amore senza ingannare,
senza nessuna villania,
devono spesso andare
alla giostra per ballare,
per vedere chi loro vogliono
perché chi prega una donna
non deve, qualsiasi cosa ci dica,
un solo giorno lasciar passare
che a lei non abbia parlato;
perché la donna cambia in fretta.</p> <p>3. Ha grande coraggio
colui che primariamente
rivolge i pensieri alla donna.
La donna è di così gran talento
che deride chi va piangendo.
La donna cambia subito;
per questo l'amore è falso.
La donna è fatta in modo tale
che ella dice a ciascuno:
«Io vi amo poco più di niente»
Per illudere è nata!</p> <p>4. La donna è così ingannevole
che Dio non la rese gentile
nemmeno nell'ordine o nell'abbazia
nel fare la sua coscienza.
La donna fugge più del vento:
c'è e non c'è più.
Ma quando la borsa è ben fornita
e ben farcita,
allora [ella] arriva subito;
Ma quando mancano i denari,
allora l'amore è perfido.</p> |
|--|--|

1. Homo considera
qualis quam misera
sors vite sit mortalis:
vita mortifera,
pene puerpera;
mors vera mors vitalis,
fomentum est doloris.
Stadium vite laboris
premit per honora,
sordet per scelera
scaloris et fetoris.
Fermentum est dulcoris,
somnia umbra vaporis,
fallit per prospera,
trahit ad aspera
meroris et stridoris.
Figu mentum est erroris,
gaudium brevi honoris,
mordet ut vipera,
flebilis vespera
algoris et ardoris.

2. Culpa conciperis,
gemitu nasceris,
victurus in sudore.
Mori compelleris,
certus quod morieris,
incerte mors est hora.
Momentum est statere,
dubius quantum manere
potes in prosperis,
qui cito preteris,
qui fenum es in flore.
Lamentum est ridere,
dauidio fletum augere.
Nudus ingrederis,
nudus egrederis,
egressus cum pavore.
Portentum hic gaudere,
gaudio celi carere.
Cur non corrigeris?
In memor carceris,
plectendus a tortore.

3. Vide ne differas,
Vide ne deseras,
oblitus creatorem,
culpam dum iteras.
Tuum exasperas

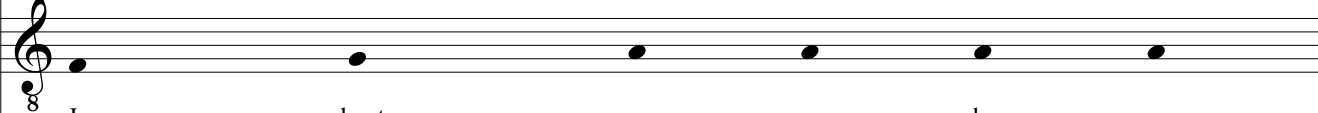
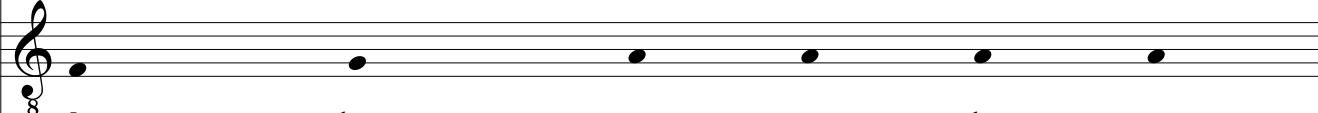
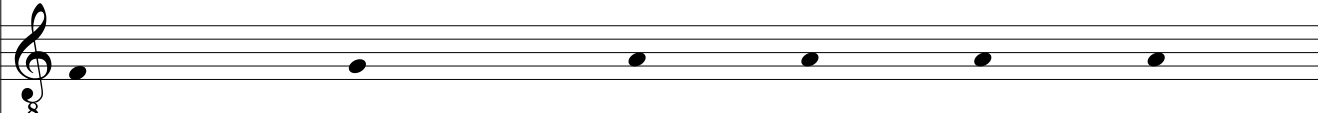
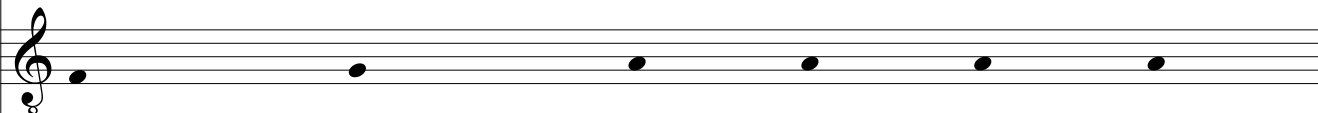
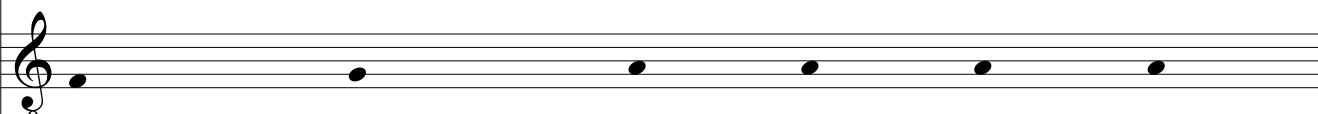
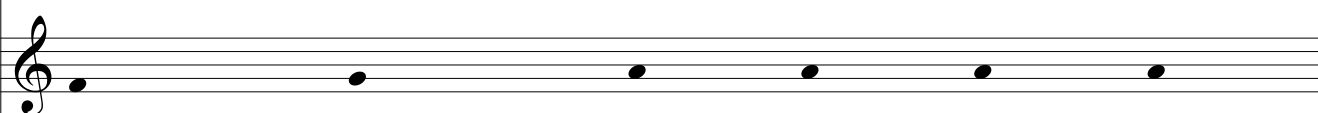
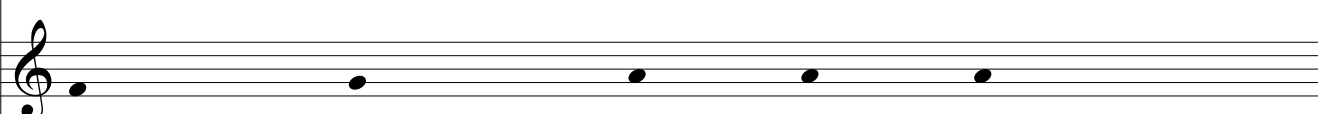
1. Uomo, considera,
di quale natura e quanto miserabile
è la vita mortale:
la vita è mortifera,
sin dalla nascita;
la morte è certa, è vitale,
è il rimedio al dolore.
Il corso di una vita laboriosa
opprime attraverso le sue difficoltà,
infanga attraverso i peccati
di sporcizia e olezzo.
È fermento di dolcezza,
un sogno, una nuvola di vapore,
inganna alla prosperità,
trascina verso le avversità
del dolore e del pianto.
È l'immagine dell'illusione,
la gioia breve dell'onore,
morde come una vipera,
una triste sera
di freddo e di calore.

2. Tu sei stato concepito nel peccato,
sei nato nel pianto,
sei destinato a vivere nello sforzo.
Sei spinto verso la morte,
certo che morirai,
la morte avviene in un momento sconosciuto
Movimento di equilibrio,
tu non sai quanto tempo
puoi sopravvivere nella prosperità,
tu che declini rapidamente,
che sei come il fiore per il fieno.
Il riso è un lamento,
dal gaudio sorgono le lacrime.
Entri nudo,
esci nudo,
sei uscito nel pianto.
È mostruoso rallegrarsi qui giù,
privarsi della gioia e del cielo.
Perché non cambi?
Nel ricordo della prigione,
devi essere punito dal carnefice.

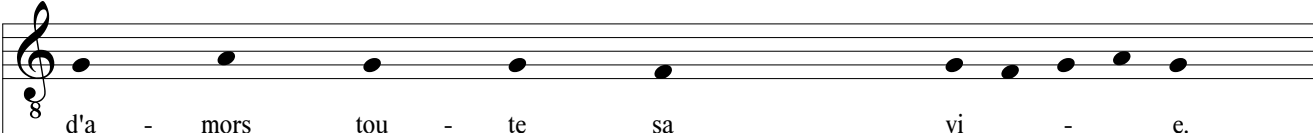
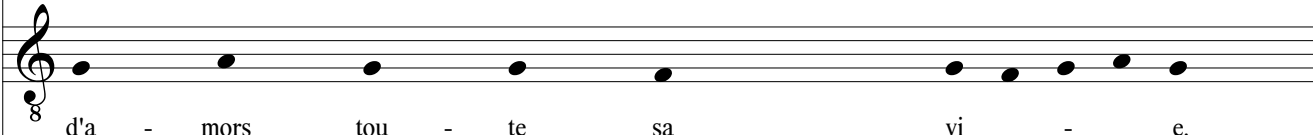
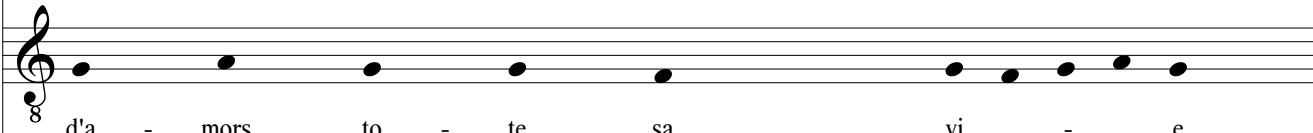
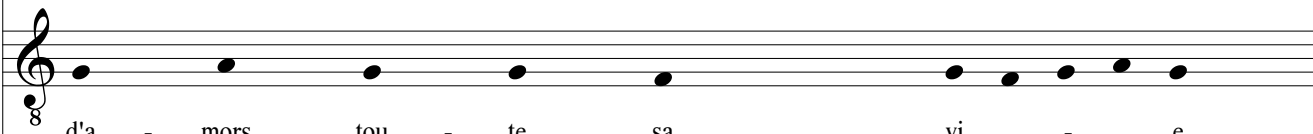
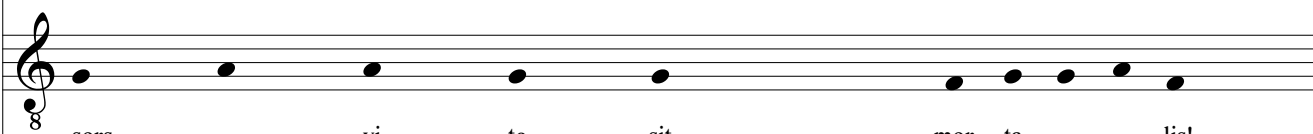
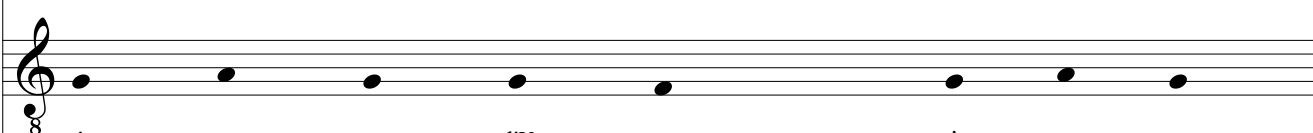
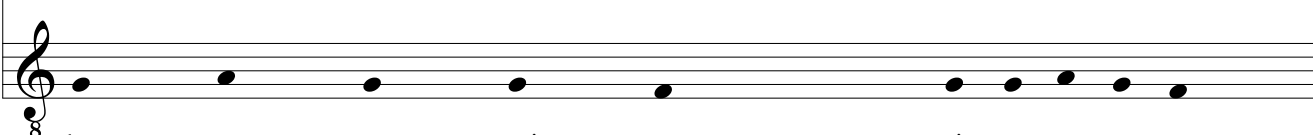
3. Abbi cura a non tardare,
a non abbandonare,
dimentico, il tuo creatore,
mentre ripeti il peccato.
Ingrato, esaspera

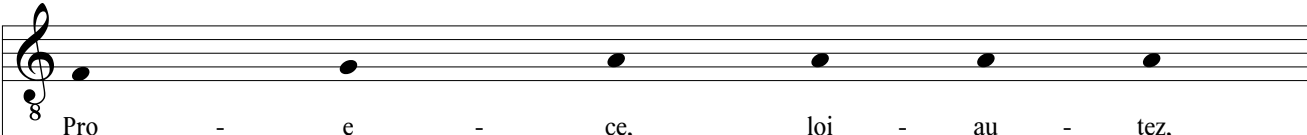
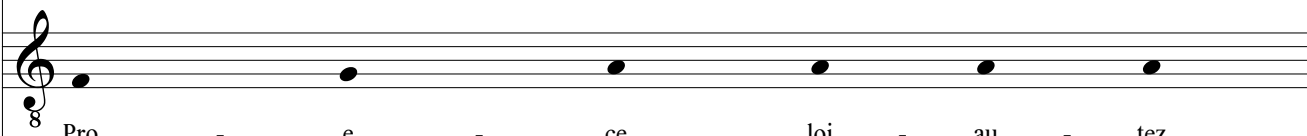
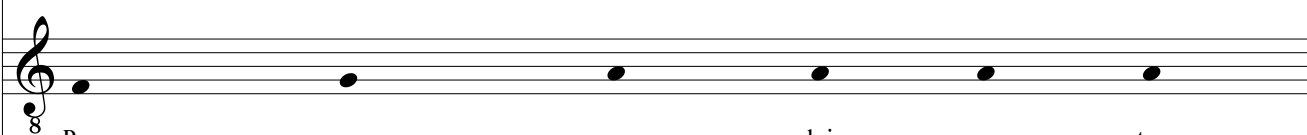
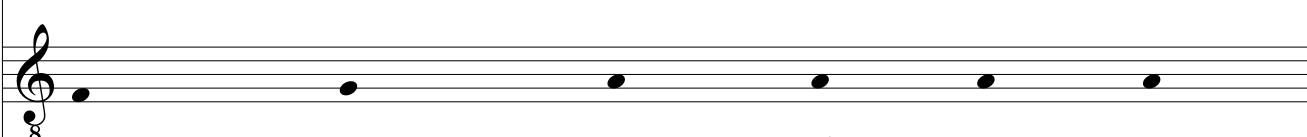
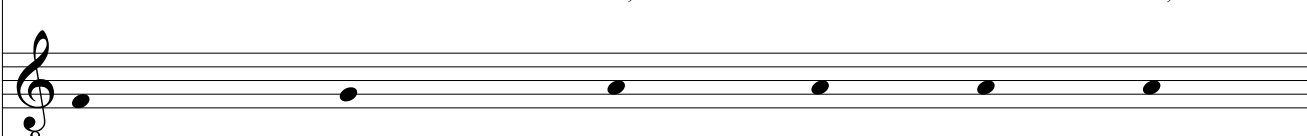
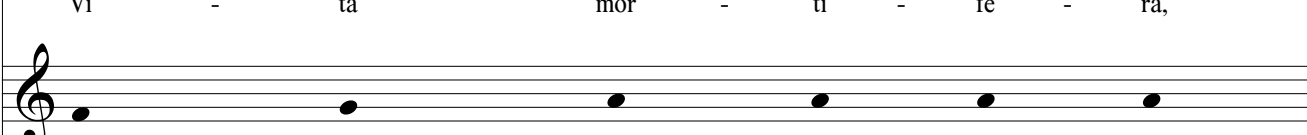
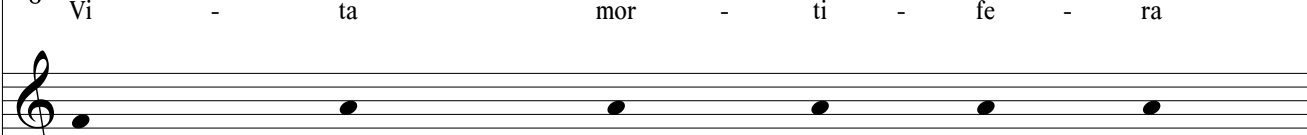
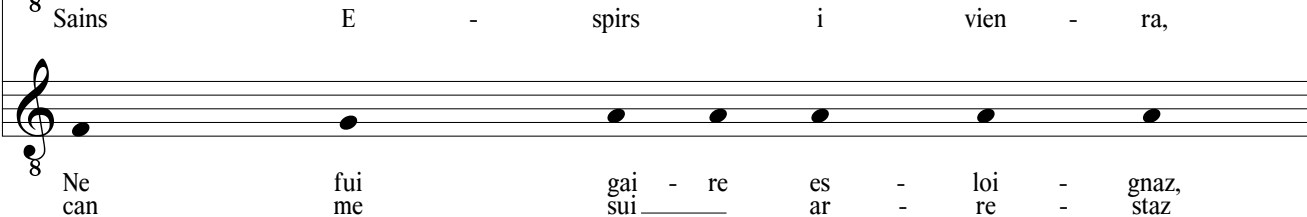
ingratus redemptorem.
Cur offendis datorem?
reprimas parvum pudorem,
turpia corrigas,
oculos erigas
ad pium indultorem.
Cur defendis datorem?
Deprimas mentis tumorem,
humilem eligas,
vitam te dirigas
per viam arctiorem.
Dum attendis ultorem,
redimas te per timorem.
Dominum diligas,
totum te colligas
amantis in amorem.

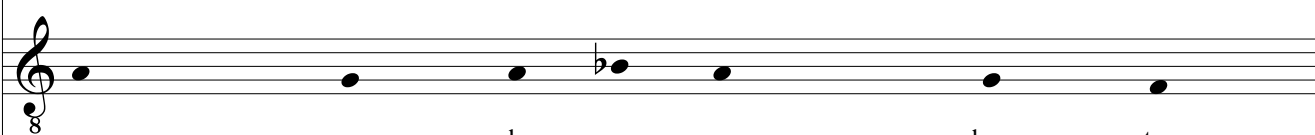
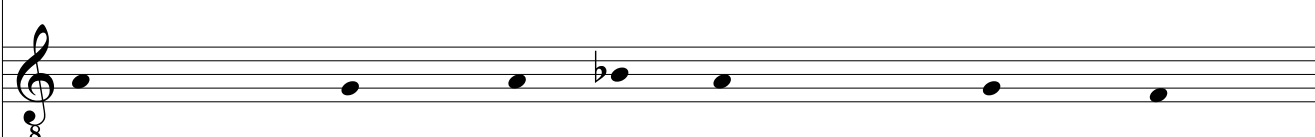
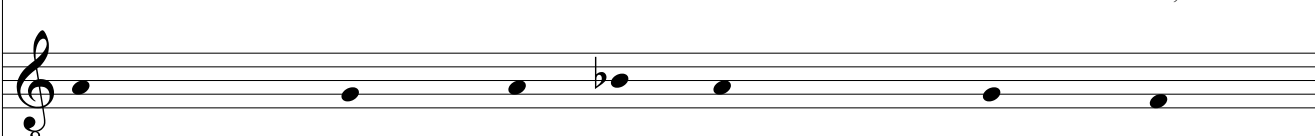
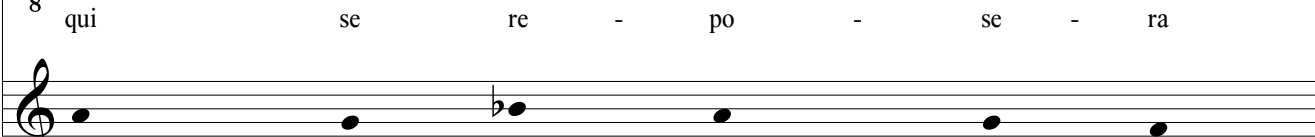
il tuo salvatore.
Perché offendi il tuo benefattore?
Reprimi il tuo poco pudore,
correggi le tue turpitudini,
dirigi il tuo sguardo
verso i pii indulgenti.
Perché respingi il tuo donatore?
Reprimi il timore del tuo spirito,
scegli una vita umile,
conduci la tua vita
attraverso una via più dritta.
Mentre tendi verso il vendicatore,
riscatta te stesso dalla paura.
Onora il Signore,
raccogliti interamente
nell'amore di colui che ama.

K 239		Je	chant	con	-	me	des	-	vez,
N 116'		Je	chant	con	-	me	des	-	vez,
P 120'		Je	chant	con	-	me	des	-	vez,
X 162'		Je	chant	co	-	me	des	-	vez,
Flor 438		Ho	-	mo,	con	-	si	-	de - ra,
LoB 22'		Ho	-	mo,	con	-	si	-	de - ra,
Lat8433 45'		Ho	-	mo,	con	-	si	-	de - ra,
X 266		De	Yes	-	se	nai	-	stra	
U 91'		L'au sor	-	trier mon	m'ie che	-	re val	le mon	- vaz; taz,

K 239	com cil qui _____ est gui - lez
N 116'	com cil qui _____ est gui - lez
P 120'	com cil qui _____ est gui - lez
X 162'	com cil qui _____ est gui - lez
Flor 438	qua - lis, quam _____ mi - ser - ra
LoB 22'	qua - lis, quam _____ mi - se - ra
Lat8433 45'	qua - lis, quam mi - se - ra
X 266	ver - ge, qui _____ flo - rir - ra;
U 91'	sui por de - duire a - laz

K 239	 d'a - mors tou - te sa vi - e.
N 116'	 d'a - mors tou - te sa vi - e.
P 120'	 d'a - mors to - te sa vi - e.
X 162'	 d'a - mors tou - te sa vi - e.
Flor 438	 sors _____ vit - te sit mor - ta - lis!
LoB 22'	 sors _____ vi - te sit mor - ta - lis!
Lat8433 45'	 sors _____ vi - te sit _____ mor - ta - lis!
X 266	 ç'a - vons nos d'Y - sa - i - e:
U 91'	 laz u - ne prai - e - ri - e.

K 239	 Pro - e - ce, loi - au - tez,
N 116'	 Pro - e - ce, loi - au - tez,
P 120'	 Pro - e - ce, loi - au - tez,
X 162'	 Pro - e - ce, loi - au - tez,
Flor 438	 Vi - la mor - ti - fe - ra,
LoB 22'	 Vi - ta mor - ti - fe - ra,
Lat8433 45'	 Vi - ta mor - ti - fe - ra
X 266	 Sains E - spirs i vien - ra,
U 91'	 Ne fui gai - re es - loi - gnaz, can me sui _____ ar - re - staz

K 239	 ne va - lor ne bon - tez,
N 116'	 ne va - lor ne bon - tez,
P 120'	 ne va - lor ne bon - tez,
X 162'	 ne va - lor ne bon - tez,
Flor 438	 pe - ne pu - er pe - ra,
LoB 22'	 pe - ne pu - er pe - ra,
Lat8433 45'	 pe - ne pu - er pe - ra,
X 266	 qui se re - po se - ra
U 91'	 et des - sen - di en paz

K 239

ne sens ne cor - toi - si - e

N 116'

ne sens ne cor - toi - si - e

P 120'

ne sens ne cor - toi - si - e

X 162'

ne sens ne cor - toi - si - e

Flor 438

mors _____ ve - ra, mors vi - ta - lis;

LoB 22'

mors _____ ve - ra, mors vi - ta - lis;

Lat8433 45'

mors _____ ve - ra, mors vi - ta - lis;

X 266

en la rose e - spa - ni - e

U 91'

soz une an - te _____ flo - ri - e,

K 239
n'ont mes d'a - mours a - i - e;

N 116'
n'ont mes d'a - mours a - i - e;

P 120'
n'ont mes d'a - mours a - i - e;

X 162'
n'ont mes d'a - mors a - i - e;

Flor 438
fo - men - tum est do - lo - ris,
fer - men - tum est dul - co - ris,
fig - men - tum est er - ro - ris,

LoB 22'
fo - men - tum est do - lo - ris,
fer - men - tum est dul - co - ris,
fig - men - tum est er - ro - ris,

Lat8433 45'
fo - men - tum est do - lo - ris,
fer - men - tum est dul - co - ris,
fig - men - tum est er - ro - ris,

X 266
Bien est la pro - fe - ci - e,

U 91'
s'ai Er - mo - njon choi - si - e,

K 239
8
car cil qui fa - me pri - e

N 116'
8
car cil qui fa - me pri - e

P 120'
8
car cil qui fa - me pri - e

X 162'
8
car cil qui fa - me pri - e

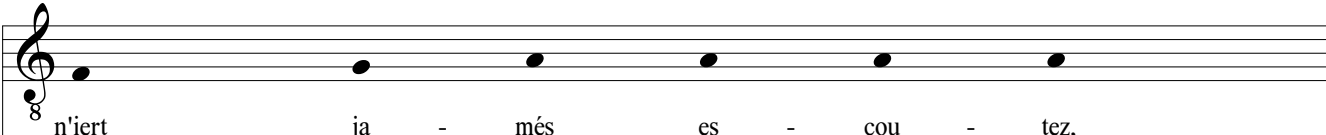
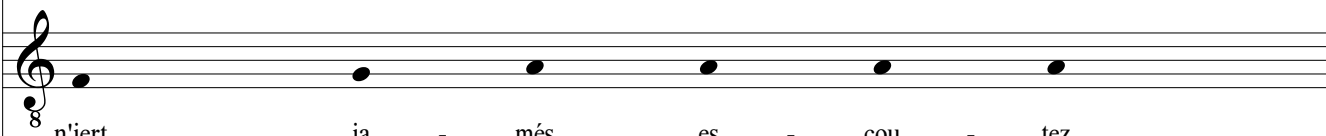
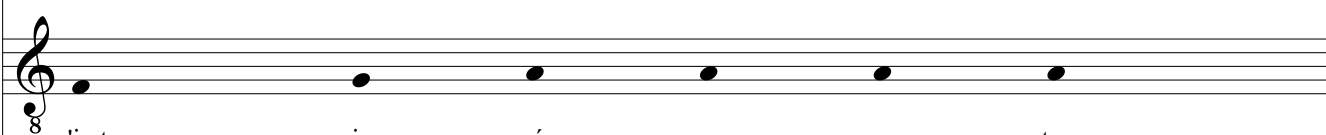
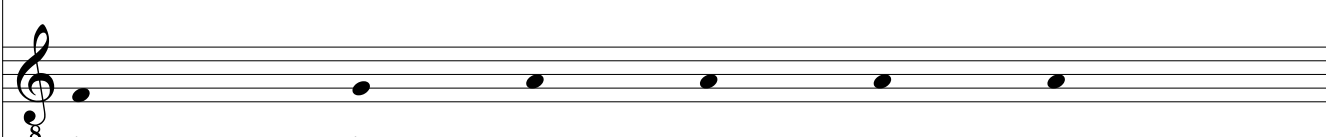
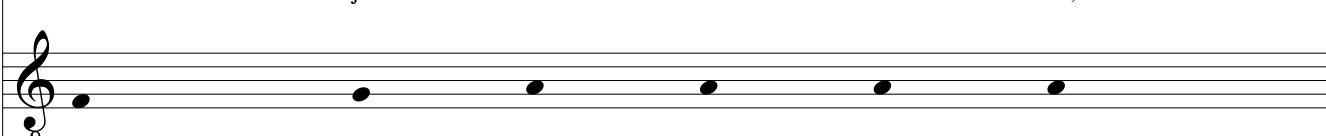
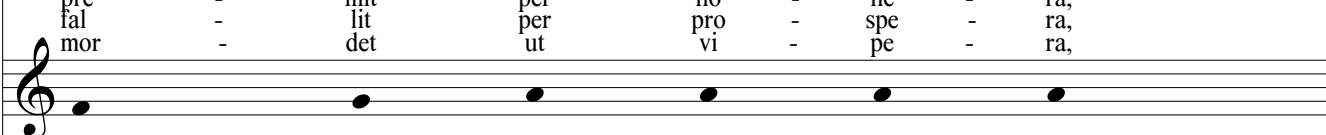
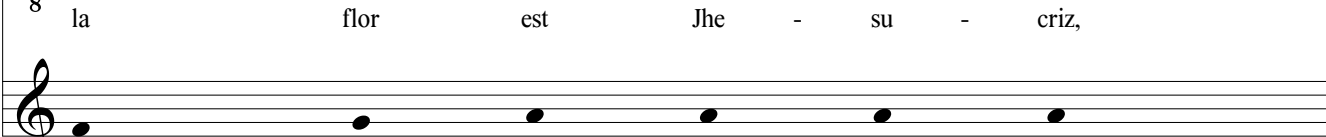
Flor 438
8
sta - di - um vi - te la - bo - ris,
somp - ni - um um - bra va - po - ris,
gau - di - um bre - vis ho - no - ris,

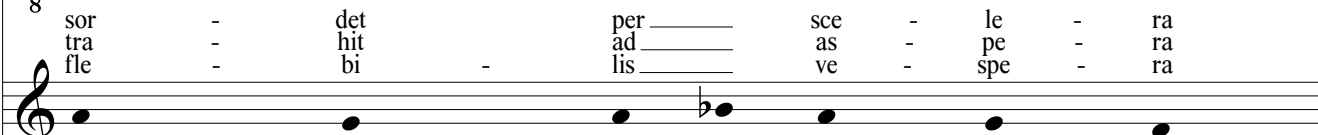
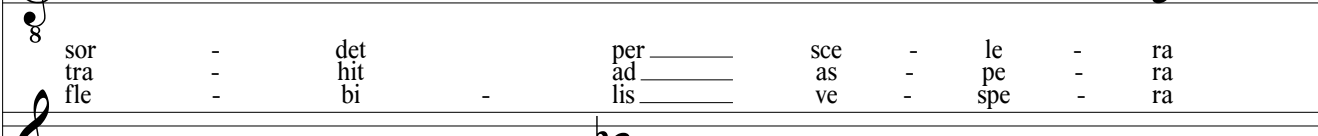
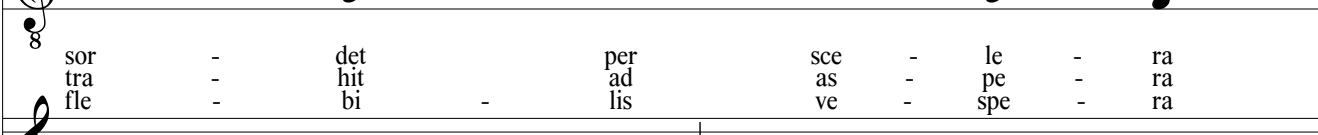
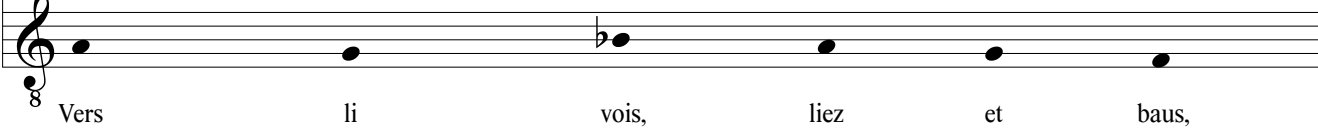
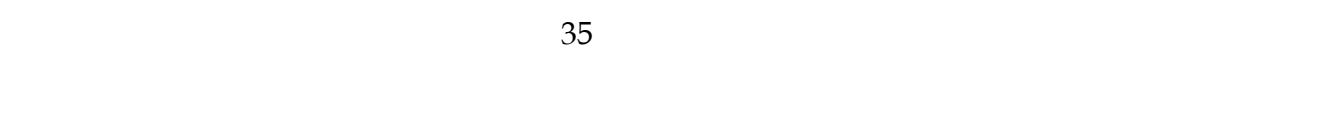
LoB 22'
8
sta - di - um vi - te la - bo - ris,
somp - ni - um um - bra va - po - ris,
gau - di - um bre - vis ho - no - ris,

at8433 45'
8
sta - di - um vi - te la - bo - ris,
somp - ni - um um - bra va - po - ris,
gau - di - um bre - vis ho - no - ris,

X 266
8
si m'est vis, a - com - pli - e:

U 91'
8
c'on - ques rose e - spen - ni - e

K 239	 n'iert ja - més es - cou - tez,
N 116'	 n'iert ja - més es - cou - tez,
P 120'	 n'iert ja - més es - cou - tez,
X 162'	 n'iert ja - més es - cou - tez,
Flor 438	 pre - mit per ho - ne - ra, fal - lit per pro - spe - ra, mor - det ut vi - pe - ra,
LoB 22'	 pre - mit per ho - ne - ra, fal - lit per pro - spe - ra, mor - det ut vi - pe - ra,
Lat8433 45'	 pre - mit per ho - ne - ra, fal - lit per pro - spe - ra, mor - det ut vi - pe - ra,
X 266	 la flor est Jhe - su - criz,
U 91'	 ne fu tals ne cris - tals.

K 239		s'il	n'a	de	-	niers	as	-	sez	
N 116'		s'il	n'a	de	-	niers	as	-	sez	
P 120'		s'il	n'a	de	-	niers	as	-	sez	
X 162'		s'il	n'a	de	-	niers	as	-	sez	
Flor 438		sor	-	det	per	sce	-	le	-	ra
		tra	-	hit	ad	as	-	pe	-	ra
		fle	-	bi	lis	ve	-	spe	-	ra
LoB 22'		sor	-	det	per	sce	-	le	-	ra
		tra	-	hit	ad	as	-	pe	-	ra
		fle	-	bi	lis	ve	-	spe	-	ra
Lat8433 45'		sor	-	det	per	sce	-	le	-	ra
		tra	-	hit	ad	as	-	pe	-	ra
		fle	-	bi	lis	ve	-	spe	-	ra
X 266		si	com	dit	li	E	-	scriz,		
U 91'		Vers	li	vois,	liez	et	baus,			

K 239
8 et la bours - se gar - ni - e.

N 116'
8 et la bours - se gar - ni - e.

P 120'
8 et la bours - se gar - ni - e.

X 162'
8 et la bours - se gar - ni - e.

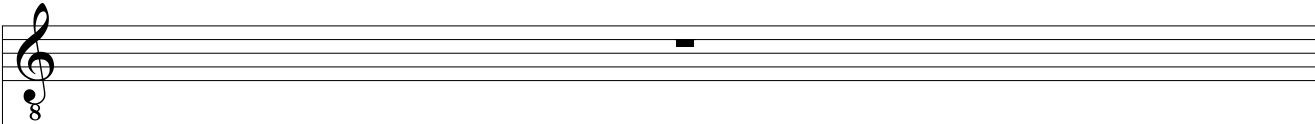
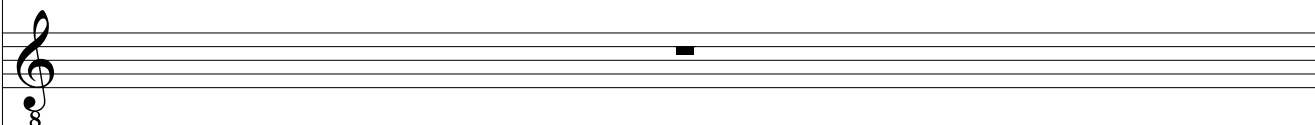
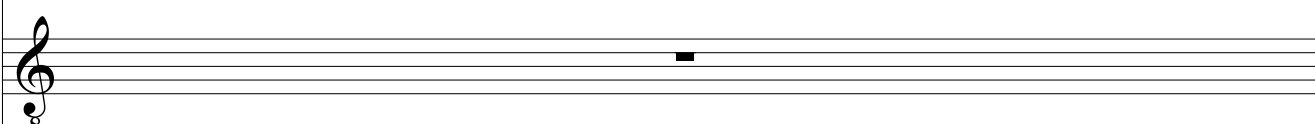
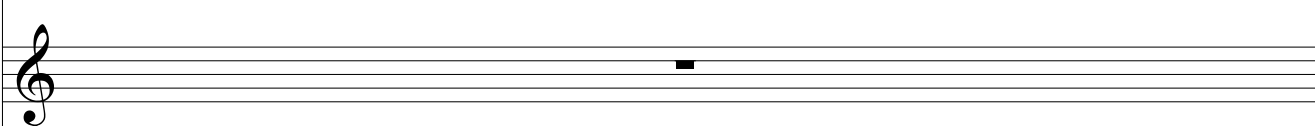
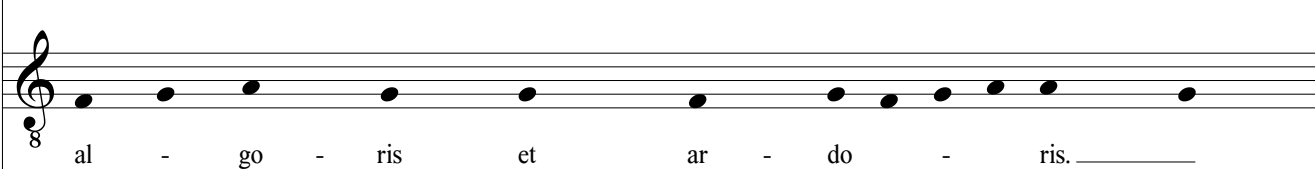
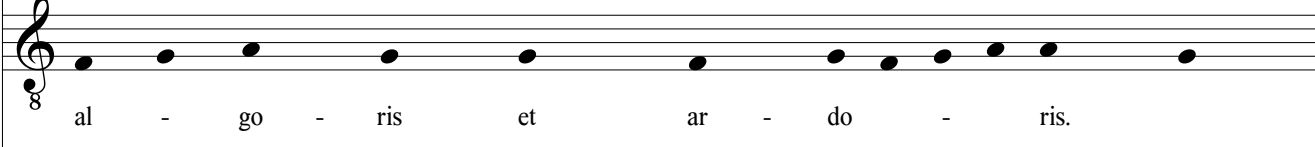
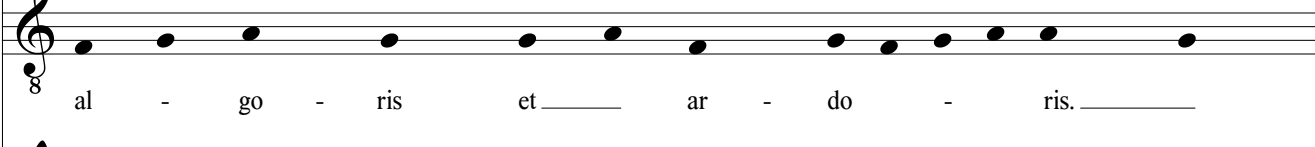
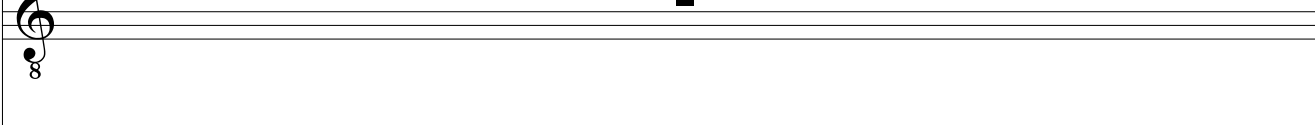
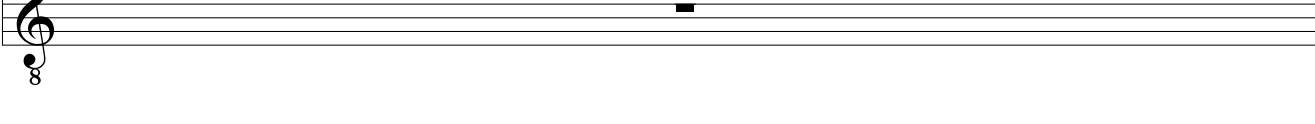
Flor 438
8 sca - lo - ris et fe - to - ris.
me - ro - ris et stri - do - ris

LoB 22'
8 sca - lo - ris et fe - to - ris.
me - ro - ris et stri - do - ris

Lat8433 45'
8 sca - lo - ris et fe - to - ris.
me - lo - ris et stri - do - ris -

X 266
8 et la ver - ge est Ma - rie.

U 91'
8 que sa bel - taz m'a - gri - e.

K 239	
N 116'	
P 120'	
X 162'	
Flor 438	
LoB 22'	
Lat8433 45'	
X 266	
U 91'	

La prima catena che analizzo mette a confronto una pastorella, una chanson d'amore, un testo devozionale e uno moraleggiante, per cui essa si propone immediatamente come un caso interessante, accostando tra loro generi parecchio in voga nel XIII secolo. Dall'osservazione di questi testi si vedrà come il contesto religioso – o comunque ufficiale – e il mondo profano, antitetico al precedente, tendono a costruire sul terreno della lirica una sorta di conflitto in cui, sfruttando lavori preesistenti, i loro autori si relazionano al passato e alle figure della produzione poetica precedente per costruire, allegoricamente o parodisticamente, un nuovo modello riferito a una condizione sociale e a delle abitudini culturali ben specifiche: nel caso della catena in questione, ma anche – come si vedrà – in altre successive, la pastorella si pone (probabilmente) alla coda della catena e il suo autore, consapevole dei precedenti poetici fondati sul rispetto della figura femminile (l'amata o la Vergine, nel caso della chanson d'amore e della chanson pieuse) o su un'etica della rinuncia al peccato e della fede in Cristo (nel caso della canzone moraleggiante di Filippo il Cancelliere), si pone beffardamente in contrasto con loro proponendo un'etica fondata sul cinismo e sul materialismo, sul godimento immediato e sul primato dei propri desideri.

La pastorella *L'autrier m'iere levés* ha attratto l'attenzione dei filologi in virtù della sua natura linguistica ibrida: la lingua è il francese, ma l'autore inserisce alcuni elementi occitani autentici come *levaz* al verso 1 e *montaz* al verso 2, altri finti occitani o comunque di sapore occitano come *seraz* al verso 16 e *avaz* al 25 – in provenzale *serez* e *avetz* – probabilmente deformati in questa maniera per consentire la rima.

Secondo Marshall,⁴⁷ il colore provenzale avrebbe consentito alla pastorella di raggiungere grande successo, consentendone la comprensione sia in territorio occitano, dove il genere si fece conoscere grazie alle composizioni di Marcabru,⁴⁸ sia al nord, dove i trovieri importavano i temi delle canzoni del sud in territorio franciano e artesiano. Prima di Marshall, Bartsch aveva inserito questo testo in una sorta di lingua di confine tra occitano e francese.⁴⁹ Jeanroy afferma che il poeta viene dalla Francia del Nord ma che ha voluto imprimere nel suo testo un colore provenzale, sebbene del provenzale avesse una conoscenza poco approfondita.⁵⁰ Per Frank, si tratta di un testo francese sul quale il copista è intervenuto con elementi linguistici occitani.⁵¹ Al di là della lingua madre del poeta, Marshall afferma che questa commistione linguistica e la sua melodia semplice siano state le cause di una rapida diffusione. La musica, tradita da U,⁵² è condivisa da altri tre testi, la chanson pieuse *De Yesse naistera* (RS 7), la chanson d'amore *Je chant comme desves* (RS 922) e il conductus *Homo considera* di Filippo il Cancelliere (A K56), mentre il suo schema metrico

⁴⁷ MARSHALL 1980; MARSHALL 1982

⁴⁸ PC 293,30

⁴⁹ BARTSCH 1870, p. 142-44.

⁵⁰ JEANROY 1889, p. 19.

⁵¹ FRANK 1953, I, p. xxiii.

⁵² U 91'. L'altro testimone, C 138, è privo di notazione musicale.

appartiene anche ad altri testi elencati da Marshall, tuttavia privi di melodia: il sirventese di Peire Cardinal *Lo segle vei chamjar* (PC 335.35); il partimen *N'Ebles, pos endeptatz* (PC 194.16); il sirventese di Bertran d'Alamanon *Lo segles m'es camjatz* (PC 76.11).⁵³

Il confronto tra gli schemi di versi, rime e musica delle quattro composizioni di cui ci è pervenuta la musica è fornito in Figura 1.

L'autrier m'iere levaz			Homo considera			De Yesse naistera			Je chant conme desvez		
metro	rime	musica	metro	rime	musica	metro	rime	musica	metro	rime	musica
6	a	A	6	a	A	6	a	A	6	a	A
6	a	B	6	a	B	6	a	B	6	a	B
6	b	C	7	b	C	6	b	C	6	b	C
6	a	A	6	a	A	6	a	A	6	a	A
6	a	B	6	a	B	6	a	B	6	a	B
6	b	C	7	b	C	6	b	C	6	b	C
6	b	D	7	b	D	6	b	D	6	b	D
6	b	E	7	b	E	6	b	E	6	b	E
6	a	A	6	a	A	6	c	A	6	a	A
6	a	B	6	a	B	6	c	B	6	a	B
6	b	C	7	b	C	6	b	C	6	b	C
			7	b	D						
			7	b	E						
			6	a	A						
			6	a	B						
			7	b	C						
			7	b	D						
			7	b	E						
			6	a	A						
			6	a	B						
			7	b	C'						

Figura 1

Dal confronto emerge che la pastorella è l'unico caso in cui il primo verso imita il secondo metricamente e musicalmente: nelle altre composizioni le prime due sezioni sono composte da soli tre versi. Secondo Spanke, tra i testi, il più antico è quello di Filippo il Cancelliere, dalla cui forma complessa ed erudita sarebbero scaturite tutte le altre, semplificate e ristrette.⁵⁴ Per Marshall, invece, il fatto che la metrica del testo latino sia diversa, aggiungendo versi da 7 sillabe, dove il francese ne ha solo 6, e la presenza di rime interne denotano una complicazione erudita di un modello più semplice, popolare o pseudopopolare. Il raddoppiamento iniziale che pertiene alla sola pastorella determina la struttura della strofa con 4+4+5 versi, divisione della strofa che asseconda la sintassi e il senso del testo e, soprattutto, il dialogo tra cavaliere e pastora, come dimostra chiaramente la seconda strofa.

TESTO	RIME	MUSICA
2. Quant la fui aprochaz	a	A
dis li, "Suer, car m'amaz!	a	A
Honorade en seraz	a	B
En tote vostre vie."	b	C

"Signer, ne moi gabaz;	a	A
bien sai, prou troberaz	a	A
fenne cui ameraz,	a	B
plus riche et meuz vestie."	b	C

"Bele, je ne quier mie	b	D

⁵³ MARSHALL 1980, p. 306-308.

⁵⁴ SPANKE 1928

en amor seignorie;	b	E
senz mi plaist et beltaz	a	A
(dont grant plantaz avaz)	a	B
et dolce conpaignie."	b	C

Questa caratteristica induce Marshall a pensare che l'autore del testo della pastorella coincide con quello della melodia. Gli autori dei contrafacta, non avendo necessità del raddoppiamento iniziale, lasciano cadere la ripetizione – per cui la prima parte a tre versi è ABC e non AABC.

Non è dello stesso avviso Rillon-Marne che, seppur licenziando sbrigativamente in nota le ragioni di Marshall, attribuisce la paternità della melodia alla chanson pieuse *De Yesse naistera*, nella cui prima strofa individua certe assonanze di rime con la prima strofa del conductus del Cancelliere.⁵⁵

De Yesse naistera
verge qui florira
çavons nos Yasaie:
saint Espris i vienra
qui se reposera
en la rose espanie.
Bien est la profecie
Si n'est vis, acomplie:
la flor est Jhesucriz
si com dit li Escriz,
et la verge est Marie.

Homo considera
quali quam misera
sors vite sit mortalis.
Vita mortifera,
pene puerpera.
Mors vera mors vitalis.
Fomentum est doloris,
stadium vite laboris.
Premit per honera,
sordet per scelera,
scaloris et fetoris.

Tuttavia, la studiosa non fornisce motivazioni sufficienti per cui alcune affinità fonetiche giustificerebbero l'antiorità della chanson pieuse rispetto al conductus: il fatto che quest'ultimo si sarebbe costruito per antitesi rispetto al suo modello potrebbe essere una motivazione se non fosse che la stessa chanson pieuse potrebbe essere stata scritta successivamente al conductus per antitesi ad esso. La complicazione dello schema di partenza da parte di Filippo il Cancelliere, come già detto da Marshall, non costituirebbe una ragione sufficiente per dimostrare l'antiorità della chanson pieuse, come invece vorrebbe

Rillon-Marne.

⁵⁵ RILLON-MARNE 2012

Se la motivazione di Rillon-Marne non sembra del tutto convincente, nemmeno quella di Marshall, nonostante le ragioni più solide, pare del tutto condivisibile, poiché fondata su ragioni non scientifiche bensì supposizioni. Infatti, se l'autore della pastorella è riuscito a dare al testo un colore provenzale per renderlo il più versatile possibile e quindi pronto ad una trasmissione capillare, non è escluso che sia stato capace di modificare un modello di partenza in modo tale da renderlo più adatto a quanto stesse per scrivere e cantare. Il fatto che la sua struttura musicale e strofica sia tanto aderente e vicina al testo potrebbe essere derivato dall'abilità compositiva dell'autore della pastorella, che ha saputo ricombinare un modello preesistente in base alle proprie esigenze. Per quanto la semplicità della forma, com'è stato detto, non sarebbe una motivazione da accogliere per determinare l'anteriorità di un testo rispetto ad un altro, mi sembra comunque plausibile che sia la pastorella sia il conductus abbiano operato delle modifiche rispetto ad un archetipo preesistente, ossia la struttura AABA – una sorta di barform alla quale viene aggiunta una ripetizione di A a fine strofa – dove la sezione A comprende tre versi (quattro nel conductus) e la sezione B due (Fig. 2).

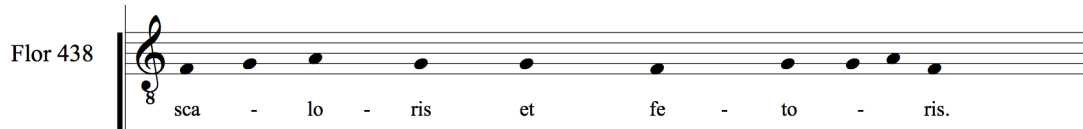
	Je chant conme desvez			De Yesse naistera			L'autrier m'iere levaz			Homo considera		
	metro	rime	musica	metro	rime	musica		rime	musica	metro	rime	musica
A	6	a	A	6	a	A	6	a	A	6	a	A
	6	a	B	6	a	B	6	a	B	6	a	B
	6	b	C	6	b	C	6	b	C	7	b	C
A	6	a	A	6	a	A	6	a	A	6	a	A
	6	a	B	6	a	B	6	a	B	6	a	B
	6	b	C	6	b	C	6	b	C	7	b	C
B	6	b	D	6	b	D	6	b	D	7	b	D
	6	b	E	6	b	E	6	b	E	7	b	E
A	6	a	A	6	c	A	6	a	A	6	a	A
	6	a	B	6	c	B	6	a	B	6	a	B
	6	b	C	6	b	C	6	b	C	7	b	C
B										7	b	D
										7	b	E
A										6	a	A
										6	a	B
										7	b	C
B										7	b	D
										7	b	E
A'										6	a	A
										6	a	B
										7	b	C'

Figura 2

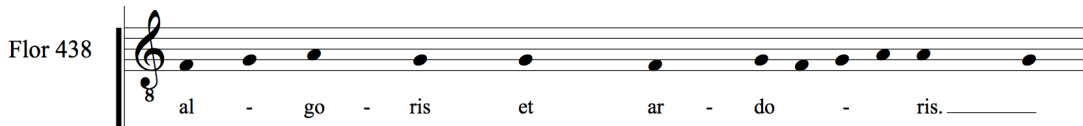
Come si può notare, la composizione più semplice è la chanson di Colin Muset, la quale sulla struttura generale AABA propone solo due rime (a e b).⁵⁶ La chanson pieuse *De Yesse naistera* aggiunge una terza rima c in corrispondenza della ripetizione a fine strofa della sezione A. L'autore della pastorella ripete il verso A all'inizio della strofa, mentre Filippo il Cancelliere ricalca la differenza rimica costituita dal terzo verso nella sezione A aggiungendogli una sillaba in più e ripete per altre due volte alla fine della composizione le sezioni B e A, chiudendo l'ultima A con una cadenza su sol invece che sul fa:

⁵⁶ Sull'attribuzione della chanson a Colin Muset, vedi FEIN 1980 e CALLAHAN-ROSENBERG 2005.

Homo considera
verso 11:

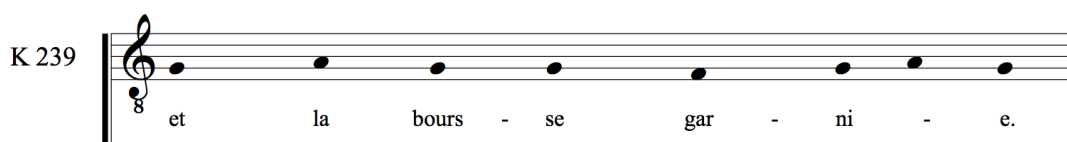


Homo considera
verso 21:

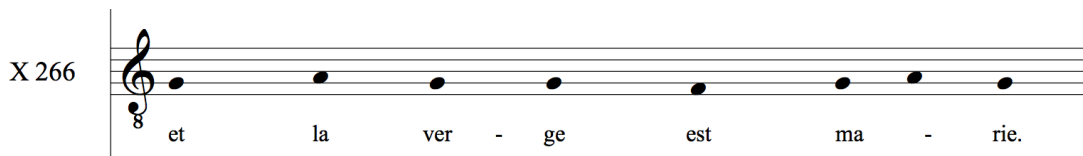


Le altre composizioni chiudono sempre la sezione A in sol, rendendo chiaro il fatto che il modo di sol sia il modo d'impianto della composizione.

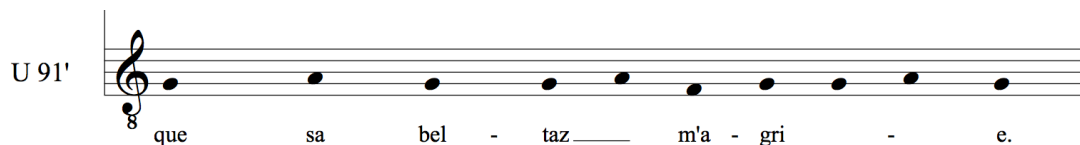
Je chant comme
desvez verso 11:



De Yesse naistera
verso 11:



L'autrier m'iere
levaz verso 11:



Dall'esempio musicale che segue (Fig. 3), si può evincere più chiaramente la struttura musicale del componimento: prendo come modello la melodia della chanson di Colin Muset. La melodia della sezione A percorre un arco di sviluppo simile a quello di B, la prima in un range di una quarta, la seconda di una sesta. Se la sezione A consente di ricondurre il pezzo al modo di sol, la sezione B variando rispetto alla sezione precedente sposta la finalis al fa.⁵⁷ L'esempio che segue è tratto dalla melodia tradita da K 239. Le lettere in grassetto a fianco fanno riferimento alla struttura, le lettere maiuscole in alto ai segmenti musicali, le lettere minuscole in basso alle rime.

⁵⁷ CALLAHAN-ROSENBERG 2005, p. 62-63, individuano due tipi di sviluppo melodico tra le liriche di Colin Muset: α , caratterizzato da un andamento ad arco (inizio, sviluppo, climax e cadenza) in cui le note principali vengono ripetute, senza uso di ornamentazione – a questo tipo appartiene la melodia di *Je chant comme desvez*; β , caratterizzato da una melodia che avanza per gradi congiunti, mantenendosi nell'ambitus di una quinta, e che oscilla attorno al centro e ai poli tonali.



Figura 3

L'espedito retorico di Filippo il Cancelliere consiste nel ritardare la cadenza finale in sol fino alla fine della strofa, cioè l'ultima ripetizione di A, lasciando in sospeso sul fa la chiusura delle sezioni A precedenti. Probabilmente, in questo modo, il Cancelliere gioca con l'aspettativa dell'uditore che, conoscendo la melodia, attende la chiusura sul sol, la quale, tuttavia, giunge solamente alla fine della catena di ripetizioni B-A che il compositore appone, come variazione del modello, in coda alla strofa del conductus.

Se *Homo considera* non può essere considerata la prima composizione della serie proposta per i motivi sopra enunciati, altrettanto si potrebbe dire, pur senza eccessiva convinzione, della pastorella: il raddoppiamento iniziale può essere considerato una modifica erudita a un modello preesistente, contrariamente all'ipotesi di Marshall, ma se questo può non essere del tutto convincente, lo è forse un po' di più l'ipotesi secondo la quale si immagina la pastorella come contrafactum di una composizione antecedente rispetto alla quale si pone antitetivamente. Mettiamo a confronto i testi delle quattro composizioni per capire se questa ipotesi possa comunque avere un minimo di fondamento - nonostante la cautela con cui l'ho enunciata, mi pare comunque la più fondata.

La chanson pieuse prende avvio dallo *Stirps Jesse*, responsorio per le feste mariane tratto da Isaia: secondo la profezia dalla stirpe di Iesse, padre di Davide, sarebbe nato un virgulto che sarebbe fiorito in uno spirito *almus*, benefico. Il riferimento sarebbe alla Vergine Maria che concepì Gesù Cristo. Il resto della chanson è una lode alla Madonna, la cui figura è pura, liberatrice dai peccati e dai mali, degna delle lodi dell'intera natura. Il testo di Filippo il Cancelliere non condivide i toni esultanti di *De Yesse naistera*, bensì

appartiene alla tradizione letteraria del *contemptus mundi*, disprezzo del mondo,⁵⁸ in cui si afferma la fragilità e finitezza della vita umana, l'ingovernabilità del tempo, la necessità di allontanare le tentazioni per abbracciare l'unico conforto, la fede in Cristo. Lungi dal testimoniare una tendenza verso la vita monastica, il *contemptus mundi* di cui si fa portavoce Filippo il Cancelliere (e con lui, tra gli altri, Bernardo di Chiaravalle, sant'Anselmo e Innocenzo III) è segno di una predicazione attiva nella città di Parigi tra XII e XIII secolo. Dopo avere denigrato la vita umana, infangata dal peccato, oppressa dalle difficoltà, ingannevole, mortale, il poeta si rivolge con continue reiterazioni all'uomo, umiliandolo per la sua tendenza a prendere le distanze dal Salvatore tramite il peccato, e lo spinge ad amare l'amore di Dio.

Cur offendis datorem
Reprimas parvum pudorem.
Turpia corrigas
Oculos erigas
Ad pium indultorem.
Cur defendis datorem
Deprimas mentis tumorem
Humilem eligas
Vitam te dirigas
Per viam arctiorem.
Dum attendis ultorem
Redimas te per timorem.
Dominum diligas
Totum te colligas
Amantis in amorem.

Perché offendi il tuo benefattore?
Reprimi il tuo poco pudore,
correggi le tue turpitudini,
dirigi il tuo sguardo
verso i pii indulgenti.
Perché respingi il donatore?
Reprimi il tumore del tuo spirito,
scegli una vita umile,
conduci la tua vita
attraverso una via più dritta.
Mentre tendi verso il vendicatore,
riscatta te stesso dalla paura.
Onora il Signore,
raccogliti interamente
nell'amore di colui che ama.

In *Je chant comme desvez* il poeta si scaglia inizialmente contro Amore, poiché la donna verso cui viene rivolto il sentimento è giudicata ingannevole, approfittatrice, mutevole, interessata solamente al denaro.

car cil qui fame prie
n'ert jamés escoutez,
s'il n'a deniers assez
et la boursse garnie.

perché quello che prega una donna
non sarà mai ascoltato
se non ha molto denaro
e la borsa ben fornita.

Chiaramente il parente più vicino a questa chanson è la pastorella *L'autrier m'iere levaz* con il quale condivide il sentimento misogino: la pastora non si fa comprare dai doni, non è approfittatrice, accusa che il poeta della chanson muove verso le donne, ma subisce violenza fisica dal cavaliere. Se da un lato nella chanson è dipinta come un essere attento solo al beneficio materiale, dall'altro è essa stessa trattata come materialità di cui godere. Sorprende il finale di questa pastorella, in cui la ragazza, consumato il rapporto col cavaliere, intrattiene un dialogo con Perrin, il pastore al quale è promessa.

⁵⁸ Sul tema, BULTOT 1963 e DE CERTAU 1965. RILLON-MARNE 2012 ha ricondotto questo conductus alla tradizione letteraria del *contemptus mundi*.

"Perrins m'ait engingnie, car onkes en sa vie si bel ne me servi; por ceu se lou defi d'un mes de coupperie!"	70	«Perrin mi ha ingannato, perché mai nella sua vita mi ha servito così bene; quindi lo condanno a un mese di tradimenti!»
Et Perrins haut c'escrie, "Je t'ai trop bien servie! Tu lou m'ais mal meri – davant moi m'ais honi. Jamaix n'aurai amie!"	75	E Perrin pianse forte: «Ti ho servita troppo bene! Mi hai ripagato così male – Mi hai messo in ridicolo davanti ai miei occhi. Non ho mai avuto un'amica!»
"Tais, gairs, Deus te maldie! Se j'ai fait trop compaignie A cest chevelier si, de coi t'ai je honi? Il ne m'enporte mie!"	80	«Buono, ragazzo, Dio ti maledica! Ho offerto compaignie a questo cavaliere, come ho fatto ad offenderti? Non mi sta di certo portando via!»

Stupita dalle doti del suo nuovo amante, la pastora umilia le capacità del pastore, al confronto con un cavaliere che le ha dato dimostrazione di virilità e ricchezza, viene condannato da lei a subire i suoi tradimenti e sminuito e deriso per la sua gelosia. Pertanto, la pastora accetta le intenzioni e il sistema di valori propostole dal cavaliere che le ha mosso violenza e, facendo proprio il cinismo che pertiene a tale sistema, come il cavaliere s'era preso gioco di lei, allo stesso modo alla fine la pastora schernisce cinicamente il suo promesso sposo.

L'antitesi tra la donna della chanson e della pastorella rispetto alla vergine di *De Yesse naistera* è palese, quindi probabilmente voluta da entrambi gli autori: nella chanson pieuse la donna in oggetto (la vergine) è posta su un piano di superiorità rispetto al resto dell'umanità, dove invece chanson e pastorella la relegano a un piano di miseria. Non è forse un caso che l'immagine dell'albero in fiore, similitudine della bellezza della donna che il cavaliere violerà, sia utilizzato dall'autore della pastorella sulla stessa melodia della chanson pieuse, in cui l'albero e il fiore sono utilizzati come immagini della Madonna e del Cristo.

L'autrier m'iere levaz		De Yesse naistera	
Ne fui gairè esloignaz,	5	De Yesse naistera	
can me sui arrestaz		verge, qui florira:	
et dessendi en praz		ç'avons nos d'Ysaïe:	
soz une ante florie.		Sains Espirs i vienra,	
S'ai Emoinion choisie,		qui se reposera	5
c'onques rose espennie	10	en la rose espanie.	
ne fu tals ne cristall.			

Se ipotizziamo che il testo del Cancelliere sia precedente ai tre oitanici, bisogna dedurre che i loro autori abbiano snellito la struttura, semplificato la melodia, nonché parodizzato e volgarizzato il contenuto; al contrario, si può anche ammettere che Filippo il Cancelliere

abbia voluto avvicinarsi al significato evangelico della *chanson pieuse*, affermando con vigore la necessità di allontanarsi dai vizi e dal modello di vita esposto dalla pastorella e dalla *chanson misogina* sfruttandone in ottica dialettica la stessa melodia, quindi applicando anch'egli a suo modo un intento parodistico.

Quindi, su quale sia la composizione della quale le altre sono sue contrafacta non è possibile averne certezza, ma per quel che riguarda la pastorella sembra più sensato affermarne la posteriorità, in virtù della sua vena parodistica, rispetto alla *chanson pieuse*.

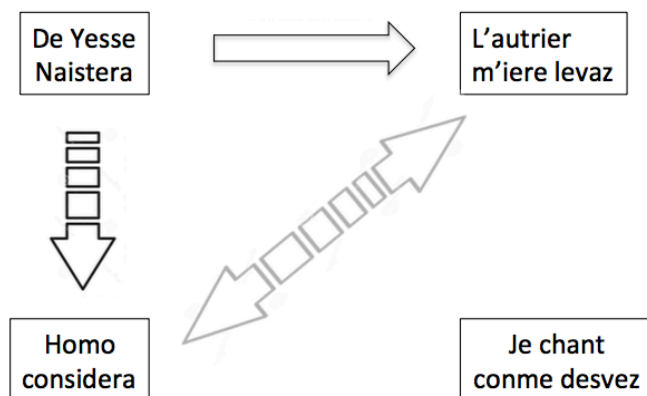


Figura 4

Il grafico (Fig. 4) propone una possibile combinazione di relazione tra le composizioni. Non è immediato capire il rapporto di diretta filiazione tra *Je chant conme desvez* e le altre liriche, ma è difficile ipotizzare che l'autore della *chanson pieuse* sulla vergine abbia costruito il suo testo sulla melodia di una *chanson misogina*, pertanto quest'ultima è posta in fondo allo schema. *Homo considera* può aver colto qualche elemento da *De Yesse naistera*. L'unica cosa che appare piuttosto certa è la derivazione della pastorella dalla *chanson pieuse*. Nella Francia del Nord, nelle cui città chierici e borghesi inneggiavano ai vizi e denigravano la figura femminile nel canto, è possibile che costoro parodizzassero gli insegnamenti di un poeta noto come Filippo il Cancelliere, così com'è anche possibile che, dato il promulgarsi di tematiche ben lontane dall'elogio della virtù cristiana, Filippo il Cancelliere abbia sfruttato una melodia diffusa in ambienti profani per roversciarne polemicamente e religiosamente il senso e sulla stessa melodia nota negli ambienti della sua predicazione (Parigi tra il 1100 e il 1200) ha apposto, come visto precedentemente, delle sostanziali modifiche – la cadenza in sol invece che in fa nelle prime sezioni della strofa – giocando con le aspettative del pubblico.

CATENA 4

- RS 41, P 30
HUE DE SAINT QUENTIN
A l'entrant del tens salvage
Manoscritti: **M** 81 ; **T** 4 
Edizione testo: PADEN 1987
- PC 366.26
PEIROL
Per dan que d'amor mi veigna
Manoscritti: **A** 150; **C** 105; **D** 59; **F** 30; **G** 46 ; **H** 15; **Q** 79; **R** 90; **S** 94; **T** 159; **V** 94; **c** 90
Edizione testo: ASTON 1953
Edizione musica: VAN DER WERF 1984
- CB 31
PETER DE BLOIS
Vite perdit me legi
Manoscritti: **Flor** 356 ; München Staatsbibl. **CIm** 4660 4
Edizione testo: HILKA-SCHUMANN 1970
Edizione musica: ANDERSON 1979
Traduzione: BIANCHINI 2003

- | | |
|---|--|
| <p>1. A l'entrant del tans salvage
k'ivers s'enclot,
que cist oisellon salvage
chantent et jot,
oï touse ki chantot
dalés une trelle;
mout ert bele, si gardoit
cabriaus ki broustelle.</p> <p>2. Dras ot ners conme cornelle,
et soubre col
la crine ki fu blanchete
reflambiot
quant li solaus flambiot
ki le mont sorelle.
Je cuic bien que il nen ot
el mont sa parelle.</p> <p>3. Quant fui pres de la tousete
dis li manois,
«Diez ti aït, bergerete,
ci en l'erbois.
Comment as non? Sans gabois
Di le moi u note.»
«Pour itant que gart cabrois,
m'apel on Cabrote»</p> <p>4. «Cabrote, ne soiés fole,
ne vos iriés,
mais devenés m'amïote
si me baisiés.
Je vos donrai gent loier,
aumosniere u cote;
assés aim miex dosnoier
com harpe ne note»</p> <p>5. Ainç mais n'oï tel riote.
Molt fu courtois;
sour sa trelle ki foillie
desour l'erbois
le gu li ai fait trous fois,
puis la lieve droite.
Puis me dist, «Amis, amis,
ci a plaisant note»</p> <p>6. Quant jou en oi mes aveaus
tant con moi vaut plaire,
si retorne ses cabreaus;
riant s'en repaire.</p> | <p>1. All'inizio della stagione selvaggia
quando finisce l'inverno,
quando gli uccelli selvaggi
cantano e giocano,
ho sentito una ragazza cantare
dietro i graticci;
era molto bella e stava accudendo
delle capre che brucavano</p> <p>2. Aveva vestiti neri come un corvo
e oltre il suo collo
i suoi capelli, che erano quasi bianchi,
brillavano
quando il sole splendeva
illuminando il mondo.
Ho creduto che sicuramente non ci fosse
donna uguale a lei nel mondo.</p> <p>3. Quando ero vicino alla giovane,
ho detto:
«Dio ti aiuti, pastora,
qui nel prato.
Qual è il tuo nome? Nessuno scherzo,
dimmelo o canta»
«Giacché accudisco capre,
mi chiamano Cabrote».</p> <p>4. «Cabrote, non ti agitare,
non arrabbiarti,
ma diventa la mia cara
e baciarmi.
Ti pagherò bene,
ti darò carità o un cappuccio;
mi piace inseguire le ragazze
più dell'arpa o di una canzone»</p> <p>5. Non ho mai sentito tante lagnanze.
Fui cortese;
sotto il suo graticcio in fiore
sul prato
ho fatto il gioco con lei tre volte;
dopodiché l'ho fatta alzare.
Allora mi disse: «Amico, amico,
questa è una melodia piacevole».</p> <p>6. Quando ho avuto soddisfazione,
allo stesso modo mi piacque molto,
lei radunò le capre;
tornò da loro con un sorriso.</p> |
|---|--|

1. Per dan que d'amor mi veigna
non laisserai
que joi e chan no manteigna
tan cant viurai;
e si.m sui en tal esmai
non sai que.m deveigna,
car cil on mos cors m'atrai
vei q'amar no'm deigna.

2. Neguna bon'entresseigna
de lieis non ai
que ja merces pro m'en teigna
del mal qu'ieu trai.
Pero si la priarai
Que de mi.l soveigna;
que s'amors no la.m atrai,
merces la.m destreigna.

3. Bona domna, si.us plazia
fort m'amistatz,
qual miravilha seria
si m'amavatz!
Mas aoras quar no.us platz,
si jois m'en venia
conose que mout majer gratz
vos en taigneria.

4. Lo nuoich mi trebaill e.l dia
no.m laiss'en patz,
si m'angoissa.l cortesia
e la beutatz.
Las! que farai mais que fatz
tro.l desirs m'aucia
o l'en prenda pietatz
que plus franca.m sia?

5. Tant ai en lieis ferm corage
qu'en als non pes.
Et anc, ses talan volatge,
mieills n'amet res.
Per so.m degra venir bes,
e ai eu dampnatge!
Gardatz s'en amor agues
de peyor usatge!

6. Chanssos, vai t'en dreich viatge
lai on ill es,
qu'el mon non ai mai messatge

1. Il dolore viene dall'amore:
non posso dimostrare gioia
e non posso cantare
finché vivrò.
E già sono in tale difficoltà
che non so cosa mi accadrà
giacché vedo che colei che mi attrae
non si degna d'amarmi.

2. Nessuna indicazione propizia
ricevo da lei
dalla quale alcuna mercè mi potrà
essere utile per il mio dolore.
Ma la implorerò
di ricordarmi,
poiché se l'amore non la condurrà a me
allora si impietosisca così da vincolarla.

3. Nobile dama, se la mia amicizia
ti soddisfa,
quale miracolo se tu mi amassi!
Giacché non ti soddisfa,
se la gioia giungerà a me
mi starebbe anche meglio
di qualunque ringraziamento
giacché verrebbe da te.

4. Alla notte lei mi tormenta
e di giorno non mi lascia in pace,
così tanto la sua cortesia e bellezza
mi tortura.
Cosa dovrei fare più di quel che faccio
finché il desiderio non mi ucciderà
o finché lei non sarà mossa a pietà
fino a mostrarsi più gentile verso di me?

5. Così fortemente il mio cuore è legato a lei
che non riesco a pensare ad altro,
e mai nessuno ho amato di più
o con meno mutevole intento.
Allora la buona fortuna dovrebbe essere mia
ma ho solo tanto dolore!
Guarda se fu mai distribuito in amore
un trattamento peggiore di questo!

6. Vai, canzone, dritto
dove si trova lei,
giacché non ho messaggero

que.l trameses.
E puois del tot me sui mes
el sieu seignoratge,
preia li non aia ges
vas mi cor salvatge.

7. A! dompna, calsque merces
vos n'intr'el coratge,
c'aleviar pot petitz bes
lo mieu gran dampnatge.

da mandare al mondo
e poiché ho posto me stesso
interamente sotto le sue regole
implorala di non mostrarsi
intrattabile nei miei confronti.

7. Dama, possa un po' di pietà
instillarsi nel tuo cuore,
poiché poco beneficio
può alleviare il mio grande dolore.

1. Vite perditte me legi
subdideram
minus licite dum fregi
quod voveram
et ad vite vesperam
corrigendum legi
quicquid ante perperam
puerilis egi.

2. Rerum exitus dum quero
discutere
verum penitus a falso
discernere
falso fallor opere
bravium si spero
me virtutum metere
vitia dum sero.

3. Non sum duplici perplexus
itinere
nec addidici reflexus
a venere
nec fraudavi temere
coniugis amplexus
dalidam persequere
ne fraudetur sexus.

4. Famem siliqua porcorum
non abstulit
que ad lubrica errorum
non contulit
sed scriptura consulit
viam intrem morum
que prelarga protulit
pabula donorum.

5. Dum considero quid dine
contigerit
finem confero rapine
quis fuerit
scio vix evaserit
mens corrupta fine
diu quam contraxerit
maculam sentine.

6. Preter meritum me neci
non dedero
si ad vomitum quem ieci
rediero

1. La mia vita
peccare guardai;
mentre ardita,
il sognare troncai.
Sono a sera, ormai;
devo riparare
ogni male, i guai
che ho insistito a fare.

2. Mentre spero
scansarne la fine
– falso e vero:
tracciarne il confine –,
io m'illudo, infine:
lode non ho, invero,
se colpe meschine
semino sì fiero.

3. Strada illecita
– confesso – evitai;
alla lecita
appresso restai.
Folle, non frodai
il coniugale amplesso:
Dalida odia! Mai
sia frodato il sesso!

4. Fu la fame
letale inasprita;
e all'infame
mio male è servita.
Ma il Vangelo invita:
«Segui la morale!
Essa della vita
dà il dono immortale»

5. Cosa a un tratto
a Dine toccò?
Del suo ratto la fine
chiara non ho;
salvo è a stento – so –
cuor corrotto, in fine,
quando lo inquinò
lezzo di sentine.

6. Per mio merito
dannato morirò,
se al mio vomito
tornato sarò:

nec a verbo aspero
liberum me feci
servus si seviero
vitiorum feci.

7. Ire veneris inmuto
vestigia
vie veteris refuto
per devia
via namque regia
curritur in tuto
si quis cedit ab ea
semper est in luto.

8. Resi solium symonis
astutiam
confer tullium zenonis
prudentiam
nil conferre sentiam
his abutens bonis
ni fugiendo fugiam
dalida samsonis.

9. Ergo veniam de rei
miseria
ut inveniam de dei
clementia
hec et his similia
que peregrini dei
sola parcens gratia
miserere mei.

da rampogna, oh no,
non sarò salvato,
se io servirò
feccia di peccato.

7. Strada muto
con cura, suavia!
E rifiuto
l'impura follia!
La diritta via
è agile e sicura;
chi su altra s'avvia,
sempre sta in lordura.

8. Belo in soglio,
Sinone l'astuto,
prendi Tullio,
Zenone l'acuto:
non avrò un aiuto,
dalle cose buone,
se io non rifiuto
Dalida e Sansone.

9. Da indecenza
di rio uscirò;
la clemenza
di Dio otterrò.
Questo e più di ciò
dacché ho fatto, ahimè,
grazia che perdona, oh
su, pietà di me!

Flor 356

8 Vit - te per - di - te

Prov G 46

8 Per dan que d'a - mor _____

T 4

8 A l'en - trant del tanz

M 81

8 A l'en - trant del tanz

Flor 356

8 me _____ le - gi sub - di - de - ram

Prov G 46

8 mi vei - gna non lais - sa - rai

T 4

8 sal - va - ge k'i - vers _____ s'en - clot,

M 81

8 sal - va - ge qui ver _____ s'es - clot, _____

Flor 356

8 mi - nus li - ci - te

Prov G 46

8 que joi e chan no

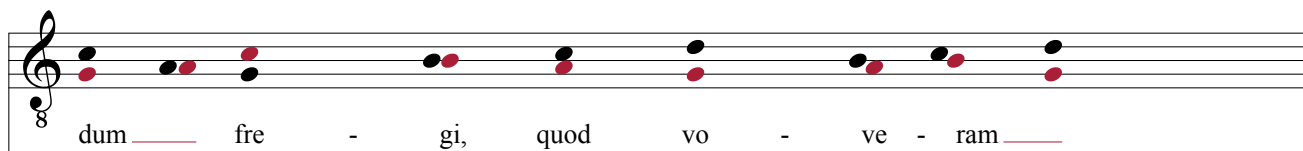
T 4

8 ke cist oi - sel - lon

M 81

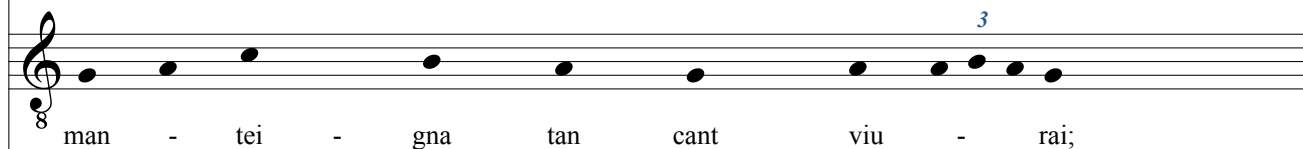
8 que cist oi seil - lon

Flor 356



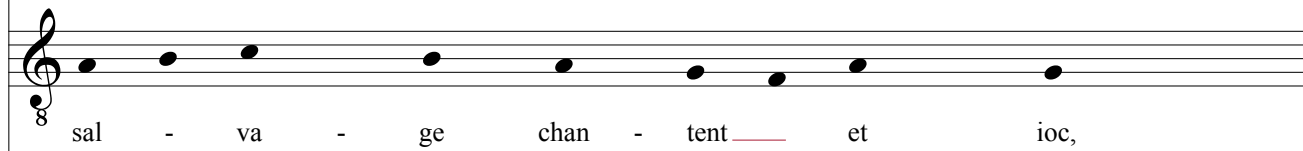
8
dum — fre - gi, quod vo - ve - ram —

Prov G 46



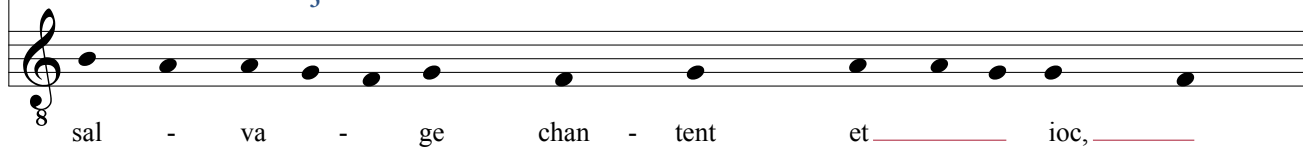
8
man - tei - gna tan cant viu - rai;

T 4



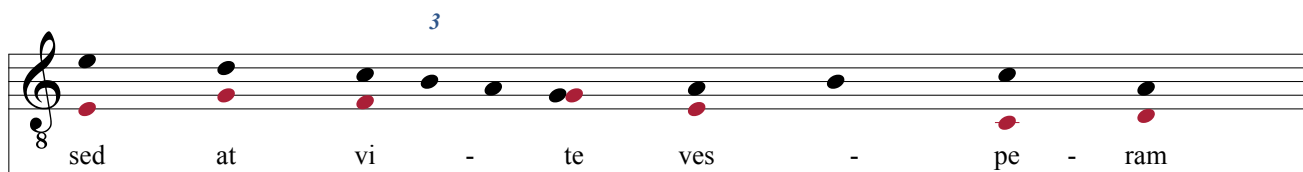
8
sal - va - ge chan - tent — et ioc,

M 81



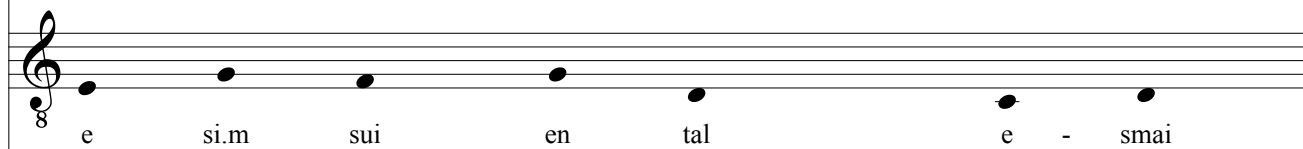
8
sal - va - ge chan - tent et — ioc, —

Flor 356



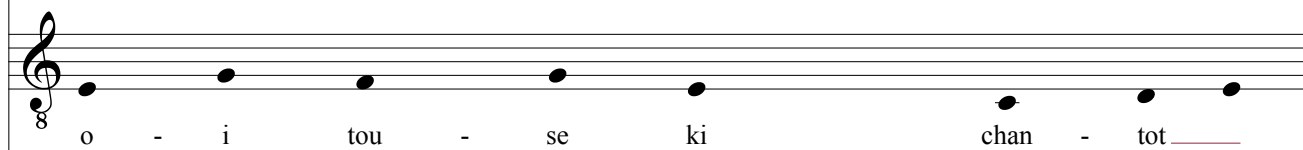
8
sed at vi - te ves - pe - ram

Prov G 46



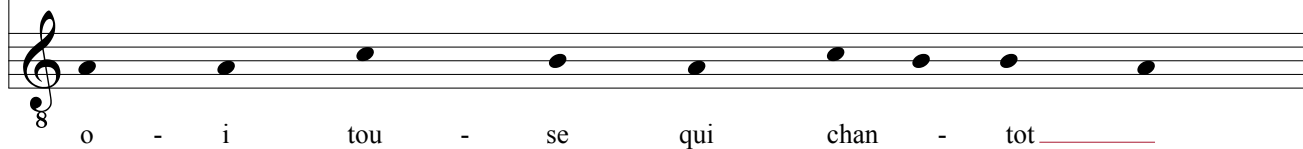
8
e si.m sui en tal e - smai

T 4



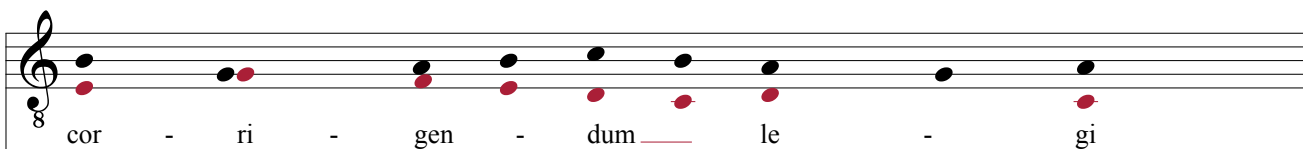
8
o - i tou - se ki chan - tot —

M 81



8
o - i tou - se qui chan - tot —

Flor 356



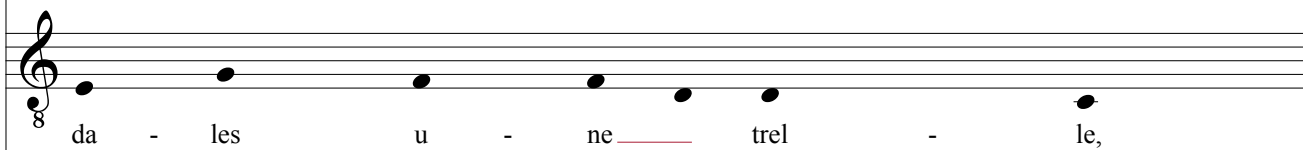
8
cor - ri - gen - dum — le - gi

Prov G 46



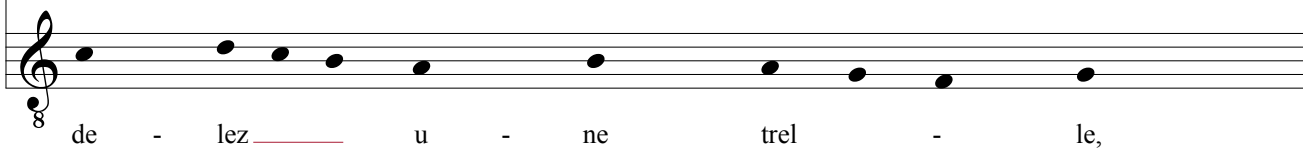
8
non sai qe.m de - vei - gna,

T 4



8
da - les u - ne — trel - le,

M 81



8
de - lez — u - ne trel - le,

Flor 356

quic - quid an - te per - pe - ram

Prov G 46

quar cill, on mos cors m'a - trai,

T 4

mout ert be - le, si gar - dot

M 81

mout ert _____ be - le, si gar - ri - dot _____

Flor 356

pu - e - ri - lis _____ e - gi

Prov G 46

vei qu'a - mar _____ no.m _____ dei - gna.

T 4

ca - briaus ki brou - stel - le.

M 81

ca - bri - auz qui brou - stel - le.

Nel tentativo di indicare il padre della melodia che unisce i testi nella catena 4, non ci vengono in aiuto le poche date in nostro possesso. Di Peirol, poeta alverniate, Aston ipotizza il periodo di nascita intorno al 1160.⁵⁹ Secondo le incerte ipotesi di datazione avanzate dallo studioso, la lirica in oggetto alla nostra analisi apparterebbe a un periodo successivo alla sua canzone di crociata PC 366.29 *Quant amors trobet partit*, composta probabilmente intorno al 1188,⁶⁰ prima della terza crociata.⁶¹ Internamente, nessun elemento suggerisce una collocazione temporale: il fatto che la sua *vida* narri la sua permanenza a Clermont-Ferrand, presso la corte di Dauphin d'Auvergne, fino al bando dello stesso poeta (secondo la *vida*, a causa della relazione amorosa con la sorella del conte, Sail-de-Claustra) induce Aston a immaginare che la maggior parte delle liriche amorose siano state composte intorno a questo periodo.

Come Peirol, anche Pietro di Blois scrive a cavallo tra l'XI e il XII secolo, pur essendo più vecchio rispetto a Peirol. Per quanto riguarda Hue de Saint Quentin, essendo il suo *complainte de Jérusalem* di poco successivo alla quinta crociata (1221),⁶² probabilmente l'autore scrive intorno ai primi due decenni del XIII secolo, quindi forse di poco successivo a Peirol e Pietro di Blois.

Se non è possibile immaginare con certezza quale composizione sia stata realizzata per prima tra le tre, si può comunque ipotizzare che la pastorella di Hue de Saint Quentin sia di poco successiva rispetto al testo provenzale e a quello latino, condizione che darebbe adito ad alcune riflessioni interessanti sull'intertestualità.

Prima di passare al confronto tra i testi, è bene vederli uno per uno da vicino. La *chanson* di Peirol è tradita da numerosi manoscritti,⁶³ l'edizione che qui riporto è stata curata da Stanley Collin Aston a partire da A.⁶⁴ Di questi manoscritti, solo G (provenzale) riporta la musica [Fig. 1]. Insolito il modo in cui la musica si presenta nel manoscritto: la canzone di Peirol è strofica, caratteristica che indurrebbe a immaginare che la musica sia riportata solo in corrispondenza della prima strofa, eppure il copista si preoccupa di ripetere la medesima melodia pure per la seconda strofa, forse per ricalcare la struttura del testo a *coblas dobla*.⁶⁵

⁵⁹ ASTON 1953, p. 3

⁶⁰ ASTON 1953, p. 8

⁶¹ L'ipotesi di Aston è abbracciata da ROSENBERG 1998.

⁶² PARIS 1890

⁶³ A f. 150, C f. 105, D f. 59, F f. 30, G f. 46, H f. 15, I f. 59, K f. 44, M f. 179, N f. 74, Q f. 79, R f. 90, S f. 94, T f. 159, V f. 94, c f. 90.

⁶⁴ ASTON 1953, p. 97

⁶⁵ L'ipotesi è avanzata da MAZZEO 2015.

Sul diuinam qom fai.
 Romauegues atener.
 pelho moe cors lies adis.
 ves lei onqelsu.
 Ae fin amor iog elia.
 Tal qes loig d son paus.
 geri part la cors del ris.
 don anc bor no torner chau.
 no crezas qem pogues lai.
 Retener nuls pdis.
 Tan ai assis mon uoler.
 Enma dols amia.
 Ae senes lei si poria.
 Regus altre iors plazer.
 Chan son oi mais por tener
 ves midon ta uia.
 Ae u sai ben qella uolria.
 Ti audir emi uerzer.
 uem.
Perdan qe damor mauegna
 nola prenu. qe iors echa noman
 tegna. tan ouimmi. esin sui
 entalei mai. nola qem deuegna.
 car al onon cor estai. uer ca

mar nom deigna meguna
 bon entrefeg. de lei no ai qe
 osei ni pro tegna. del mal qe
 tui. po si li piera. qe d mil fo
 uegna. qe amor nol am. uia
 mces la destreg
 bona dona sius plura fort ma
 iustas.
 qal meinauella sa se mamaua.
 qas eni q no uoc plai si oi muella.
 be sai q maior grai se tagueria.
 Lanuoir mi trebau elcia. noni
 lassa enpar.
 Sim agoital corteia elactar.
 Las qe tanu mas ge far. troqel
 desir maucia.

Fig. 1. Per dan que d'amor me veigna, G 46



Fig. 2. *Vite perditte*, Flor 356

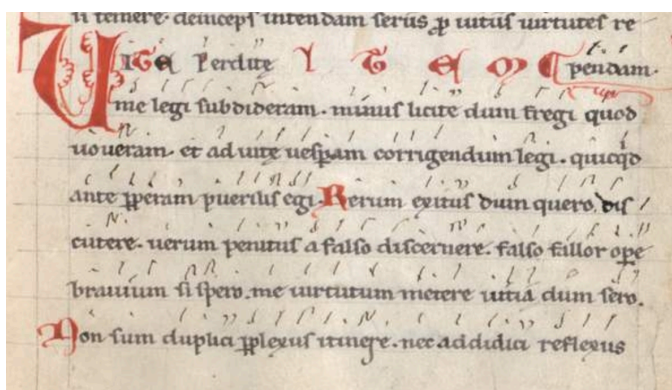


Fig. 3. *Vite perditte*, Codex Buranus 4

Vite perditte è presente nel manoscritto Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1 (da ora **Flor**) [Fig. 2] come conductus a due voci e nel *Codex Buranus* [Fig. 3], a voce sola con notazione adiafematica:⁶⁶ il fatto che nella versione polifonica sia presente solo la prima stanza induce a pensare che il testo fosse noto o facilmente accessibile altrove. La melodia del tenor nel manoscritto fiorentino è quella condivisa dalle altre due composizioni che prendo in esame.⁶⁷

Due sono i testimoni della pastorella di Hue de Saint Quentin, **M** e **T**.⁶⁸ Il manoscritto **M** è ambiguo rispetto all'attribuzione di questa pastorella: il copista, infatti, rubrica in alto il nome *de vies maisons*, cioè Gilles de Viés Maison, la cui sezione si apre al f. 80. Già Gaston Raynaud, nella sua *Bibliographie*, aveva ammesso la difficoltà di trovare il nome corretto per questa lirica.⁶⁹ Tuttavia al f. 81 [Fig. 4], la sezione in cui dovrebbe

apparire il capolettera con la miniatura e il nome di un autore – in questo caso Hue de Saint Quentin – appare asportata. Segue a questo difetto, la chanson di crociata *Iherusalem se plaint et li pais*, tradita anche dai manoscritti **C** e **T**. Solo **T** fornisce il nome dell'autore della chanson – Hue de Saint Quentin – alla quale segue la stessa pastorella di **M** e a **T** bisogna attenersi per quel che riguarda l'attribuzione di entrambi i testi.⁷⁰ Bisogna ipotizzare, pertanto, che lì dove si nota in **M** una sezione asportata ci fosse un capolettera e una miniatura di Hue de Saint Quentin e che il rubricatore abbia erroneamente attribuito la pastorella *A l'entrant de tens salvage* [Fig. 5] all'autore la cui sezione era stata chiusa precedentemente, al f. 81, forse proprio a causa di questa asportazione. Fornisce una prova di questa tesi la tavola di **M** che riporta il nome di *Hues de Saint-Quentin*. Arié Serper, che

⁶⁶ **Flor** f. 356; Codex Buranus CLM 4660 f. 4. L'edizione cui faccio riferimento è VOLLMANN 1987.

⁶⁷ La trascrizione è mia.

⁶⁸ **M** 81; **T** 43.

⁶⁹ REYNAUD-SPANKE 1955, R 41.

⁷⁰ È PARIS 1980 che ipotizza questa attribuzione. La chanson si trova al f. 42'.

ne cura l'edizione del 1983,⁷¹ ammette la necessità di attenersi, per quanto riguarda il testo verbale, al manoscritto T [Fig. 6]: il testo in M non riporta infatti l'ultima strofa e l'*envoi* della pastorella, privandolo del finale che rivela l'esito del corteggiamento.⁷² Tuttavia, se si fa attenzione alla musica riportata dai copisti, si notano profonde differenze tra i due testimoni. T, il cui testo è unanimemente ritenuto più corretto o comunque più completo, riporta una melodia del tutto più simile a quella della *canço* di Peirol e del *conductus* di Pietro di Blois, rendendo la lezione di M per nulla concorde a quella di T e unicum nel repertorio. Tuttavia, per quanto la melodia di T sia contrafactum della *canço* di Peirol e della composizione di Pietro di Blois, la musica e il testo sono stati copiati in modo poco accurato: il copista dimentica alcune parole del testo – precisamente al v. 4 in cui non riporta la parola “chantent” e inserisce note fuori dal rigo – e andando a capo non allinea precisamente testo e musica (dettagli verso i quali il copista di M presta maggiore attenzione).

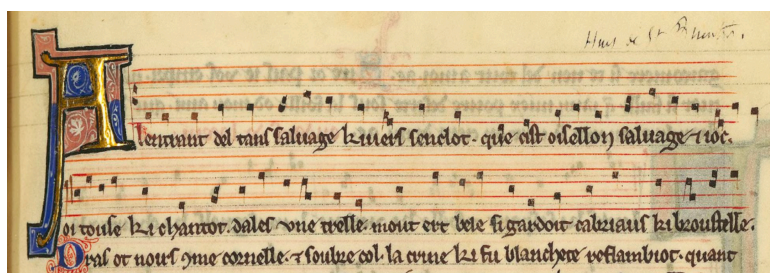


Fig. 6. A l'entrant del tens salvage, T 43

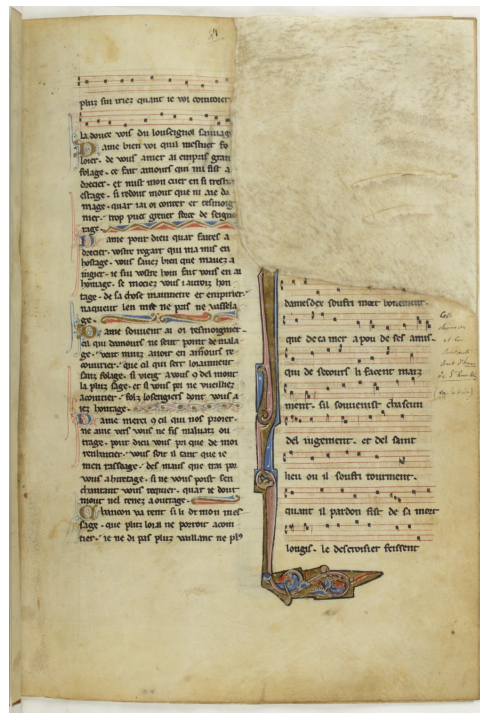


Fig. 4. Iherusalem se plaint et li pais, M 81



Fig. 5. A l'entrant del tens salvage, M 81'

⁷¹ SERPER 1983

⁷² SERPER 1983, p. 116. Anche la canzone di crociata dello stesso autore, *Jérusalem se plaint et li pais*, è trasmessa dai ms M e T: AUBRY BÉDIER 1909, p. 145-151, ritiene di non poter utilizzare M come manoscritto di base per il testo a causa di alcuni difetti grafici.

Lo schema delle rime di *Per dan que d'amor mi veigna* è ababbaba, cui corrisponde la struttura melodica abab'cdcd' secondo il seguente schema:

Rime	Musica	Versi
a	a	Per dan que d'amor mi veigna
b	b	non laisserai
a	a	que joi e chan no manteigna
b	b'	tan cant viurai;
b	c	e si.m sui en tal esmai
a	d	non sai qe.m deveigna,
b	c	quar cill, on mos cors m'atrai,
a	d'	vei qu'amar no.m deigna.

Sullo schema del conductus si contrappongono due ipotesi: Hendrick van der Werf basa la propria sul confronto con lo schema del corrispondente provenzale poc' anzi visto e ritiene che *Vite perditte* sia composta da stanze da otto versi ciascuna (lo schema rimico corrisponderebbe a quello della canso provenzale);⁷³ Anderson, invece, ipotizza strofe da dieci versi.⁷⁴ Quest'ultima è giustificata dalla presenza di una rima interna nel primo e terzo verso, per cui *Vite perditte* / *me legi* e *Minus licite* / *dum fregi* possono essere letti come versi separati. Non conoscendo quale composizione sia contrafactum dell'altra e dando per buono il fatto che sicuramente una delle due abbia preso a modello la corrispondente, non si può che tenere maggiormente in conto l'opinione di van der Werf rispetto a quella di Anderson. Tuttavia, la pagina del manoscritto di Notre-Dame che riporta il conductus potrebbe far pensare diversamente poiché separa con una stanghetta *Vite perditte* da *me legi subdideram* e *minus licite* da *dum fregi quod viveram* – separazione che non può avvenire all'interno dei versi *sed ad vite vesperam* e *quicquid ante perperam* mancando la rima tra *vite* e *ante*. D'altronde, il copista del conductus non ha problemi a considerare i versi spezzati, per un motivo strettamente musicale: la *finalis* del tenor (in blu) dei primi quattro versi, qualora i versi della stanza fossero otto, sarebbe sempre sol; qualora si spezzassero – per cui la stanza avrebbe dieci versi – la melodia ai versi *me legi* e *minus licite* si concluderebbe in si per entrambi, mantenendo pertanto una coerenza tra struttura poetica e andamento musicale.

⁷³ VAN DER WERF 1984

⁷⁴ ANDERSON 1979, vol. 5, pp. 27-29.

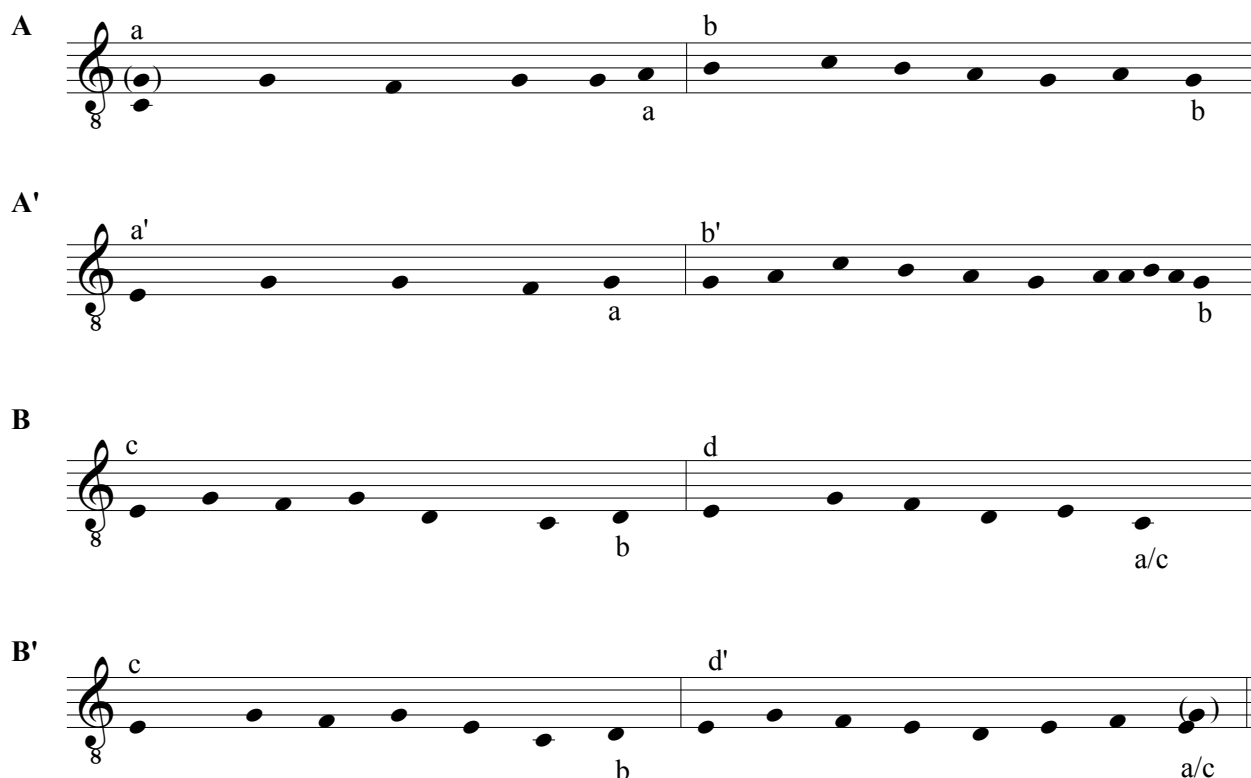
Versificazione Anderson	Rima	Musica	Versificazione Van der Werf	Rima	Musica
Vite perditte	a	a	Vite perditte / me legi	a	ab
Me legi	b	b			
Subdideram	c	c	Subdideram	b	c
Minus licite	a	a'	Minus licite / dum fregi	a	a'b'
Dum fregi,	b	b'			
Quod voveram,	c	c'	Quod voveram,	b	c'
Sed ad vite vesperam	c	d	Sed ad vite vesperam	b	d
Corrigendum legi,	b	e	Corrigendum legi,	a	e
Quicquid ante perperam	c	d'	Quicquid ante perperam	b	d'
Puerilis egi	b	e'	Puerilis egi	a	e'

Chiaramente, la chanson francese si adatta alla struttura metrica del testo provenzale (tutti i versi sono più corti di una sillaba), ovvero a quella del testo latino secondo lo schema di van der Werf. *A l'entrant del tanz salvage* è composta da 5 strofe di 8 versi ciascuna, il cui schema metrico è 74747575, quello rimico ababbcbc. Mettiamo a confronto le strutture della prima stanza delle tre liriche – quella latina secondo l'ipotesi di van der Werf, quella francese secondo T.

	Par dan que d'amor mi veigna			Vite perditte me legi			A l'entrant del tanz salvage		
	metro	rime	musica	metro	rime	musica	metro	rime	musica
A	8	a	a	8	a	a	7	a	a
	5	b	b	4	b	b	4	b	b
A'	8	a	a	8	a	a'	7	a	a'
	5	b	b'	4	b	b'	4	b	b
B	8	b	c	7	b	c	7	b	c
	6	a	d	6	a	d	5	c	d
B'	8	b	c	7	b	c'	7	b	c
	6	a	d'	6	a	d'	5	c	e

Come si vede a un primo sguardo, le tre composizioni sono tutto sommato molto simili dal punto di vista strutturale, sia per ciò che concerne lo schema delle rime sia per quello della musica. Osservando più accuratamente le melodie, si può notare come la versione – forse più tarda – francese sia caratterizzata da maggiori variazioni interne, che la renderebbero più dinamica rispetto alla provenzale e alla latina. La versione di **M**, del tutto indipendente da quella di **T**, condivide con quest'ultima solamente il primo verso, tradendone, probabilmente, una lontana parentela. Il fatto che sulla melodia francese emergono maggiori differenze e particolarità al confronto con le altre due potrebbe essere segno di una maggiore libertà e licenza dell'autore o di coloro che ne cantavano o copiavano il testo.

La struttura generale della musica di questi componimenti è AA'BB' dove ciascuna porzione è costituita da due versi. Se le sezioni A e B rimangono uguali in tutte e tre le liriche della catena, le sezioni A' e B' cambiano differentemente, la pastorella addirittura stravolgendo la linea melodica del verso finale. Prendendo come modello archetipico la canso di Peirol, in virtù della maggiore semplicità della melodia, propongo qui di seguito uno scheletro della linea melodica condivisa dai tre componimenti.



I componimenti latino e francese, a differenza di quello provenzale, iniziano e concludono la strofa in sol: secondo Elizabeth Aubrey, questo particolare renderebbe la versione di Peirol una *lectio difficilior*, poiché il sol cantato in conclusione nella versione di Pietro di Blois e Hue de Saint Quentin renderebbe più agevole l'aggancio tra una strofa e l'altra.⁷⁵ Come si vede, la melodia ha uno sviluppo ad arco nelle sezioni A, nell'ambitus di un'ottava, mentre si muove attorno al mi nelle sezioni B, in un range di quinta, per chiudere sullo stesso mi nella versione provenzale e sul sol nelle altre.

Alla lettura dei testi, non si può che pensare che l'autore della pastorella fosse ampiamente consapevole dei suoi precedenti latino e provenzale. Peirol esprime il dolore e la sofferenza per un amore non corrisposto verso la dama, Pietro di Blois si pente di una vita dedicata ai vizi della carne, mentre Hue de Saint Quentin canta di un cavaliere che tenta di sedurre in ogni modo una giovane – paragonata dal poeta a un animale (il suo nome è *cabrote*, perché fa pascolare le capre) – e consuma con lei consenziente rapidamente

⁷⁵ AUBREY 1996, pp. 166-167.

l'amplesso. Nel testo provenzale la donna è posta in una posizione quasi angelica rispetto all'uomo, il quale, nella sua eterna frustrazione cortese dell'amore non corrisposto, costruisce la sua poesia nell'impossibilità di annullare la distanza tra sé e lei.

Tant ai en lieis ferm corage qu'en als non pes. Et anc, ses talan volatge, mieills n'amet res. Per so.m degra venir bes, e ai eu dampnatge! Guardatz s'en amor agues De peyor usatge!	35	Così fortemente il mio cuore è legato a lei Che non riesco a pensare ad altro, e mai nessuno ho amato di più o con meno mutevole intento. Allora la buona fortuna dovrebbe essere mia ma ho solo tanto dolore! Guarda se fu mai distribuito in amore un trattamento peggiore di questo!
--	----	--

Nel testo di Pietro di Blois, al contrario, la donna è declassata al livello di mero oggetto di vizio e causa di corruzione: un obiettivo utopico verso cui si muove il desiderio nel primo caso, un repellente, un pericolo, una minaccia alla propria integrità morale nel secondo.⁷⁶

Non sum duplici perplexus itinere nec addidici reflexus a venere nec fraudavi temere coniugis amplexus dalidam persequere ne fraudetur sexus.		Strada illecita – confesso – evitai; alla lecita appresso restai. Folle, non frodai Il coniugale amplesso: Dalida odia! Mai sia frodato il sesso!
--	--	--

Il poeta oitanico, rompe questa tensione verso i due poli contrapposti e senza compromessi, offrendole doni materiali e senza aspettare la sua accondiscendenza, obbliga la donna a subire la sua violenza sessuale, usandola come mero oggetto di soddisfazione del proprio desiderio e annullando la distanza che il cortese e il cristiano imponevano tra se stessi e il distante – agognato o ripudiato – oggetto del proprio desiderio.

"Cabrote, ne soiés fole, ne vos iriés, mais devenés m'amote si me baisiés. Je vos donrai gent loier, aumosniere u cote; assés aim miex dosnoier com harpe ne note."	25	"Cabrote, non ti agitare, non arrabbiarti, ma diventa la mia cara e baciami. Ti pagherò bene, ti darò carità o un cappuccio; Mi piace inseguire ragazze Più dell'arpa o di una canzone."
Ainç mais n'oi tel riote. Molt fu courtois; sour sa trelle ki foillie desour l'erbois le gu li ai fait trois fois, puis la lieve droite. Puis me dist, "Amis, amis, ci a plaisant note."	35	Non ho mai sentito tante lagnanze. Fui cortese; Sotto il suo graticcio in fiore Sul prato Ho fatto il gioco con lei tre volte; dopodiché l'ho fatta alzare. Allora mi disse: "Amico, amico, questa è una melodia piacevole."

⁷⁶ La traduzione italiana è di BIANCHINI 2003.

La misoginia emerge chiaramente, non solo nell'ultimo testo, in cui la donna diventa oggetto di una violenza (di cui poi ne ammette il godimento) ma anche in quello latino, in cui, assecondando l'insegnamento cristiano, il poeta vede la donna come causa di peccato, se motivo di tradimento, come causa del riscatto morale, quand'ella è solo la moglie. Chiaramente, la pastorella ignora o addirittura deride l'insegnamento cristiano e, assecondando un cinismo materialista più vicino agli ambienti borghesi piuttosto che a quelli clericali, vede nella donna l'oggetto del proprio desiderio sessuale, limitando la stessa ad oggetto della propria pulsione - fino al punto di degradarla ad animale, chiamandola *cabrote*. Il poeta delle pastorelle sa bene che la donna nella poesia lirica cortese o pia è oggetto di venerazione, *domina* o vergine; tuttavia fa scherno coscientemente di questa tradizione e tratta la donna così come vuole: potendo contare sulla propria superiorità in termini di forza fisica e posizione sociale, soddisfa senza rimorsi la propria pulsione sessuale nei confronti della pastora.

CATENA 12

- RS 1203, P 123
C'est en mai quant reverdie
Manoscritti: N 160  (incompleto); X 217' 
Edizione testo: PADEN 1987
Edizione musica: TISCHLER 1997
- RS 1216
MONIOT D'ARRAS
Bone amor sanz tricherie
Manoscritti: C 21; K 134 ; M 120 ; N 78' ; P 58 ; T 119' ; U 102; V 82 ; X 92' 
T 181  (mottetto).
Edizione testo: PETERSEN DYGGVE 1938
Edizione musica: TISCHLER 1997
- RS 631
Qui a chanter veut
Manoscritti: K 317 ; N 151 ; X 200 ; P 134 .
- Edizione testo: TISCHLER 1997
Edizione musica: TISCHLER 1997
- RS 1136
Por ce que verité
Manoscritti: X 269 .
- Edizione testo: TISCHLER 1997
Edizione musica: TISCHLER 1997
- RS 2114
De la vierge nete et pure
Manoscritti: i 14' ; i 71 .
- Edizione testo: JEANROY 1910
Edizione musica: TISCHLER 1997

- | | |
|---|---|
| <p>1. C'est en mai quant reverdoie
l'erbe que voi baloier,
et florissent cil vergier
et li rosignox s'escrie;
lors mi semont et mestrie
bone amore par druerie,
mi vient souvent conseilher
que face novele amie.</p> <p>2. Ne me poi plus tenir mie
que n'alasse sans targier
joer et esbanoier;
en une grant prairie
truis pastore colorie
assés plus que n'estoit mie
la rose qu'ist dou rosier.
N'avoit point de compaignie.</p> <p>3. J'ai la ma voie acueillie
por la pastore acointier;
bien se sot en piés drecier
et dist, «Ça ne venez mie,
deffent vos la prairie!
Mes amis l'a en baillie;
nus ne vient ci dognoier
qu'il ne li toille la vie!»</p> <p>4. «Or me di, se Dex t'aïe,
coment fu au comencier
de ton ami acointier?»
Prés de li me trés et guie;
a deus bras l'ai embracie
...
A terre la mis couchier,
trois fois li fis la folie!</p> | <p>1. In maggio, quando rinverdisce
l'erba, che vedo fluttuare nel vento,
e fioriscono i giardini
e l'usignolo canta;
allora il buon amore e il piacere
mi chiama e mi guida.
Viene spesso a dirmi
di cercare una nuova amica.</p> <p>2. Io non posso mai trattenermi
dall'andar subito
a giocare e divertirmi.
In un grande prato
ho trovato una pastora dalle guance
rosse,
più rossa di una rosa
che germoglia nel roseto.
Non aveva compagna.</p> <p>3. Avevo voglia di avvicinarmi
per conoscere la pastora;
ben si drizzò in piedi
e disse: "Non venire qui!
Difendo il prato da voi!
Lo possiede il mio amico;
nessuno viene qui a giocare
che egli gli toglie la vita!"</p> <p>4. "Ora dimmi, se Dio ti aiuta,
come hai conosciuto
il tuo amico"
Mi sono avvicinato
e con le due braccia l'ho abbracciata
...
L'ho stesa a terra,
e ci ho giocato tre volte!"</p> |
|---|---|

1. Boine Amor sans trecherie
servirai sans losengier,
quar aillors penser ne quier
ne d'autre amor n'ai envie,
du tout sui en sa baillie.
S'or mi voloit faire aïe
Ma dame d'un sol baisier,
lors seroit l'amors merie.
2. Molt ai peu trové d'aïe
ens li qui je n'os proier,
si m'en ont fait eslongier
mesdisant par lour envie.
Mais trop fera villonie
s'ele croit par felonie
riens c'om li puist enseigner
d'eschiver ma compaignie.
3. Douce dam deboinaire,
n'aiés cure d'acointier
ceaus qui servent de trechier.
Ce ne vous devoit desplaire:
dame ki s'onor velt faire
ne doit entor li atraire
riens dont elle ait reprochier
por son ami anui faire.
4. Dame, en qui croist et esclaire
biauté sans amenuisier,
mout me fait esleechier
li biens qu'oi de vous retraire,
et Diex, ki tant vous vout faire
d'onor k'a tos vos fait plaire,
vous doinst vouloir d'alegier
les maus ke mi faites traire.
5. En ma chanson veul retraire
a ma dame sans boisier
mon cuer et son cors laisser;
de ce ne li chaut il gaire.
Mais mout li devroit desplaire,
se je muir por tel affaire
dont nus ne me puet aidier
fors li ki bien le puet faire.
6. Jantis dame debonaire,
por Deu, ne faites maltraire
celui que plus vos ait chier
ne de vos ne welt retraire.

1. Buon amore senza malvagità
servirò senza inganno,
perché non chiedo di pensare ad altro
né ho invidia di un altro amore.
Sarò tutto in suo potere.
Se ora mi volete fare il piacere,
donna mia, di un solo bacio
l'amore sarà ben ricompensato.
2. Ho trovato molto poco aiuto
e non oso chiederne,
se non ho fatto allontanare
i maldicenti per la loro invidia.
Ma faranno una grande villania,
facendole credere con malvagità
ciò che essi possono consigliarle:
evitare la mia compagna.
3. Dolce nobile dama,
abbiate cura di conoscere
quelli che vi servono con l'inganno,
perché vi recheranno dispiacere.
Dama, se vi volete fare onore
non dovete attirare a voi
niente che sappiate
far dispiacere al vostro amico.
4. Dama, la cui bellezza cresce
e illumina senza perdere la sua forza,
molto mi allietate
con il bene che mi arrecate.
E dio, che tanto vi vuol fare
onore, che vi fa piacere a tutti,
vi doni la volontà di alleggerire
i mali che mi fate provare.
5. Canzone, raggiungi la mia amica
e dille senza inganno:
il mio cuore ha lasciato il mio corpo
e non può più tornare.
Di ciò io canto molto,
perché muoio per questa situazione
in cui voi non mi potete aiutare
se non per il bene che potete fare.
6. Gentile nobile dama,
per Dio, non fate arrivare il male
a colui che più vi ha cara
e che non vi vuole male.

- | | |
|--|---|
| <p>1. Qui a chanter veut entendre,
esgarder i doit reson.
Je vueil fere une chançon
De la bele, la tres gente.
Deus, s'amor si m'atalente!
En li ai mise m'entente;
je l'aim plus que riens du mont
ne que chose que je sente.</p> <p>2. Ele est bele et blonde et gente;
Deus la fist par sa douçor.
En li ai mise m'amore,
que riens ne m'en puet desfendre.
Je ne la puis plus atendre;
trop i a bele jouvente
et plaine de grant douçor.
La nuit et le jor i pense.</p> <p>3. Bien devroie avoir grant joie
et si deüsse estre iriez,
quant cele m'a soz ses piez
de qui je doi avoir joie.
Moi n'en chaut s'ele foloie;
Deus m'en envoit autre joie!
Car ç'ont fet faus losengier,
qui l'ont mise en male voie.</p> <p>4. Jhesucrist, le filz Marie,
donez moi ce que desir:
que puisse a s'amor venir!
Deus doint qu'el ne m'oblit mie,
car je sui en sa baillie!
Deus, g'en ai si grant envie
qu'el ne daigne consentier
que j'aie sa compaignie.</p> <p>5. Douce dame debonere,
pour Dieu je vous cri merci:
ne me metez en oubli!
Por nul qui doie desplere
Ne me metrai el repaire,
ne por prevost ne por maire,
que n'aille parler a li;
s'amor mi fet trop mal traire.</p> | <p>1. Chi si vuole mettere a cantare
deve guardare alla ragione.
Io voglio fare una canzone
sulla (dama) bella e molto gentile.
Dio, il suo amore mi ha ispirato!
Lì ho messo le mie intenzioni;
io l'amo più di qualsiasi altra cosa al
mondo
e più di qualsiasi cosa io senta.</p> <p>2. Ella è bella, bionda e gentile;
Dio la fece dolce.
Lì ho messo il mio amore,
da cui niente mi può difendere.
Io non la posso più aspettare;
è molto giovane
e piena di dolcezza.
Io ci penso la notte e il giorno.</p> <p>3. Dovrei avere grande gioia
e se dovesse essere arrabbiata,
quando lei mi ha tra i piedi,
di ciò dovrei avere gioia.
Non mi importa se lei si comporta in
maniera insensata;
Dio non mi dà altra gioia!
Perché ciò è colpa dei falsi maldicenti
Che l'hanno messa su una cattiva strada.</p> <p>4. Gesù, figlio di Maria,
dammi ciò che desidero:
che possa conquistare il suo amore.
Dio mi dia ciò che mi ha negato,
perché io sono in sua balia!
Dio, io ho grande desiderio
che tu mi consenta
di avere la sua compagna.</p> <p>5. Dolce dama gentile,
per Dio io vi chiedo grazia:
non mi dimenticate!
Da nulla che mi darà dispiacere,
egli mi metterà al riparo,
nemmeno se gli parlasse
un preposto o un superiore;
il suo amore mi ha fatto troppo male.</p> |
|--|---|

1. Por ce que verité die,
vueil ma chançon comencier,
por deduire et solacier
ceus qui sont en bone vie;
et ceus qui sont en folie,
en guille et en tricherie
vueill blasmer et leidengier
et mostrer leur maladie.
2. Quant n'apert la maladie,
nus mires n'en puet aidier
ne bien a droit conseilier.
Ensit est d'ypocrisie,
qui le cors a plain d'envie
ne par dehors ne pert mie;
ainz sont tel fois au mostier
que leur cuers est en folie.
3. Deus nos a montré par vie,
par sarmons, par preehier,
coment nos devons laisser
tout pechié, toute folie,
tout mal, toute tricherie,
tout orgueil et toute envie,
et nos prie d'esloignier
doublesse d'ypocrisie.
4. Honi soit lor compaignie,
que on n'en fait qu'enpririer.
Bien la devons esloignier;
sain Gregoires nos en prie.
Bien puis conparer leur vie
a fausse pome porrie
qu'en met en tas estoier
et ses compaignes conchie.
5. E dame, sainte Marie,
bien devés a ceus aidier
qui de bon cuer et d'entier
vos servent sanz tricherie,
qui ne font par symonie
ne par fausse ypocrisie
les biens mes por gaaignier
joie, qui ne faudra mie.

1. Per chi dice la verità,
voglio cominciare la mia canzone,
per divertire e sollazzare
quelli che sono sulla buona strada;
e quelli che sono folli
bugiardi e falsi
voglio biasimare, denigrare
e mostrare la loro perversità.
2. Quando la malattia appare,
il nostro medico non può aiutarci
né consigliarci bene.
È così ipocrita
che il cuore ha pieno di invidia
che non appare mai fuori;
sono talmente dediti a quest'attività
che i loro cuori sono folli.
3. Dio ci ha mostrato attraverso la via,
i sermoni e le preghiere,
come noi dobbiamo lasciare
tutto il peccato, tutta la follia,
tutto il male, tutta la malvagità,
tutto l'orgoglio e tutta l'invidia,
e ci prega di allontanare
la duplicità dell'ipocrisia.
4. Sia disprezzata la loro compagnia,
che ci corrompe.
La dobbiamo ben allontanare;
San Gregorio ci prega.
Ben posso comparare la loro via
alla falsa mela del male
che ci mette nel mucchio
e alle sue compagnie sconce.
5. E signora, santa Maria,
bene dovete aiutare quelli
che sono di buon cuore e interamente
vi servono senza malvagità,
che non fanno per simonia
né per falsa ipocrisia
il bene ma per guadagnare
gioia, che non finirà mai.

- | | |
|--|--|
| <p>1. De la virge nete et pure
voudrai chançon comencier,
quar des or mès veil lessier
du siecle l'envoiseüre;
mon cuer veil metre et ma cure
en amor qui tous jors dure,
car trop fait a mesproisier
arbres [ou fr]ut ne meüre.</p> <p>2. Se j'ai usé ma jouvente
[en cha]nçons et en biaux dis
pour avoir d'amour le pris,
bien est drois que m'en desmente,
quar mes cors fenist et seche
et bien voy que sans perece
vient la mort qui m'a souspris,
quar toujours ver moy s'adresce.</p> <p>3. Dame, qui es m'esperance,
mes desirs, ma voulenté[s],
a vous vieng, des confortés
des maus qu'ay fait en m'enfance.
Liés sui quant ai repetance,
mès trop redout la venjance
de vo fil, se ne metés
conseil en ma racordance.</p> <p>4. Dame du ciel et royne
Esmeree et fleur de lis,
mere au roy de paradis,
a cui tous li mons encline,
esglantine iés sans espine,
qui portes la medecine
pour alegier tes amis
de l'infernal decipline.</p> <p>5. Douce dame ...
fontaine de grant douçour,
a vous servir nuit et jour
mon cuer vous doins et otrie
et a jointes mains vous prie.
Merci je vous cri, Marie,
moi gardés de la doulour,
ou mainte ame bret et cric.</p> | <p>1. Sulla vergine pulita e pura
vorrei cominciare questa canzone,
poiché ormai voglio lasciare
la gioia mondana.
Voglio mettere il mio cuore e la mia cura
nell'amore che dura tutti i giorni
perché troppo ha fatto disprezzare
gli alberi, i frutti, le more.</p> <p>2. Se io ho speso la mia gioventù
in canzone e bei detti
per avere la ricomponensa d'amore,
è ben giusto che me ne lamenti;
perché il mio cuore muore e deperisce.
E voglio che la morte venga
senza indugio, che mi sorprenda;
poiché ogni giorno mi si avvicina.</p> <p>3. Signora, che sei la mia speranza,
il mio desiderio, la mia volontà,
a voi vengo sconsortato
dei mali che ho fatto nella mia gioventù.
Sono legato, quanto sono pentito;
mi mette troppa paura
la vendetta del vostro figlio, se non
mettete
una buona parola sulla mia memoria.</p> <p>4. Dama del cielo e regina
pura e fiore di giglio,
madre del re del paradiso,
a cui tutto il mondo si inchina,
rosa canina senza spine,
che porta la medicina
per alleggerire i tuoi amici
dalla pena infernale.</p> <p>5. Dolce dama gentile,
fontana di grande dolcezza,
a voi servire notte e giorno
il mio cuore vi degna e vi accorda
e a mani giunte vi prega;
vi chiede grazia, Maria:
curami dal dolore
dove dimora la mia anima balbuziente e
piangente.</p> |
|--|--|

K 134 Bone a - mor sanz tri - che - - ri - e

M 120 Bo - ne amour sanz tre - che - - ri - e

N 78 Bone a - mor sanz tri - che - - ri - e

P 58 Bone a - mor sanz tri - che - - ri - e

T 119' Bone a - mor sanz tre - che - ri - e

V 82 Bonne a - mour sanz tri - che - ri - e

X 92' Bone a - mor sans tri - che - ri - e

X 217' C'est en mai quant re - ver - doi - e

N 160

i 71 De la vir - ge ne - te et pu - re

i 14' De la vir - ge ne - te et pure

X 269 Por ce que ve - ri - té di - e

K 317 Qui a chan - ter veut en - ten - dre,

N 151 Qui a chan - ter veut en - ten - dre,

P 134 Qui a chan - ter veut en - ten - dre,

X 200 Qui a chan - ter veut en - ten - dre,

K 134
8
ser - vi - rai sanz _____ lo - sen - gier,

M 120
8
ser - vi - rai sanz lo - sen - gier,

N 78'
8
ser - vi - rai sanz _____ lo - sen - gier,

P 58
8
ser - vi - rai sanz _____ lo - sen - gier,

T 119'
8
ser - vi - rai sanz _____ lo - sen - gier,

V 82
8
ser - vi - rai sanz lo - sen - gier

X 92'
8
ser - vi - rai sans _____ lo - sen - gier

X 217'
8
l'er - be _____ que voi _____ ba - loi - er

N 160
8

i 71
8
vou - drai _____ chan - çon _____ con - men - cier, _____

i 14'
8
vou - drai _____ chan - çon _____ con - men - ci - er, _____

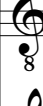
X 269
8
vueil ma _____ chan - çon _____ co - men - cier,

K 317
8
es - gar - der i _____ doit re - son.

N 151
8
es - gar - der i _____ doit re - son.

P 134
8
es - gar - der i _____ doit re - son.

X 200
8
es - ger - der i _____ doit rai - son.

K 134		car	ail	-	lors	ser	-	vir	ne	quier
M 120		quar	ail	-	lours	pen	-	ser	ne	quier
N 78'		car	ail	-	lors	pen	-	ser	nel	quier
P 58		car	ail	-	lors	ser	-	vir	ne	quier
T 119'		car	ail	-	lors	pen	-	ser	ne	quier
V 82		car	ail	-	lours	pen	-	ser	ne	quier
X 92'		car	ail	-	lors	ser	-	vir	ne	quier
X 217'		et	flo	-	ris	-	sent	cil	ver	gier
N 160										
i 71		car	de	-	sor	-	mes		les	sier
i 14'		quar	de	-	sor	-	mes		veil	les - si - er
X 269		por	de	-	du	-	ire	et	so - la -	cier
K 317		Je	vueil		feré	u	-	-	ne	chan - con
N 151		Je	vueil		feré	u	-	-	ne	chan - con
P 134		Je	vueil		fe	-	re		une	chan - con
X 200		Je	vueil		fai	-	re	un	chan	- con

K 134

ne d'au - tre a - mor _____ nai en - vie. _____

M 120

ne d'autre a - mour _____ nai en - vie. _____

N 78'

ne d'autre a - mor _____ nai en - vie. _____

P 58

ne d'autre a - mor _____ nai en _____ vie. _____

T 119'

ne d'autre a - mor _____ nai en _____ vie. _____

V 82

ne d'autre a - mour _____ nai _____ en - vie. _____

X 92'

ne d'autre a - mor _____ nai en - vie. _____

X 217'

et li _____ ro - si - gnor s'es - cri - e

N 160

i 71

du _____ sie - cle l'en - voi - - - - - seu - re. _____

i 14'

du sie - cle l'en - voi - - - - - seu - re.

X 269

ceus qui sont en _____ bone _____ vi - e

K 317

de la be - le _____ la tres _____ gen - te.

N 151

de la be - le _____ la tres _____ gen - te.

P 134

de la be - le _____ la tres _____ gen - te.

X 200

de la be - le _____ la tres _____ gen - te.

K 134
8 Du tout sui en sa bail - lie. _____

M 120
8 Touz sui _____ suens en sa bail - lie. _____

N 78'
8 Du tout sui en sa bail - lie. _____

P 58
8 Du tot sui en - sa bail _____ lie. _____

T 119'
8 Tous sui _____ siens en _____ sa bail - lie. _____

V 82
8 Du tout _____ sui en _____ sa bail - lie. _____

X 92'
8 Dou tout sui en sa bail - lie. _____

X 217'
8 lors mi _____ se - mont (et) me - stri - e

N 160
8 - et me - strie _____

i 71
8 Mon cuer _____ veil me - - - tre et ma cu - re

i 14'
8 Mon cuer _____ veil me - tre _____ et ma _____ cu - re

X 269
8 et ceus qui sont en fo - li - e,

K 317
8 Deus, s'a - mor si m'a - ta - len - te.

N 151
8 Deus, s'a - mor mi a - ta - len - te.

P 134
8 Deus, s'a - mor si m'a - ta - len - te.

X 200
8 Deus, s'a - mors si m'a - ta - len - te.

K 134
8 S'or mi vo - loit fe - re ai - e _____

M 120
8 S'or mi _____ vo - loit faire a - i - e _____

N 78'
8 S'ele mi pe - ut fere a - i - e _____

P 58
8 S'or mi vou - loit fere a - i - e _____

T 119'
8 S'or mi _____ vo - loit faire a - i - e _____

V 82
8 S'or mi vou - loit fere a - i - e _____

X 92'
8 S'or mi vo - loit faire a - i - e _____

X 217'
8 bone a - mor. Par dru - e - ri - e _____

N 160
8 par a - mor. Par dru - e - ri - e _____

i 71
8 en a - mor qui _____ tous _____ jours du - re, _____

i 14'
8 en a - mor _____ qui _____ tous _____ jors _____ du - re, _____

X 269
8 en guille et en tri - che - ri - e _____

K 317
8 En li _____ ai mi - se m'en - ten - te, _____

N 151
8 En li _____ ai mi - se m'en - ten - te, _____

P 134
8 En li _____ ai mi - se m'en - ten - te, _____

X 200
8 En li _____ ai mi - se m'en - ten - te, _____

K 134
8 ma da - me _____ d'un _____ seul be - sier, _____

M 120
8 ma da - me d'un _____ seul bai - sier, _____

N 78'
8 ma - da - me _____ d'un _____ seul be - sier, _____

P 58
8 ma - da - me _____ d'un _____ seul be - sier, _____

T 119'
8 ma - da - me d'un _____ sol bai - sier, _____

V 82
8 ma - da - me _____ d'un _____ seul _____ be - sier, _____

X 92'
8 ma - da - me _____ d'un _____ seul bai - sier, _____

X 217'
8 mi vient _____ sou - vent _____ con - seil - lier _____

N 160
8 mi vient _____ sou - vent _____ con - seil - lier _____

i 71
8 car trop _____ fait _____ a _____ mes - proi - sier _____

i 14'
8 car trop _____ fait _____ a _____ mes - proi - sier

X 269
8 vueill bla - smer _____ et _____ lei - den - gier _____

K 317
8 je l'aim plus que _____ riens du _____ mont _____

N 151
8 je l'aim plus que _____ riens del _____ mont _____

P 134
8 je l'aim plus que _____ riens du _____ mont _____

X 200
8 je l'aim plus que _____ riens dou _____ mont _____

K 134
bien se - roit l'a - mor _____ me - ri - e.

M 120
bien ser - vir l'a - mours me - ri - e. _____

N 78'
bien ser - vit l'a - mor _____ me - ri - e.

P 58
bien se - roit l'a - mor _____ me - ri - e.

T 119'
bien se - roit l'a - mors _____ me - ri - e.

V 82
lors se - roit m'a - mour me - ri - e.

X 92'
bien se - roit l'a - mor _____ me - ri - e.

X 217'
que fa - ce no - ve - le _____ a - mi - e.

N 160
que fa - ce no - ve - le a - mi - e.

i 71
ar - bres _____ ou fru - it _____ ne me - u - re. _____

i 14'

X 269
et mos - trer leur ma - la - di - e.

K 317
ne _____ que _____ cho - se _____ que je _____ sen - te. _____

N 151
ne _____ que _____ cho - se _____ que je _____ sen - te. _____

P 134
ne _____ que _____ cho - se _____ que je _____ sen - te. _____

X 200
ne _____ que _____ cho - se _____ que je _____ sen - te. _____

Risalire ai rapporti di derivazione delle liriche che fanno parte di questa catena non è impresa facile. I cinque testi in esame condividono la stessa struttura: metro e schema delle rime non differiscono da un esempio all'altro – cambiano solamente le rime – e la musica si ripete identica a se stessa in tutti i numerosi testimoni, ad eccezione di qualche ligatura in più posta ad ornare maggiormente qualche sillaba (soprattutto in prossimità della fine dei versi) e della finalis del penultimo verso di *De la vierge nete et pure* [Fig. 5].⁷⁷

Bone amor sanz tricherie			C'est en mai quant reverdie			Qui a chanter veut			Por ce que verité			De la vierge nete et pure		
metro	rima	finalis	metro	rima	finalis	metro	rima	finalis	metro	rima	finalis	metro	rima	finalis
7	a	mi	7	a	mi	7	a	mi	7	a	mi	7	a	mi
7	b	re	7	b	re	7	b	re	7	b	re	7	b	re
7	b	re	7	b	re	7	b	re	7	b	re	7	b	re
7	a	re	7	a	re	7	a	re	7	a	re	7	a	re
7	a	sol	7	a	sol	7	a	sol	7	a	sol	7	a	sol
7	a	re	7	a	re	7	a	re	7	a	re	7	a	re
7	b	do/re	7	b	do	7	b	do	7	b	do	7	b	mi
7	a	re	7	a	re	7	a	re	7	a	re	7	a	re

Figura 5

Il fatto che manchino evidenti segni di trasformazione da un testo ad un altro, come visto nelle catene precedenti, non solo è un caso piuttosto anomalo di una tradizione rimasta inalterata, ma impedisce anche di capire quale dei testi abbia funzionato da archetipo per gli altri. Un fenomeno simile potrebbe far pensare ad un'elaborazione e trasmissione dei testi per via probabilmente scritta, prima ancora che orale. A supportare quest'ipotesi concorrono alcune osservazioni sulla storia della tradizione dei testi. La famiglia di manoscritti **KNPX** – tutti testimoni di *Bone amor sanz trecherie* – contiene la maggior parte dei contrafacta delle chanson di Moniot.⁷⁸ Anche nel caso della catena in esame, tre dei quattro contrafacta sono trasmessi solamente da questi manoscritti e, più nello specifico, il manoscritto **X** è testimone di tutti i testi – per la chanson pieuse *Por ce que verité* è anche l'unico – tranne che di *De la vierge nete et pure*, tradito solo dal manoscritto **i**.⁷⁹ Questa particolarità e il fatto che *Bone amor sanz tricherie* fosse l'unica chanson attribuita ad un autore, anche famoso, ha condotto gli studiosi a pensare che questo testo fosse alla testa della catena di imitazioni.⁸⁰ Per esempio, nella sua antologia di liriche religiose,⁸¹ Jeanroy scrive che la lirica di Moniot è stata imitata altre due volte. Jeanroy esclude frettolosamente *Qui a chanter veut* perché, pur copiando lo schema delle rime, non le riproduce pedissequamente.

⁷⁷ Il fatto che questa chanson pieuse riporta alla fine del penultimo verso una nota diversa rispetto ai contrafacta della stessa catena è da imputare, probabilmente, alla fonte: il manoscritto **i** è alieno rispetto alla tradizione delle altre composizioni.

⁷⁸ O'NEILL 2006, p. 177.

⁷⁹ Il manoscritto **i** è il testimone principale di *Les Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci e contiene interpolazioni di alcune canzoni religiose, come quella considerata.

⁸⁰ Tra tutti i testimoni della chanson, i manoscritti **KMNPTXC** attribuiscono il testo a Moniot d'Arras.

⁸¹ JEANROY 1910

rima	Bone amor sanz tricherie	C'est en mai quant reverdie	Qui a chanter veut	Por ce que verité	De la vierge nete et pure
a	- ie	- ie	- endre	- ie	- ure
b	- ier	- ier	- on	- ier	- ier
b	- ier	- ier	- on	- ier	- ier
a	- ie	- ie	- ente	- ie	- ure
a	- ie	- ie	- ente	- ie	- ure
a	- ie	- ie	- ente	- ie	- ure
b	- ier	- ier	- ont	- ier	- ier
a	- ie	- ie	- ente	- ie	- ure

Figura 6

Osservando la Fig. 6, si può vedere che non è solo *Qui a chanter veut* a non riprodurre esattamente le rime di *Bone amor sanz tricherie* ma anche *De la vierge nete et pure*, il testo da cui parte Jeanroy, che in corrispondenza della rima a sostituisce -ure alla sillaba -ie. Tuttavia, i dubbi di Jeanroy sull'appartenenza di *Qui a chanter veut* alla catena di contrafacta sarebbero stati fugati immediatamente dall'osservazione della melodia, del tutto identica a quella delle altre composizioni prese in esame.

Mary O'Neill, nel suo studio sulle chanson cortesi francesi, adotta senza scrupoli la soluzione suggerita da Jeanroy, supportata, a suo parere, da numerosi altri esempi di catene di contrafacta sorte a partire da composizioni del poeta artesiano.⁸² Perché non pensare che sia stato Moniot a ricavare la melodia da altri componimenti, invece del contrario? L'unica prova reale a favore della tesi di O'Neill rimane la modalità di compilazione dei manoscritti che trasmettono questi testi: ciascuno di essi antepone le composizioni dell'autore artesiano, cui sono dedicate apposite sezioni, ai contrafacta anonimi, rendendo il principio di auctoritas l'unica ragione possibile per definire la paternità della melodia e della struttura poetica. Scrive O'Neill:

un confronto dei dettagli di notazione dei tre contrafacta in X con la melodia di Moniot dello stesso manoscritto indica che le melodie delle imitazioni [...] sono state copiate direttamente dalla melodia d'origine che compare ai f. 92'-93.⁸³

Dall'osservazione della pressoché identità delle melodie dei testi di X (vedi pagina seguente) sembra che queste melodie siano state trasmesse tramite scrittura - o almeno questo è tutto ciò che è appurabile tramite il confronto filologico sulle fonti interessate. Probabilmente, come suppone O'Neill, il copista che copiava il contrafactum scriveva ciò che vedeva e non ciò che necessariamente ascoltava.⁸⁴

⁸² O'NEILL 2006, pp. 175-181. Come scritto poco sopra, la famiglia di manoscritti **KNPX** riporta la maggior parte dei contrafacta di canzoni di Moniot.

⁸³ O'NEILL 2006, p. 179: «a comparison of the details of the notation of the three contrafacta in X with that of the source melody in the same manuscript indicates that the contrafacta melodies [...] were copied directly from the source melody which occurs on fos. 92^v-93.»

⁸⁴ O'NEILL 2006, p. 179.

X 92'  Bone a - mor sans tri - che - ri - e ____ ser - vi - rai sans lo - sen - gier car ail - lors ser - vir ne quier

X 217  C'est en mai quant re - ver - doi - e ____ l'er - be ____ que voi ba - loi - er et flo - ris - sent cil ver - gier

X 269  Por ce que ve - ri - té ____ di - e ____ vueil ma ____ chan - çon co - men - cier, por de - du - ire et so - la - cier

X 200  Qui a ____ chan - ter veut en - ten - dre, ____ es - ger - der i ____ doit rai - son. Je vueil fai - re un ____ chan - con

X 92'  ne d'autre a - mor ____ nai en - vie. Dou tout sui en sa bail - lie. S'or mi vo - loit faire a - i - e ____

X 217  et li ____ ro - si - gnor s'es - cri - e lors mi ____ se - mont (et) me - stri - e bone a - mor. Par dru - e - ri - e ____

X 269  ceus qui sont en ____ bone ____ vi - e et ceus qui sont en fo - li - e, en guille et en tri - che - ri - e ____

X 200  de la be - le ____ la tres ____ gen - te. Deus, s'a - mors si m'a - ta - len - te. En li ____ ai mi - se m'en - ten - te, ____

X 92'  ma - da - me ____ d'un ____ seul bai - sier, ____ bien se - roit l'a - mor ____ me - ri - e.

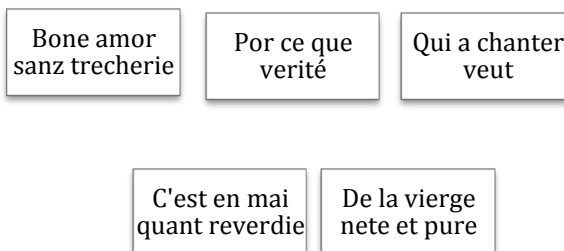
X 217  mi vient ____ sou - vent ____ con - seil - lier ____ que fa - ce no - ve - le ____ a - mi - e.

X 269  vueill bla - smer et ____ lei - den - gier ____ et mos - trer leur ma - la - di - e.

X 200  je l'aim plus que ____ riens dou ____ mont ____ ne ____ que cho - se ____ que je ____ sen - te.

Qualcosa in più – non tanto di più – è ricavabile dal confronto dei testi. Le due chansons d’amore *Bone amor sanz trecherie* e *Qui a chanter veut* trattano del sentimento del poeta che diffida delle falsità di coloro che vogliono ingannare la dama. Il tema della verità e dell’inganno regge anche *Por ce que verité*: la falsità e l’ipocrisia sono una malattia che l’amore per Dio consente di allontanare. L’appello finale alla vergine è una preghiera di grazia per gli onesti. Se questi testi lodano il medium della poesia cantata per glorificare le buone virtù in opposizioni alle ipocrisie dei malvagi, *De la vierge* disprezza l’abitudine al canto per ottenere il privilegio dell’amore e lancia un appello alla vergine, una richiesta di grazia per ottenere un buon giudizio dopo la morte. Il poeta della pastorella, contrariamente alle buone regoli cortesi o cristiane, non contempla nemmeno la possibilità di attenersi a precetti morali di alcun tipo: al sorgere della primavera emergono i desideri carnali del poeta che cerca tra i campi una pastorella da sedurre. La malcapitata avvisa il pretendente di non avvicinarsi: il compagno della ragazza – l’uomo fedele tanto lodato dalle liriche d’amore o religiose precedenti – difenderebbe il campo e la fanciulla, ma il poeta si fa beffe di questo monito, la stringe tra le braccia e ne fa oggetto del suo impeto carnale per ben tre volte. Il testo è lacunoso nell’ultima strofa ma è sufficiente a far capire come il poeta di questa pastorella abbia sfruttato in senso parodistico alcuni temi comuni ad almeno tre delle liriche precedenti. Mentre la chanson pieuse *De la vierge*, parlando dell’allontanamento dalle gioie mondane, sembra voler proporre una strada alternativa all’amore cortese nella devozione spirituale alla vergine, la pastorella porta innanzi un’altra soluzione: con cinismo, la dama cui si rivolge il poeta non è la vergine a cui chiedere la grazia, ma la pastorella – una vergine profana – resa oggetto della soddisfazione del proprio piacere carnale: a lei non è rivolta una preghiera, anzi, la preghiera che, al contrario, lei rivolge al poeta è ignorata, se non addirittura irrisa dallo stesso.

Queste riflessioni conducono a immaginare la pastorella e la chanson pieuse *De la vierge* al fondo della catena – posizione per quest’ultima suggerita anche dalla differente collocazione nella tradizione manoscritta, che fa pensare a un’elaborazione del componimento più tarda – ma in ogni caso di nessuna delle altre tre liriche è possibile risalire al capostipite. Pertanto, lo schema di derivazione che ipotizzo è il seguente, privo di dirette subordinazioni:



CATENA 18

- MONT 135
Quant floris la violete/El mois de mai/Et gaudebit
Manoscritti: **Mo** 183' ♪.
Edizione testo: TISCHLER 1968-85
Edizione musica: TISCHLER 1968-85
- *Et gaudebit* (clausula)
Manoscritti: **F** 174' ♪.
Edizione musica: ROESNER 1993-2009
- MONT 42
Quant floris la violete/Non orphanum te deseram/Et gaudebit
Manoscritti: **Mo** 75' ♪; **Ba** 42'.
Edizione testo: TISCHLER 1968-85
Edizione musica: TISCHLER 1968-85
- *Non orphanum te deseram/Et gaudebit*
Manoscritti: **Flor** 405 ♪; **W**₂ 174'; **Las Huelgas** 92 (senza tenor); **Stary Sacz, Convent of the Blessed MS1**, 12'.

El mois de mai,
 que florissent rosier et glai
 en ce tens Pascor,
 plains de joie et de boudour,
 faisant un lai,
 ving chevauchant
 et pensant et notant
 un sounet novel d'amors.
 Doce jonete,
 blondete,
 sadete,
 truis toute seulete,
 sans pastor.
 Fresteil avoit et tabour;
 quant li plesoit,
 si chantoit
 et notoit
 el fresteil un nouvel lai.
 Avant ving, si la saluai
 par grant douçor.
 Lés li m'a[s]sis soz l'ombre d'un aubourc;
 mains jointes li ai requise s'amour:
 «Soul[i]ers peins a flor,
 cotele et peliçon corroie,
 afiche, bourse de soie,
 bel chapel de mai,
 bele, vous donrai,
 se pour moi laissiés vostre pastor.»
 En criant «Hai, hai!»
 respont: «Non ferai!
 N'ai cure de fause amore.
 Ja pour souliers pains a flor
Robechon ne guerpilai:
Ainz l'aim et l'amerai.»

Nel mese di maggio,
 nel tempo di Pasqua,
 quando fioriscono rose e gladioli,
 colmo di gioia e felicità,
 componendo un lai,
 cavalcavo,
 mettendo in musica
 una nuova canzone d'amore.
 Trovai una dolce
 bionda
 giovane,
 tutta sola,
 senza pastore.
 Aveva un flauto e un tamburo;
 quando le garbava,
 avrebbe cantato
 e suonato
 un lai nella sua pipa.
 Andai da lei e la salutai
 con gran dolcezza.
 Mi sedetti con lei all'ombra di un albero;
 le tenni la mano e le chiesi l'amore:
 «Scarpette piene di fiori,
 una tunica, un mantello,
 una cinta e una borsa di seta,
 un bel capello di maggio –
 ti darò tutto questo
 se lascerete per me il vostro pastore.»
 Piangendo «Oh, no!»
 rispose: «No!
 Il falso amore non mi interessa.
 Non abbandonerò Robin
 per delle scarpette di fiori:
 l'amo e l'amerò sempre.»

Quant florist la violete,
la rose et la flor de glai,
que chante[nt] li papegai,
*lors m'i poignent amoretes,
qui me tiennent gai.*
Mes pieç' a ne chantai;
or chanterai et ferai
chançon joliete
pour l'amor de m'amiete,
ou grant pieç'a me donai.
Dieus, je la truis tant docete
et loial vers moi
et de vilenie nete,
que ja ne m'en partirai.
Quant je remir sa bouchete
et son biau chief bloi
et sa polie gorgete,
qui plus est blanche[te]
que n'est flor de lis en mai,
mameletes
a si duretes
poignans et petitetes,
grant merveille en ai.
Ou je la trovai,
tant par est bien faite,
tout le cuer m'en reheite.
Mes je proi au Diu d'amors,
qui amans afaite,
qu'il nos tiegne en bone amor,
vraie et perfeite;
ceus maudie,
qui par envie
noi gaitent,
*car ja ne m'en partirai
fors par les gaiteurs felons.*

Quando le violette,
le rose e i gladioli fioriscono,
questo è il momento in cui
ho pensieri d'amore
che mi rendono felice.
Per un po' non ho cantato;
ma ora canterò e comporrò
una lieta canzone
per l'amore che la mia amica
per tanto tempo mi ha donato.
Dio, io la considero così dolce
e leale verso di me,
così libera dalle meschinità
che non la lascerò mai.
Quando ricordo la sua boccuccia
la sua bella chioma buonda
e il suo collo
più bianco
di un fiore di giglio in maggio,
per il suo piccolo
duro
e puntato petto,
provo grande meraviglia.
È così ben formata,
che quando la trovai,
il mio cuore si riempì di gioia.
Ma prego il Dio dell'amore,
che si prende cura degli amanti,
che egli terrà buono il mio amore,
vero e perfetto;
possa maledire
coloro che ci malignano
per invidia,
perché non la lascerò mai
per ciò che fanno quegli infelici.

Non orphanum
te deseram,
sed efferam.
Sicut libanum,
sicut clibanum
ponam te virtutis,
sicur tympanum
et organum
leticie
et salutis.
Auferam Egyptie
iugum servitutis;
conferam me secutis
post lacrimas gaudium,
premium
post laboris tedium.
Cum iero, veniam
Subveniam;
per gratiam tribuam
veniam,
celestium
civium
gloriam.
Mentem puram
et securam
efficiam;
carnis curam
et pressuram
seculi reiciam.
Inclitus
Paraclitus
divinitus
tuum cor docebit.
Et radicitus
tuus spiritus
Domino sic herebit,
tutus ut introitus
totus sit et exitus.
Cor penitus
gaudebit.

Non vi abbandonerò
come orfani,
ma vi supporterò.
Come incenso,
come una fucina di virtù
io vi farò,
come tambutri
e canzoni
di felicità
e salvezza.
Toglierò dall'Egitto
il giogo della schiavitù;
garantirò gioia a chi mi segue
dopo le lacrime,
un premio
dopo le loro fatiche.
Quando vado, vengo
in aiuto;
garantirò perdono
tramite la grazia,
la gloria
del celeste
padrone.
Renderò la vostra mente
pura
e sicura;
vi libererò
dall'ossessione della carne
e dall'insistenza del mondo.
Il glorioso
Paraclete
instruirà i vostri cuori
dall'alto.
E il vostro spirito
aderirà
completamente a Dio
che il tuo entrare
e uscirà sarà sicuro.
I vostri cuori gioiranno
dal profondo.

Tr fol. 183v

M fol. 184

T fol. 184

1. Quant flo-rist la vi- o- le- te, 2. la rose et la flou- de glai, 3. que chan- tent li pa- pe -

1. El mois de mai, 2. que flo- ris- sent ro- sier et glai 3. en ce tens Pas- cor,

ET GAUDEBIT

10

-gai, 4. lors m'i poi- gnent a- mo- re- tes, 5. qui me tie- nent gai. 6. Mes pieç'a ne chan- tai,

4. plains de joie et de bau- dour, 5. fai- sant un lai, 6. ving che- vau- chant 7. et pen- sant 8. et

15 fol. 184v

7. or chan- te- rai et fe- rai 8. chan- çon jo- li- ve- te 9. por l'a- mor de

no- tant 9. un sou- net no- vel d'a- mors. 10. Do- ce jo- ne- te, 11. blon-

fol. 185

fol. 184v

20

m'a- mi- e- te, 10. ou grant piece a do- né m'ai. 11. Mes je la truis

- de- te, 12. sa- de- te, 13. truis tou- te seu- le- te, 14. sans pas- tor. 15. Fre- steil a- voit et ta-

6)

25

tant dou- ce- te 12. et de bon as- sai 13. et de vi- la- ni- e ne- te,

- bour; 16. quant li ple- soit, 17. si chan- toit 18. et no- toit 19. el fres-

x [b]

[b] 30

14. que ja ne m'en par- ti- rai. 15. Quant je re- mir sa bou- che- te

- teil un no- vel lai. 20. A- vant ving, si la sa- lu- ai

6)

fol. 185

35

16. et son bel chief bai 17. et sa po- li- e gor- ge- te, 18. qui plus est blan- che- te

21. par grant dou- çor. 22. Lés li m'a[s]- sis soz l'om- bre d'un au- bourc:

x

40

19 que n'est flour de lis en mai, 20. ma-me-le-tes 21. a si du-re-tes, 22. poi-gnans et pe-ti-

23. mains join-tes li ai re-qui-se s'a-mour: 24. Sou-ll[i]ers peins a flor, 25. co-tele et

45

fol. 185v

-te-tes, 23. grant mer-veille en ai. 24. Ou je la trou-vai,

fol. 186

pe-li-çon cor-roi-e, 26. a-fi-che, bour-se de soi-e, 27. bel cha-pel de

fol. 185v

50

25. tant par est bien fai-te, 26. touz li cuers me re-hai-te. 27. Mes je proi au

mai, 28. be-le, vous don-rai, 29. se pour moi lais-siés vo-

55

Diu d'a-mors, 28. qui a-manz a-fai-te, 29. qu'il nos tiegne en bone a-mour,

-stre pas-tor." 30. En cri-ant "Hai, hai!" 31. res-pont: "Non fe-rai!"

60

30. vrai- e et par- fai- te; 31. ce q'us mal-di- e, 32. qui par en- vi- e 33. nos gai- tent,

32. Nai cu- re de fause a - mor. 33. Ja pour sou - liers pains a flor

fol. 186 6)

34. car ja ne de- par- ti- rons 35. fors par les guei- teurs fe - lons.

34. Ro- be- chon ne guer- pi- rai: 35. Ainz l'aim et l'a- me - rai."

x2 11) x2 12) 12)

42

Tr fol. 75v

M fol. 76

T fol. 75v

1. Quant flo-rist la vi-o-le-te, 2. la rose et la flor de glai, 3. que chan-te[nt] li

1. *Non* or-pha-num 2. te de-se-ram, 3. sed ef-fe-ram. 4. Sic-ut li-ba-

ET GAUDEBIT

10

pa-pe-gai, 4. lors m'i poi-gnent a-mo-re-tes, 5. qui me tie-nent gai. 6. Mes pieç' a

-num, 5. sic-ut cli-ba-num 6. po-nam te vir-tu-tis, 7. sic-ut tym-pa-

15

ne chan-tai; 7. or chan-te-rai et fe-rai 8. chan-çon jo-li-e-te 9. pour l'a-mor de

-num 8. et or-ga-num 9. le-ti-ci-e 10. et sa-lu-tis. 11. Au-fe-ram E-

fol. 76

20

8 m'a- mi- e- te, 10. ou grant pieç' a me do- nai. 11. Dieus, je la truis tant do-ce- te

- gy- pti- e 12. iu- gum ser- vi- tu- tis; 13. con- fe- ram me se- cu- tis

25 ^x _r

fol. 76v

12. et loi- al vers moi 13. et de vi- le- ni- e ne- te, 14. que ja ne m'en

14. post la- cri- mas gau- di- um, 15. pre- mi- um 16. post la- bo- ris te- di-

30

[b]

par- ti- rai. 15. Quant je re- mir sa bou-che- te 16. et son biau chief bloi

- um. 17. Cum i- e- ro, ve- ni- am 18. sub- ve- ni- am;

35

x

17. et sa po- li- e gor- ge- te, 18. qui plus est blan- che- [te] 19. que n'est flor de

19. per gra- ti- am 20. tri- bu- am 21. ve- ni- am, 22. ce- le- sti -

40
 8 lis en mai, 20. ³ma- me- le-tes 21. a si du- re- tes 22. poi- gnans et pe- ti-
 8 - um 23. ci- vi- um 24. glo- ri- am. 25. Men- tem pu- ram 26. et se- cu- ram

45
 8 - te- tes, 23. grant mer- veille en ai. 24. Ou je la tro- vai,
 8 27. ef- fi- ci- am; 28. car- nis cu- ram 29. et pres- su- ram 30. se- cu- li re- i- ci-

50
 8 25. tant par est bien fai- te, 26. tout le cuer m'en re- hei- te. 27. ³Mes je proi au
 8 - am. 31. In- cli- tus 32. Pa- ra- cli- tus 33. di- vi- ni- tus 34. tu- um *cor*

55
 8 Diu d'a- mors, 28. qui a- mans a- fai- te, 29. qu'il nos tiegne en bone a- mor,
 8 do- ce- bit. 35. Et ra- di- ci- tus 36. tu- us spi- ri- tus
 60 ^x

30. vrai- e et par- fei - te; 31. ceus mau- di- e, 32. qui par en- vi- e 33. nos gai- tent,

37. Do- mi- no sic he- re - bit, 38. tu - us ut in- tro - i- tus

fol. 77v fol. 78 fol. 77v 71)

34. car ja ne m'en par- ti- rai 35. fors par les gai- teurs fe - lons.

39. tu - tus sit et ex- i- tus. 40. Cor pe- ni- tus 41. gau- de - bit.

8) 9) 70)

Il primo repertorio mottettistico francese, giunto a noi grazie ai manoscritti che ci tramandano il repertorio di Notre Dame e grazie al codice di Montpellier, offre uno spaccato della vita culturale della Francia del Nord – e di Parigi, in particolare – che arricchisce questa tesi di preziosi dettagli. Il terzo volume dell'antologia di Rivière è dedicato alle pastorelle presenti nel repertorio mottettistico, inserendo 33 testi provenienti dal canzoniere di Montpellier, 6 da **M** e **T**, 2 da **Ba** e uno da La Clayette. Pur contando nel novero anche alcuni testi afferibili lontanamente al genere solo per alcuni dettagli di contenuto, nondimeno la quantità cospicua di pastorelle nelle composizioni polifoniche suggerisce la necessità di un discorso a parte. Dedicherò un affondo sulle specificità del genere della pastorella all'interno del repertorio più avanti: per il momento, la descrizione di una catena di tropature e di contrafacta intorno al tenor *Et gaudebit* basterà a fornire alcuni elementi utili a inserire i testi nel contesto sociale e culturale dell'epoca.

Un mottetto nasce come tropatura di una clausula. Il meccanismo di costruzione di queste polifonie è, tendenzialmente, sempre lo stesso: un canto gregoriano funge da tenor – la voce più grave – per un organum, cioè la melodia viene dilatata in valori più lunghi e voci più acute (una, due o a volte tre) cantano al di sopra con un certo ritmo che le fa andare insieme. Alcune sezioni di questi organa potevano essere cambiate: i manoscritti della scuola di Notre Dame ci consegnano, accanto a un cospicuo numero di organa, un nutrito repertorio di clausule, sezioni polifoniche melismatiche sulle cui voci i cantori della cattedrale e in generale studenti e chierici coinvolti nell'apprendimento di queste polifonie apponevano dei testi in latino o in volgare – meccanismo che genera il mottetto. Osserviamo come questo sviluppo sia avvenuto nella catena di tropature che propongo qui.

Alla base di tutto, come già affermato, c'è un canto gregoriano: la fonte del tenor è l'Alleluia per la festa dell'Ascensione: "Non vos relinquam orphanos: vado, et venio ad vos, et gaudebit cor vestrum" ("Non vi lascerò come orfani: vado, e tornerò da voi e il vostro cuore gioirà"), proveniente da Vangelo secondo Giovanni, 14:18. Su questo canto viene composto un organum a due voci, come testimoniato da **Flor** 116[Fig. 7]:

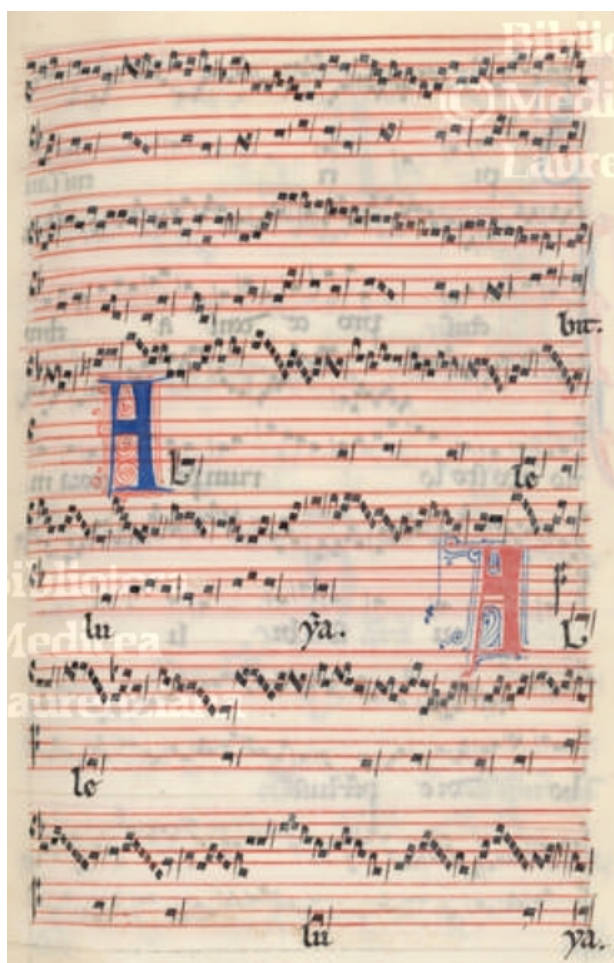


Figura 7. Alleluia. Non vos relinquam.
Flor 116, 116', 117

Su quest'organum, i maestri della scuola di Notre Dame hanno composto numerose clausule in corrispondenza della sezione *Et gaudebit*: i mottetti che interessano a questa tesi sono stati elaborati sulla clausula tradita da **Flor 174'** [Fig. 8]:



Figura 8. Clausula *Et Gaudebit*, Flor. 174'

Per fare chiarezza sull'intricato gioco di tropature – dal canto, all'organum, alle clausule, ai mottetti – è necessario consultare l'indice (il terzo volume) del *Repertorium* di Ludwig:⁸⁵ considerata l'estrema difficoltà di consultazione del volume, ho provveduto a fornire una restituzione in forma di tabella che agevola il recupero delle fonti.⁸⁶

⁸⁵ LUDWIG 1910, vol. 3

⁸⁶ Per riuscire ad orientarsi nella lettura del complesso *Repertorium*, Davide Daolmi sul sito <http://www.examenapium.it/meri> > Thesaurus > Scuola di Notre Dame > Ludwig fornisce tutti gli strumenti utili a decifrare il dedalo di sigle e giungere ad una restituzione simile a quella che fornisco io.

M24 Alleluia. Non vos relinquam. Liber Usualis, p. 856

		F												Ma												Ba												Mo												Cl												Bes												Car Bur												London Vesp. A XVIII																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																			
		ii: 116												W1												St.V												W2												Ma												Ba												Mo												Cl												Bes												Car Bur												London Vesp. A XVIII																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
[Integrale]		181'																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							

Manoscritti

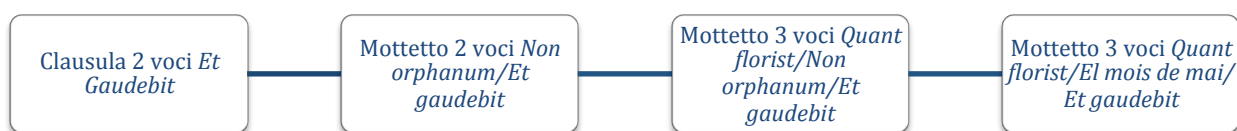
- F Firenze, Biblioteca medico-laurenziana, Pluteus 29.1
- W1 Wolfenbittel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. Helmstadt 628
- W2 Wolfenbittel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. Helmstadt 1099
- Ma Madrid, Biblioteca Nacional, 20486
- St.V Paris, Nationale, Lat. 15139
- Ba Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115
- Mo Montpellier, Scuola di Medicina, H196
- Cl Paris, Arsenal 6361
- Bes Besançon 7016
- Car Bur München, Staatsbibliothek, Codex Latinus Monacensis 4660 (Codex Buranus)

Testi

- 313 Homo qui vigeas
- 314 Amors vois qerant
- 315 Velut stelle firmamenti
- 316 Ypocrite pseudopontifices
- 317 O quam sancta quam benigna
- 318 El mois d'avril
- 319 Al cor ai une alegrance
- 320 Memor tui creatoris
- 321 Virgo virginum regina
- 322 Non orphanum te deseram
- 323 Quant florist la violete
- 324 El mois de mai que florissent
- 325 Salve salum hominum
- 326 De jolif cuer doit
- 327 Je me cuidai bien
- 328 En une chambre cointe
- 329 De joie mene caudale
- 330 Qui vult psallere
- 331 Homo mundi paleas
- 332 Amours en qui j'ai
- 333 Art d'amours ne
- 334 Dame qui j'aim
- 335 Amors vain tot fois
- 336 Au tans d'este que

Come si può notare dalla tabella, la catena di questa analisi si trova alla voce motetti **c=5**, cioè i mottetti che sfruttano le voci impostate alla clausula numero 5. Ludwig non inserisce nel suo indice i testimoni **Las Huelgas 92** (che è senza tenor) e **Stary Sacz, Convent of the Blessed MS1 12'**.

A partire dalla clausula al f. 174' del manoscritto **Flor**, tre mottetti si impostano sul tenor *Et gaudebit*, uno a due voci *Non orphanum te deseream*/*Et gaudebit* e due a tre voci, *Quant florist la violete*/*Non orphanum te deseram*/*Et gaudebit* e *Quant florist la violete*/*El mois de mai*/*Et gaudebit*. Questi ultimi sono musicalmente identici,⁸⁷ mentre a livello testuale al duplum compare nell'uno il testo latino *Non orphanum te deseream*, nell'altro la pastorella francese *El mois de mai*. Sembra piuttosto ovvio pensare che sulla clausula, poiché a due voci, sia stato composto inizialmente il mottetto con testo latino, successivamente quello a tre voci col duplum identico al precedente, dunque quello a tre voci con la pastorella che sostituisce il testo latino.



Tuttavia non bisogna escludere la possibilità che i mottetti a tre voci siano stati composti precedentemente e che quello a due voci non sia altro che un estratto di uno dei due. Tale ipotesi, però, viene invalidata, seppure non perentoriamente, dalla molteplicità delle fonti del mottetto col solo duplum latino, fatto che induce a pensare a una precedenza di quest'ultimo sugli altri due. Inoltre, se è vero che il genere del mottetto nasce come tropatura della clausula sarebbe più logico pensare al mottetto a due voci come immediato successore della clausula, frutto di una semplice aggiunta di testo verbale alla composizione melismatica. Sulla derivazione del mottetto a tre voci francese da quello bilingue, ci sarebbero, a questo punto, pochi dubbi: d'altronde, come visto finora, sembra che le pastorelle emergano solo in coda alle catene di contrafacta, spesso rivelando la natura parodistica insita alla sostituzione di un testo preesistente. Alcune considerazioni sul rapporto testo-musica nei due mottetti avvalorerebbe questa tesi: *Non orphanum*, infatti, sembra adattarsi meglio alla scansione ritmica della musica e alcuni dettagli sembrano suggerire che il testo di *El mois de mai* sia stato sottoposto non troppo comodamente alla stessa musica. Per esempio, alle battute 17-20, la lirica latina mantiene il metro dattilico (longa-breve) e l'inizio di ciascun verso coincide con un nuovo tempo forte, laddove nel corrispondente francese apertura e chiusura del verso non assecondano l'inizio e la fine del tempo binario [Fig. 9].

⁸⁷ Le uniche differenze si riscontrano quando la musica si adatta alla sillabazione del testo.

MONT 42 17
8 11.Au - fe - ram E - gy - pti - e 12.iu - gum ser - vi - tu - tis;

MONT 135 8
10.Do-ce jo - ne - te, 11.blon - de - re, 12.sa - de - te, 13.truis tou - te seu - le - te, 14.sans pas - tor.

Figura 9

Un'osservazione simile si può fare osservando le battute 42-45 [Fig. 10].

MONT 42 43
8 25.Men - tem pu - ram 26.et se - cu - ram 27.ef - fi - ci - am;

MONT 135 8
24."Sou - l[i]ers peins a flor, 25.co - tele — et pe - li - çon cor - ro - e,

Figura 10

Inoltre, alla battuta 57 sembra che il poeta abbiamo inserito un elemento poetico accessorio, una doppia esclamazione della pastora, per adattare il verso alla musica [Fig. 11].

MONT 42 57
8 35.Et ra - di - ci - tus

MONT 135 8
30.En cri - ant "Hai, hai!"

Figura 11

Bisogna, a questo punto, porsi la domanda: la sostituzione del duplum latino con quello francese della pastorella ha anche in questo caso, come visto nei precedenti, un intento parodistico? A mio avviso, nel caso specifico, l'accostamento della pastorella agli altri due testi – la chanson d'amore *Quant florist* e il tenor *Et gaudebit* – suggerisce un uso finora non contemplato del plot della pastorella. Bisogna considerare che il mottetto, poiché

composizione polifonica di una certa complessità, non poteva rivolgersi allo stesso vasto pubblico delle monodie: il mottetto accosta più voci che cantano – probabilmente contemporaneamente – testi diversi, spesso in lingue diverse. Il target di riferimento di questo repertorio doveva necessariamente essere la stessa classe clericale all'interno della quale studenti e maestri di musica imparavano e trasmettevano il repertorio liturgico e le regole compositive: solo chi aveva esperienza del fare musica e di comporre organa poteva cogliere ed apprezzare le raffinatezze del contrappunto mottettistico, nonché cogliere il significato di versi scritti in più lingue. A conferma di questa teoria sono le note parole di Johannes de Grocheio:

Il mottetto è abitualmente eseguito nelle loro [=dei *literari*] festività, così come le canzoni chiamate *rotundelli* alle festività dei laici.⁸⁸

Il fatto che i mottetti non uscissero così naturalmente dagli ambienti di formazione e composizione della liturgia avrebbe influenzato il contenuto dei testi messi in musica. Come nota giustamente Joel Relihan nell'introduzione all'edizione dei testi e delle traduzioni del codice di Montpellier,⁸⁹

in alcune poesie di Montpellier in cui il dibattito è condotto verbalmente e non attraverso la forza, la pastorella riesce a tenere a bada il cavaliere, spesso grazie alla sua intelligenza o assertività. Un numero sorprendente di dibattiti, inoltre, finisce senza risoluzione.

A ben vedere, nel codice di Montpellier, il più prezioso testimone del repertorio mottettistico, sono solo tre i casi in cui il testo della pastorella si conclude con l'amplesso tra poeta e pastora.⁹⁰ *El mois de mai* non rientra tra questi: la pastorella rifiuta le avances del poeta dichiarando il proprio amore incondizionato nei confronti di Robin. Non è escluso che questa inversione di rotta in così numerosi esempi di mottetti sia ascrivibile ad una sorta di appropriazione del genere da parte degli ambienti ecclesiastici nel tentativo di contenerne il significato eversivo, cinico, disinteressato alla morale cristiana dominante. Quest'idea escluderebbe l'intento parodistico nell'elaborazione di un *contrafactum* all'interno di un mottetto con tenor liturgico.

Una lucida interpretazione dei mottetti in oggetto a quest'analisi ad opera di Gerald Hoekstra spiega i motivi di questa sostituzione e fornisce ragioni convincenti a supporto della mia tesi.⁹¹ Nel *duplum*, Hoekstra scorge nella figura del pastore Cristo morto, mentre la pastora sarebbe la Chiesa che Cristo ha abbandonato, la quale promette che non tradirà

⁸⁸ Johannes de Grocheio, *De musica*, citato da PAGE 1993 che discute il passo alle pp. 50 e segg. La differenza tra laici e literati è discussa alle pp. 80-84.

⁸⁹ TISCHLER 1978-85, vol. IV, p. xviii: «in some poems of the Montpellier manuscript in which the debate is settled verbally rather than through force, the shepherdess tends to succeed in keeping the knight at bay, frequently thanks to her own cleverness or assertiveness. A surprising number of the debates, furthermore, end without resolution»

⁹⁰ MONT 75 = MONT 147, con testo in RIVIÈRE 84 (parte della catena 16); MONT 95, con testo in RIVIÈRE 86; MONT 261, con testo in RIVIÈRE 102.

⁹¹ HOEKSTRA 1998

mai il figlio di Dio per falsi amanti; nel triplum – *Quant florist la violete* – Cristo è colui che canta il suo amore per la sua dama, la Chiesa, alla quale promette fedeltà eterna a dispetto degli invidiosi (proprio mentre al duplum il poeta tenta di insidiare la pastora). L'interpretazione sarebbe convalidata dal testo al quale rimanda il tenor, l'Alleluia per la festa dell'Ascensione, in cui Cristo promette il ritorno sulla terra e la conseguente gioia dei suoi apostoli (la Chiesa). Il testo di *Non orphanum te deseram* non lascia adito a troppe interpretazioni, citando persino letteralmente l'Alleluia di cui il tenor riporta solo due parole: Cristo si rivolge ai suoi fedeli, assicurandoli della sua imperitura presenza. Il riferimento al testo del vangelo poteva essere colto solo da chi fosse stato istruito dalle sacre scritture e avesse, pertanto, gli strumenti per comprendere la citazione, dato che il tenor, come ovvio, non riporta il testo completo.

Alla luce degli esempi delle altre catene, dove cinismo e violenza governavano la condotta dell'avventore della fanciulla, spesso risoluto e vincente nel contrasto con la pastora, quest'interpretazione moralista potrebbe apparire alquanto naive. Tuttavia, altre tropature sul tenor in questione insistono sul tema: bisogna fuggire gli invidiosi e i loro difetti per fuggire la dannazione e rimanere fedeli alla Chiesa. Il monito di questi testi sarebbe rivolto, secondo Hoekstra, ai falsi prelati, i traditori del messaggio di Cristo. Come si può vedere nella restituzione dell'indice di Ludwig alla voce mottetti > *et gaudebit* > **a=1**, i manoscritti **Flor**, **W2** e **Ma**, sono testimoni di alcuni mottetti derivati da altre clausule elaborate su *Et gaudebit*.⁹² Il loro testo è unicamente *Homo qui vigeas*, trasmesso anche dal *Codex Buranus*. I mottetti **b**, invece, costruiti sulla clausula **2**, presentano i testi *Ypocrite pseudopontifices* e *Velut stellae*.⁹³ Queste tre poesie descrivono il comportamento dei falsi prelati e ammoniscono a una condotta differente:

essi approfondiscono direttamente il concetto dell'Ascensione e della promessa di Gesù della chiesa medievale e per far ciò usano il canto [*et gaudebit*] come punto di partenza teologico. In assenza di Cristo i prelati sono i suoi rappresentanti, la manifestazione dello Spirito Santo, responsabili di mantenere viva la fede della Chiesa fino al suo ritorno.⁹⁴

I testi francesi *Quant florist la violete* e *El mois de mai* non sono espliciti nel riferirsi alla condotta dei falsi prelati e alla necessità di rimanere fedeli ai precetti di Cristo: anzi, essi sono testi in volgare che trattano argomenti profani – l'amor cortese e la fedeltà della pastora al suo uomo. Tuttavia, il fatto che il testo latino *Non orphanum* sia duplum di un mottetto a tre voci di cui il triplum è *Quant florist la violete* e poiché *El mois de mai* è contrafactum di *Non orphanum*, quest'ultimo si pone quindi come medium tra i testi degli altri mottetti, in cui il messaggio religioso è chiaro e direttamente collegato al contenuto del versetto dell'Alleluia sotteso al tenor, e i testi francesi che alla luce di questa complessa

⁹² **Flor** 386'; **W2** 127, 148', 249; **Ma** 126

⁹³ DRONKE 1987 attribuisce il testo di *Ypocrite pseudopontifices* a Filippo il Cancelliere e Rebecca Baltzer in PESCE 1997 conviene con questa tesi. Più recentemente, PAYNE 1991 ascrive alla produzione del Cancelliere tutto il mottetto *Ypocrite pseudopontifices/Velut stellae/Et gaudebit*.

⁹⁴ HOEKSTRA 1998, p. 14.

famiglia di mottetti non possono che ereditarne lo stesso significato. Bisogna quindi in tutti i modi escludere un probabile intento parodistico nella pastorella che si pone alla fine di questa catena. La fedeltà nei confronti di Robin ribadita con veemenza dalla pastora e che chiude risolutamente il testo è da ascrivere interamente alla morale cristiana: per il falso amore, per gli scopi materialistici, per i vizi e i cattivi comportamenti del cavaliere non c'è più spazio. Bisogna, dunque, secondo l'ottica degli ambienti ecclesiastici, insidiare questo genere dai tratti spesso scandalosi per capovolgerne temi e significati e ricondurlo entro i binari dell'etica di Cristo.

CATENA 2

- RS 9, P74
ERNOUL DE GASTINAIS
Por conforter mon corage
Manoscritti: **M** 102 ♪.
Edizione testo: PADEN 1987
Edizione musica: TISCHLER 1968-85
- GO (clausula)
Manoscritti: **Flor** 11 ♪.
Edizione musica: ROESNER 1993-2009
- *Crescens incredulitas/GO*
Manoscritti: **Flor** 402 ♪.
Edizione testo: TISCHLER 1968-85
Edizione musica: TISCHLER 1968-85
- *Por conforter mon corage/GO*
Manoscritti: **W**₂ 240 ♪.

Por conforter mon corage
 qui d'Amors s'esfroie,
 l'autre jor lés un boschage
 toz seus chevauchioie.
 Pastorele
 gente et bele
 truis, et simple et coie;
 en l'erboie
 qui verdoie
 repaissoit sa proie.
 Cors ot gent et avenant,
 bouche vermeille et oel riant,
 noirs sorcis et bien assis,
 blanc col et coloré le vis,
 quar nature
 mist sa cure
 en former tel enfant.
 A e o!
 Son frestel, son baston prent,
 a e o,
 chantoit et notoit:
*«Je voi venir Emmelot
 Par mi le vert bois».*

J'oi la touse qui frestele
 et demaine joie;
 por ce qu'ele est simple et bele
 Vers li ti[n]g ma voie;
 je li dis
 com fins amis,
 «Touse, car soiez moie!»
 La bergiere,
 qui fu fiere,
 durement s'esfroie.
 Maintenant s'amor demant.
 El dit que n'en fera noiant;
 de Robin a fait ami
 qui li a juré et plevi
 que sa vie

Per confortare il mio cuore
 che è spaventato dall'amore,
 l'altro giorno vicino a una foresta
 cavalcavo tutto solo.
 Una pastora
 dolce e carina
 trovai, modesta e gentile;
 nel prato
 che cresce verde
 stava facendo pascolare il suo gregge.
 Il suo corpo era carino e attraente,
 bocca rossa e occhi ridenti,
 sopracciglia nere e ben sistemate,
 collo bianco e faccia rubiconda,
 giacché la natura
 si prende cura
 nel formare una simile creatura.
 A e o!
 Lei prese il suo piffero
 a e o,
 and cantò e suonò:
*«Vedo Emmelot venire
 attraverso la verde foresta».*

Sentii la ragazza suonare
 e divertirsi.
 Poiché era modesta e carina,
 mi ci avvicinai.
 Dissi,
 come un vero amante,
 «Giovane, per favore sii mia»
 La pastora,
 che era orgogliosa,
 si spaventò.
 Subito chiesi il suo amore.
 Mi disse che non mi avrebbe dato nulla;
 che il suo amante era Robin,
 che aveva giurato e si era impegnato con lei
 che per tutta la sua vita

d'autre amie
n'avra los ne cri.
A e o!
«Robins est loiaus amis.
a e o;
traiez vos en la!
*Robins m'a de cuer amee
si nel lairai ja.»*

«Jentix touse debonaire,
preus sanz vilenie,
ne m'i faites plus contraire —
devenez m'amie.
Cote noire,
C'est la voire,
ne vos donrai mie;
d'escarlete
iert vermeillete,
de vert mipartie.»
Ele dit, «Traiez arrier,
n'i vaut vostre desnoier!»
Je la pris — qui fui soupris?
Par force soz moi la mis;
Demanois
le ju françois,
li fis a mon talant,
a e o!
«Touse, or est il autremant,
a e o?
Cele crie en haut,
«*Se Robins m'a mal garde
maldehait qui chaut!*».

per nessun altro amore
avrebbe avuto lode o colpa.
A e o!
«Robin è un amante fedele,
a e o;
Vai indietro!
*Robin mi ha amato sinceramente
e non lo lascerà mai»*

«Nobile, incantevole fanciulla,
perfetta, senza difetto,
non oppormi resistenza —
sii la mia amata!
Un mantello nero,
è vero,
non ti darò;
sarà
mezzo rosso
mezzo verde.»
Ella disse, «Vai indietro,
il vostro corteggiamento non mi piace!»
Così la presi — chi si sarebbe sopreso?
Con la forza la misi sotto di me.
Subito
giocai con lei ciò che desideravo
il gioco francese,
a e o!
«Fanciulla, ora è diverso,
a e o?»
Pianse molto,
«*Se Robin non è riuscito a tenermi,
una maledizione su di lui che si preoccupa!*»

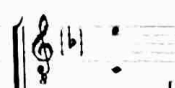
Crescens incredulitas
fidem domuit.
Iacens vilis caritas
procul latuit,
rerumque cupiditas
os aperuit.
Gentes sibi creditas
haec absorbit.
Nil valet prudentia,
nil probitatis gratia,
sed nummorum copia
prodest super haec omnia.
Hodie pecuniae
custos diligitur — o e o
pauper homo spernitur — o e o
Regis curia
Nil sine pecunia
Prodest morum copia.

La crescente incredulità
domina la fede.
Vile e infiacchita
la carità assai latita.
Il desiderio di possesso
lascia a bocca aperta.
L'illusione le genti
in tal modo attira.
Non serve prudenza,
non grazia di bontà:
l'abbondanza di danaro
supera ogni cosa.
Oggi delle finanze
il ministro è preferito — oheo!
al povero disprezzato — oheo!
La corte reale,
per nulla, senza danaro,
vanta ricchezza di modi.

24. [VIR]GO

Clausula for Benedicta V. Virgo dei genitrix, no. 23*F, 11r*

Tr  [Go.]

D  [Go.]

T  1. Go.

10 

20 

30 

40

First system of music, measures 40-49. It consists of three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves with many beamed eighth and sixteenth notes, and a more rhythmic bass line. A second ending bracket labeled 'II.' spans measures 45-49.

50

Second system of music, measures 50-59. It continues the three-staff format. The melodic lines in the upper staves show further development with various slurs and ties. The bass staff provides a steady accompaniment.

60

Third system of music, measures 60-69. The notation continues with intricate melodic patterns. A small bracketed note with a '9' is visible in measure 68 of the second treble staff.

70

Fourth system of music, measures 70-79. This system concludes the page with a double bar line. It features a variety of note values and rests, with some notes tied across the system boundary.

F 402
8 Cre - scens in - cre - du - li - tas

M 102'
8 Por con - for - ter mon_____ co - ra - ge

W2 240'
8 Por con - for - ter mon_____ co - ra - ge

F 402
8 fi - dem do - mu - it

M 102'
8 qui d'a - mors_____ s'es - fro - ie

W2 240'
8 qui d'a - mer_____ [s'es - fro - ie]

F 402
8 ia - cens vi - lis ca - ri - tas_____

M 102'
8 l'au - tre jor_____ les un - bo - scha - ge

W2 240'
8 l'au - trier se - rons un_____ ri - va - ge

4

F 402

8 pro - cul la - tu - it

4

M 102'

8 toz seus che - vau - cho - ie

4

W2 240'

8 tout seus che - vau - cho - ie

4

8

5

F 402

8 re - rum - que cu - pi - di - tas

5

M 102'

8 pa - sto - re - le gen - te et be - le

5

W2 240'

8 pa - sto - re - le coin - te et be - le

5

8

6

F 402

8 os a - pe - ru - it

6

M 102'

8 truis et _____ sim - ple et co - ie

6

W2 240'

8 vi sim - ple - te et co - ie

6

8

F 402

8 gen - tes si - bi cre - di - tas _____

M 102'

8 en l'er - bo - ie qui _____ ver - do - ie

W2 240'

8 sor ler bo - ie qui _____ ver - do - ie

7

3

F 402

8 haec ab - so - bu - it

M 102'

8 re - pais - soit sa pro - ie

W2 240'

8 re - pe - soit sa pro - ie

8

F 402

8 nil va - let pru - den - ti - a nil

M 102'

8 cors ot gent et a - ve - nant bou -

W2 240'

8 cors ot gent et a - ve - nant bou -

9

10

F 402

8 pro - bi - ta - tis gra - ti - a

M 102'

8 che ver - mel - le et oel ri - ant

W2 240'

8 che ver - mel _____ le - te et _____ tri - ant

10

3

11

F 402

8 Sed num - mo - rum co - pi - a pro -

M 102'

8 noirs sor - cis et bien as - sis blanc

W2 240'

8 vert sor - till et bien as - sis col

11

12

F 402

8 dest su - per _____ haec om - ni - a

M 102'

8 col et co - lo _____ re le vis

W2 240'

8 blanc et cou - lo - re le vis

12

13

F 402

8

ho - di - e pe - cu - ni - ae cus -

13

M 102'

8

quar na - tu - re mist sa cu - re en

13

W2 240'

8

quar na - tu - re mist sa cu - re en

13

8

14

F 402

8

tos di - li - gi - tur

14

M 102'

8

for - mer tel _____ en - fant

14

W2 240'

8

for - mer tel _____ en - fant

14

8

15

F 402

8

O E O pau - per ho - mo

15

M 102'

8

A E O son fre - stel son _____

15

W2 240'

8

O E O son fla - iol _____ son

15

8

16

F 402

8 sper - ni - tur

16

M 102'

8 ba - ston prent

16

W2 240'

8 ba - stum prist

16

17

F 402

8 O E O re - gis cu - ri -

17

M 102'

8 A E O chan - toit et no -

17

W2 240'

8 A _____ E O chan - toit en _____ ses

17

18

F 402

8 a nil si - ne pe - - -

18

M 102'

8 toit Je voi ve - nir

18

W2 240'

8 lais Je voi ve - nir

18

19

F 402

8

cu - ni - a _____ pro - dest _____ mo -

19

M 102'

8

Em - me - lot _____ par - mi _____ le _____

19

W2 240'

8

A - me - lot _____ par - mi le _____

19

8

20

F 402

8

rum co - pi - a

20

M 102'

8

_____ vert _____ bois

20

W2 240'

8

_____ vert _____ bois

20

8

La pastorella *Por conforter mon corage* è trasmessa da due testimoni: in **M** si trova in forma monodica, in **W2** è il duplum di un mottetto su tenor *Go*. Lo Chançonniier de Roi (detto **M**) attribuisce questa lirica a Ernoul de Gastinais, soprannominato *le vielle*, insieme ad altre tre pastorelle: *Pensis chief enclin* (RS 1365), *Quant voi le tans avrillier* (RS 1258), *Trespensante d'une amorete* (RS 973), nessuna delle quali tradite da un altro testimone oltre ad **M**. Delle quattro pastorelle giunteci col nome di Ernoul, *Pensis chief enclin* e *Quant voi le tans* si concludono col risoluto rifiuto della pastora nei confronti delle avances del cavaliere, rispetto al quale preferisce l'amore del suo promesso Robin; *Por conforter mon corage* vede il cavaliere esercitare violenza nei confronti della giovane pur di soddisfare il proprio desiderio; *Trespensante d'une amorete* manca del finale a causa di un danneggiamento del manoscritto, ma agli ultimi versi sopravvissuti il tono di voce del cavaliere sembra presagire un finale simile a *Por conforter mon corage*. Queste liriche precedono una sezione poliautoriale del manoscritto **M** interamente dedicata alle pastorelle artesiane.

Il fatto che la melodia di *Por conforter mon corage* sia inserita anche all'interno di un mottetto a due voci, esso stesso quasi identico alla clausula a tre voci *Go* trasmessa da **Flor** 11' [Fig. 12], induce a pensare che il pezzo monodico sia stato estratto dal mottetto, dovendo la melodia obbedire agli equilibri armonici della polifonia.

Appurato ciò, rimane da capire quale mottetto tra *Por conforter mon corage* e *Crescens incredulitas* sia stato composto per prima. Tuttavia, bisognerebbe anche rispondere alla spinosa domanda che recenti studi hanno posto in merito alla precedenza dei mottetti sulle clausule: è possibile che la clausula sul tenor *Go* trasmessa da **Flor** 11' sia derivata dal mottetto – sia esso il francese o il latino – e non viceversa come la tradizione degli studi vorrebbe?⁹⁵

⁹⁵ Il primo a porsi il dubbio in merito alla precedenza dei mottetti sulle clausule è stato Wolf Frobenius che in uno studio del 1987 (FROBENIUS 1987) afferma che almeno tredici clausule del manoscritto **Flor** siano contrafacta di mottetti francesi. All'epoca la sua teoria trovò poco seguito, al punto che EVERIST 1994, in una nota a p. 16, afferma che la sfida di Frobenius alla teoria convenzionale della precedenza delle clausule sui mottetti fosse condotta male. Tuttavia, dimostrando la strutturale importanza della melodia di un refrain nella costruzione del pezzo, BÜTTNER 2002 confermò che una delle clausule discusse da Frobenius, [*Domi*]ne (**Flor** 151), derivava dal corrispettivo mottetto francese. Pertanto, il mottetto latino ad esso correlato e presente come unicum in **Flor**, *Prothomartir plenus fonte/Ne* (**Flor** 410), era contrafactum del francese. Lo studio più recente sull'argomento, BRADLEY 2013, enuncia almeno tre casi in cui la clausula è contrafactum del mottetto francese.

Nonostante i dubbi sollevati da queste teorie, che procedono in controtendenza rispetto alla linea interpretativa dettata da Ludwig e dai filologici successivi, posso affermare con discreta certezza che la precedenza della clausula in questione rispetto ai mottetti relativi e la precedenza del conductus latino rispetto a quello volgare, sia indubitabile.⁹⁶

Oltre a questo, rimane un fatto insolito la diffusione della melodia del duplum come pastorella monodica a parte, completa della conclusione della vicenda omessa nel mottetto. Il fatto che **W2** non riporta il resto della pastorella, ma si arresta



Figura 12. Clausula Go, Flor 11'

al canto della fanciulla che annuncia l'arrivo del

cavaliere, può essere motivato da due ragioni: o il lettore conosceva già la continuazione del testo, motivo per cui si sarebbe dovuto cantare il mottetto copiato tre volte, una per ciascuna strofa; oppure l'interruzione è voluta. In ogni caso, il compositore o il copista stanno ironicamente giocando con il pubblico: interrompendo la pastorella al duplum lì dove **W2** la chiude, il compositore stava cercando la complicità di chi lo ascoltava o lo leggeva, poiché all'avvicinarsi del cavaliere alla fanciulla non può che seguire, nell'immaginario di un uomo del XIII secolo che conosce questo genere di liriche, una scena di seduzione. Tuttavia, per i motivi sopra detti legati al contesto sociale in cui

⁹⁶ La teoria secondo cui i mottetti nascono come tropi delle clausule – aggiunta di un testo verbale alla musica preesistente – fu suggerita per prima da MEYER 1898 e fu in seguito assunta da Ludwig nel suo *Repertorium*. Lo stesso indice del *Repertorium* elenca in ordine prima le clausule e poi i mottetti costruiti sullo stesso tenor. Anche la teoria secondo cui i mottetti in volgare derivano da quelli in latino è stata consolidata da Ludwig, per cui in questa trasformazione si assisterebbe a un graduale processo di secolarizzazione. In un recentissimo studio, PAYNE 2011 corrobora questa tesi affermando che i mottetti latini precedono necessariamente quelli francesi a causa della prossimità della lingua con quella della liturgia.

venivano composti ed eseguiti questi mottetti il seguito non è reso esplicito. Non è escluso, dunque, che Ernoul de Gastinais (o chi per lui) abbia successivamente dato un epilogo alla poesia o l'abbia reso esplicito in monodia aggiungendo quella parte di testo sicuramente scabrosa e poco adatta agli ambienti clericali ufficiali in cui il cavaliere, pur ricevendo il rifiuto, decide di violentare la ragazza. Navigo nell'orizzonte sconfinato delle ipotesi, ma date le premesse una scelta poetica simile potrebbe aver avuto l'obiettivo di esplicitare cinicamente e materialisticamente ciò che il mottetto tendeva ad occultare o negare a causa del pudore dell'etica dominante.

Procediamo con ordine. La trascrizione della clausula proposta nelle pagine precedenti è tratta dall'edizione delle musiche di Notre Dame curata da Roesner.⁹⁷ Dopo dieci successioni di ligature da tre note e una pausa – ciascuna di esse costituisce la talea del mottetto – la melodia si ripete identica a se stessa: questo è il color del mottetto che pertanto viene ripetuto due volte.⁹⁸ Tuttavia, fatto piuttosto insolito, il secondo color non completa la serie melodica del primo, poiché non ripete l'ultima talea, la ligatura di tre note fa sol la con pausa. Il curatore dell'edizione aggiunge tra parentesi quest'ultima talea.

Il manoscritto **Flor** è testimone del mottetto latino *Crescens incredulitas* sul tenor *Go*, un mottetto a due voci il cui duplum ricalca il duplum della clausula. Il copista, probabilmente lo stesso, omette nella trascrizione del tenor del mottetto l'ultima talea e l'ordo corrispondente.

⁹⁷ ROESNER 1993-2009, vol. 1.

⁹⁸ Nel mottetto isoritmico che nasce nel XII secolo e che viene frequentato fino alle generazioni fiammighe del XV e XVI secolo, a una melodia preesistente, posta al tenor, viene applicata una struttura ritmica continuamente ripetuta, detta *tàlea*. Il tenor viene così diviso in un determinato numero di segmenti tutti uguali e tutti dotati delle stesse caratteristiche ritmiche. Spesso, alla ripetizione dei valori musicali era associata anche una ripetizione melodica: la serie di note che costituiva la melodia preesistente poteva anch'essa essere ripetuta più volte; ogni ripetizione di questa struttura melodica viene detta *color*.



Figura 13. *Crescens incredulitas*, Flor 402

Nel mottetto *Por conforter mon corage*, invece, il copista di W2 procede secondo le regole, chiudendo il secondo color del tenor con la talea corretta, pur non aggiungendo le note alla voce superiore che ricalcherebbero identicamente la seconda voce della clausula.



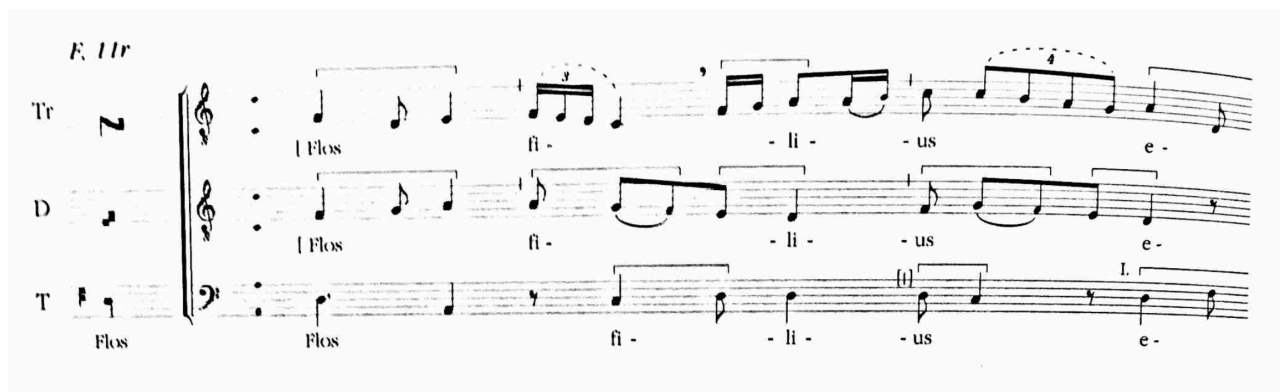
Figura 14. *Por conforter mon corage*, W2 240

Inserendo l'ultima talea nella clausula e omettendo l'ordo corrispondente, come suggerito dal conductus e dal mottetto, inserito tuttavia nell'edizione Roesner in corrispondenza della parte di tenor mancante, ho apportato una correzione alla fine della trascrizione [Figura 15].



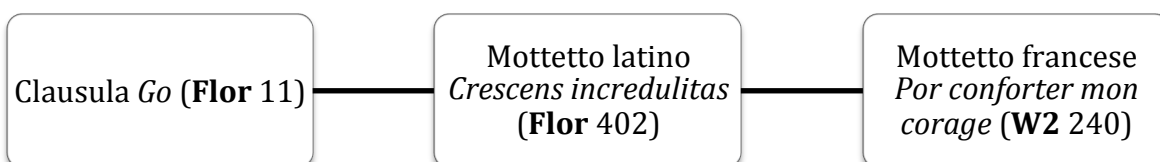
Figura 15

Mi pare ragionevole preferire questa trascrizione rispetto a quella di Roesner per un motivo fondamentale. La clausula che viene copiata in **Flor** subito dopo quella presa in esame nella trascrizione di Roesner inizia con una terza, caso assolutamente inedito nel repertorio di Notre Dame.



Questo è dovuto alla convinzione dell'editore di attribuire l'ultimo ordo alla clausula *Go* e non alla successiva *Flos Filius Eius*,⁹⁹ come invece sembra necessario dedurre.

La corretta trascrizione di *Por Conforter Mon Corage*, il cui tenor rispetta la regola dei colores e le cui voci superiori non presentano le sezioni attribuibili alla clausula *Flos Filius Eius*, non deve indurre a pensare a una precedenza cronologica dello stesso sulla clausula, pertanto bisogna immaginare che il copista di **W2** abbia emendato un errore del copista di **Flor**. Seguendo i ragionamenti fin qui impostati in merito alla successione dei contrafacta e dell'intento parodistico delle pastorelle nei contesti letterari, è opportuno sostenere l'idea tradizionale secondo cui il mottetto deriva dalla clausula e – probabilmente, ma questo non mi è possibile confermarlo del tutto – il mottetto francese segue il conductus latino.



L'autore della pastorella, come verificato negli altri casi, costruirebbe una parodia sul monito dell'autore del conductus per cui non bisogna cedere alla tentazione del denaro – come talvolta succede alle pastorelle che vengono corrotte con promesse di doni – e al desiderio di possesso. La fanciulla, pur rifiutando i doni materiali del suo corteggiatore, ne

⁹⁹ A scorgere una simile difficoltà di trascrizione furono anche i tre studiosi Peter Maddox, Jonathan Couchman e Richard Nemeth che così commentano la difficoltà della sovrapposizione delle tre voci.

«Go 2 rappresenta un caso curioso essendo l'unica clausula separata composta da tre voci. Il tenor è ripetuto: nel suo primo passaggio [= color] gli *ordines* delle parti superiori coincidono regolarmente con coppie di *ordines* del tenor, ma dopo l'inizio della ripetizione del tenor la coincidenza non è precisa.» MADDOX COUCHMAN NEMETH 1979, p. 43: «Go 2 is somewhat of a curiosity in that it is the only separate clausula composed in three voices. The tenor is repeated; on its first passage the *ordines* of the upper parts coincide regularly with pairs of *ordines* in the tenor, but after the commencement of the tenor repeat the coincidence is disturbed for a time.»

subisce comunque la violenza: sembra quasi che l'autore si fa beffe della giusta misura predicata dal *conductus* latino, virtù inutile se contrastata dagli interessi mondani e dalla libido del cavaliere.

L'accostamento di un testo malizioso come può essere quello della pastorella *Por conforter mon corage* a questo tenor, tratto dal graduale *Benedicta. Virgo dei genitrix* ha chiaramente, in questo caso, un intento parodistico. Il versetto, infatti, è il graduale per le feste della Beata Vergine: l'accostamento tra la Vergine, immagine della purezza, e la pastorella, incline al peccato, non può che generare un livello di lettura in cui la prima stride con la seconda. La dissonanza tra il contenuto profano, dall'accostamento quasi blasfemo, di questo testo con quello devozionale del testo di riferimento del tenor emerge maggiormente osservando quali altri motetti sono stati costruiti sulla stessa clausula, o comunque che appartengono alla stessa famiglia di *Go*:¹⁰⁰ *Por conforter mon corage* si distingue dagli altri testi, *chanson d'amore* cortese o testi devozionali il cui contenuto eticamente allineato alla cultura ufficiale poco condivide con l'eccentricità della malizia del genere della pastorella.

¹⁰⁰ La tabella restituisce in maniera sintetica e maggiormente comprensibile l'intricata rete di sigle con cui Ludwig, in M32 (LUDWIG 1910, vol. 3), repertoria tutte le fonti della famiglia di tropature composte attorno al versetto *Benedicta. Virgo dei genitrix*.

I CARATTERI DELLA PASTORELLA

1. La pastorella, più che un genere, è un topos

Non è impresa facile ricondurre i testi rintracciati nei manoscritti a un univoco genere della pastorella. Come visto nell'introduzione, sono stati numerosi i tentativi da parte degli studiosi di individuare i tratti salienti del genere e di conseguenza ricondurre un testo all'area definita oppure considerarlo estraneo. Quel che accomuna la maggior parte delle pastorelle è sicuramente il tentativo di un uomo di sedurre e avere un rapporto sessuale con una ragazza di umile estrazione sociale, ma le forme con cui viene raccontata questa scena di seduzione e i suoi esiti sono molteplici. Non sempre i protagonisti della poesia sono identificati come cavaliere e pastora, non sempre il setting è un'ambientazione rurale, così come non sempre la forma usata è la stessa. Se il modello che forse emerge di più dal corpus oitanico (quello più numeroso) è la *chanson a refrain* (o a più refrains), non mancano esempi di prose in cui si discute dell'incontro di seduzione tra un cavaliere e una pastora, né sono assenti casi di composizioni per danza, poemetti, mottetti o, come nel caso dell'arcinoto *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, testi teatrali. La labilità dei confini del genere aveva già generato confusione in Karl Bartsch, che nella sua prima antologia di pastorelle includeva nella prima parte quelle che l'autore chiama *romance*, affini per tematica alle pastorelle.¹⁰¹

La raccolta più eterogenea è sicuramente quella curata da William Paden e pubblicata nel 1987,¹⁰² che nella vastità di testi riportati all'interno riesce a dare un'idea della complessità di forme e di varianti con cui si manifesta il plot della seduzione tra cavaliere e pastora tra XII e XIII secolo. Per riuscire a suggerire un'idea di questa rete di forme e storie elaborate intorno a questo topos (termine che a questo punto preferisco utilizzare rispetto a quello più circoscritto di genere) basta portare qualche esempio.

Per quanto la presente tesi si concentri sul repertorio oitanico, con necessarie connessioni agli esempi provenzali, non bisogna dimenticare che non sono state poche le incursioni del topos della pastorella nel repertorio latino. Walter di Châtillon,¹⁰³ per esempio, nella seconda metà del XII secolo scrive due pastorelle in cui è possibile rintracciare alcuni tratti tipici dello scheletro narrativo del repertorio francese. In *Declinante frigore* (P12), componimento di sette strofe di settenari, appare l'incipit naturalistico che descrive la primavera e, tra numerosi riferimenti ovidiani, il poeta sembra destreggiarsi agevolmente tra i vari luoghi comuni del topos della pastorella, non

¹⁰¹ Sul commento a BARTSCH 1870, rimando all'introduzione.

¹⁰² PADEN 1987. Seppur non esaustiva, sarà l'edizione di riferimento e laddove bisogna considerare testi non recuperabili in questa antologia, farò uso di quelle di RIVIÈRE 1974-6 e BARTSCH 1870.

¹⁰³ Nato a Lille intorno al 1135, studia a Parigi e a Reims e insegna a Laon. Vive alla corte di Enrico II, dopodiché si sposta a Chatillon, viaggia in Italia (Bologna e Roma) per poi tornare a Reims dove compone il poema epico *Alexandreis*. Muore ad Amiens. Sulla vita di Walter di Châtillon, RABY 1957.

ultima, la semplicità con cui la fanciulla, ascoltando le parole del chierico, senza godere di nemmeno un verso in cui esprimersi, si piega alle sue volontà.¹⁰⁴ L'altra pastorella del canonico di Reims, *Sole regente lora* (P13), continua a far uso della lingua latina e dei numerosi riferimenti alla cultura classica, ma introduce il motivo dello stupro, allineandosi definitivamente al modello volgare.¹⁰⁵

Per inquadrare l'ampia diffusione del plot dell'incontro tra cavaliere e pastore, basta citare in questa sede due esempi latini che si discostano notevolmente dal modello poetico standard e che possono essere considerati delle forme di commento al fenomeno letterario e culturale rappresentato dal topos della pastorella. Nel *De somnio* (P14) dell'Anonimo poeta di Ripoll, il chierico racconta il sogno in cui, in un esemplare ribaltamento dei ruoli, una fanciulla che si dichiara nobile si avvicina a lui per chiedergli il suo amore e, non privo di riferimenti sessuali,¹⁰⁶ il componimento si conclude con la delusione del chierico al risveglio. Nel ben più noto trattato sull'amor cortese *De Amore* (P15), Andrea Cappellano parla dell'amore verso la contadina legittimando il suo lettore (l'amante cortese) a prendere quel che cerca, anche dovendo ricorrere alla forza:¹⁰⁷

Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit,
eas pluribus laudibus efferre momento, et, si locum
inveneris opportunum, non differas assumere, quod
petebas et violento potiri amplexu. Vix enim
ipsarum in tantum exterius poteris mitigare
rigorem, quod quietos fateantur se tibi concessuras
amplexus vel optata patiantur te habere solatia, nisi
modicae saltem coactionis medela praecedat
ipsarum opportuna pudoris.

Ma se ti attrae l'amore delle contadine, ricordati di
lodarle molto e, se ti capita l'opportunità, non
indugiare a prendere ciò che vuoi e ad accoppiarti
con la violenza, perché difficilmente potrai
addolcirle fino al punto che decidano di accoppiarsi
pacificamente o di permetterti i piaceri che desideri,
se non c'è almeno la medicina di una piccola
costrizione necessaria al loro pudore.

Sembra emergere da questo testo in prosa la giustificazione del misero atto perpetrato tanto spesso nelle liriche della pastorella: qui l'autore parla in prosa di quel che in versi e in prima persona viene cantato nel resto del repertorio.

Come osservato nel capitolo precedente, non mancano i casi in cui una pastorella compaia al duplum o al triplum di un mottetto. Il manoscritto di Montpellier, testimone di un'ampia raccolta di mottetti, è stato oggetto dell'attenzione di Rivière, che nella sua raccolta fornisce l'edizione di tutti questi testi di pastorelle che compaiono in polifonia.¹⁰⁸

Le lais de la pastorele (P116) è una pastorella in forma di lai la cui melodia è condivisa da altre tre composizioni, *Lai des Hermins* (RS 2060), *Ave gloiosa virginum regina*, una sequenza di Filippo il Cancelliere, e *Virge glorieuse* (RS 1020), un lai di Gautier de Coinci, autore non estraneo al genere della pastorella che avrò modo di trattare più avanti.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Capiamo che il poeta che canta è un chierico dal v. 39: «lego sive scriptito».

¹⁰⁵ BATE 1983

¹⁰⁶ v. 34: «post illud dulcius secretum compleo» (dopodiché ho penetrato il suo più dolce angolo)

¹⁰⁷ Traduzione in INSANA 2002, p. 121.

¹⁰⁸ Montpellier, Bibliothèque Inter-Universitaire, section Médecine, H196.

¹⁰⁹ Su questa catena di contrafacta, MAILLARD 1980.

Ancora, sono numerosi i collegamenti tra pastorelle e *ballettes*, come dimostrato dalle ricerche di Lucilla Spetia.¹¹⁰

Oltre a presentarsi in varie forme e generi, il topos della pastorella contempla una casistica amplissima di variazioni sul plot, dall'ambientazione descritta solitamente all'inizio della composizione, alla conclusione della storia. Se la quasi totalità dei casi vengono ambientati in primavera,¹¹¹ non mancano esempi di contesti invernali: nella pastorella *Par dessoz l'ombre d'un bois* (P59), attribuita a Jean de Braine, conte di Macon e Vienne (il signore di Moniot d'Arras),¹¹² il poeta incontra una pastora che *contre iver ert bien garnie*, «ben preparata per l'inverno», motivo per cui le offre un *vair mantel*, cioè una pelliccia.

La pastorella anonima *Enmi Deus, vrais Deus* (P95), in modo anomalo inizia con una quartina in cui Robin, tipicamente l'umile amante della pastora, lamenta che Marion lo tradirà. A seguire, senza alcuna indicazione della stagione, i versi sono affidati al canto in prima persona del cavaliere che incontra la sfortunata coppia di pastori.

Sfruttando i luoghi comuni della pastorella, un anonimo poeta in una lunga premessa attribuisce a Luigi IX *L'autrier matin el moys de may* (P68), pastorella che inserisce versi latini in una composizione oitanica, in cui il regnante incontra, in un setting del tutto identico a quello di molte altre pastorelle (il primo verso le cita esplicitamente), la vergine che lo invita a fuggire il peccato, trasferendo nell'ambito del sacro l'anelito erotico tipico del genere profano, quasi in una sorta di equivoco riscatto di chi canta rispetto alle inclinazioni mondane tipicamente legate al plot della pastorella. A parlare della vergine nel contesto di una pastorella è anche Gautier de Coinci, che nella sua *Hui matin a l'ajornee* (P41) ribalta il modello costituito dalla tipica lirica del cavaliere e della pastora per esortare i chierici ad abbandonare la composizione di pastorelle per dedicarsi ai canti alla vergine.

Non mancano esempi in cui nella pastorella sono innestati elementi di lirica cortese, che smussano i confini tra i generi: ne sono esempi, il mottetto attribuito a Thibaut de Blaison, *L'autrier quant me chevauçoie* (P38) e ancora *L'autrier en une praele* (P114) e *Aveques tel Marion i a* (P152).

Le pastorelle occitane meritano un discorso a sé. In questo contesto basta tracciare solo qualche elemento utile a dimostrare come alla specificità della lingua corrisponda un modo caratteristico con cui viene elaborato il topos. Se la prima pastorella attestata è quella di Marcabru nel XII secolo (P8), il plot dell'incontro tra il poeta e una pastora conoscerà maggiore successo nel sud della Francia nella seconda metà del XIII secolo e genererà una serie di esempi molto particolari nella globalità del repertorio. Un caso tra tutti è quello di Guiraut Riquier che partorisce un ciclo di sei pastorelle (P134-139) in cui il poeta, nel corso della sua vita, incontra in sei momenti diversi la stessa pastora con la

¹¹⁰ SPETIA 2001

¹¹¹ La breve descrizione del contesto costituisce quasi sempre il preludio alla narrazione dei fatti.

¹¹² Morto in crociata nel 1239 o 1240.

quale intesse un dialogo interessante sui destini della poesia e sul ruolo dei suoi autori.¹¹³ Emerge, innanzitutto, la cura, tipicamente provenzale,¹¹⁴ nel dare maggiormente spazio al momento dialogico piuttosto che a quello narrativo: nella lunga conversazione che si tiene tra i due protagonisti, la pastora si presenta come una donna saggia, scaltra, curata nel linguaggio e foriera di un'etica ben precisa, distante dalle amenità della poesia cortese, pertanto contrastante con quella del trovatore.

2. L'interpretazione di una donna e la reazione di un uomo

Dare confini nazionali alla pastorella è uno sforzo inutile. È chiaro – e il lavoro di ricognizione di Paden lo attesta – che la trama del pastore che adessa una pastora è stata interessata sin dal XII secolo da una diffusione europea capillare. Alcuni numeri possono provarlo. Di 163 liriche che Paden colloca tra il XII e il XIII secolo, questa è la distribuzione linguistica:¹¹⁵

provenzale	23	14%
francese	110	67,5%
latino	12	7,5%
tedesco	10	6%
galego portoghese	4	2,5%
italiano	3	2%
inglese	1	0,5%

Sebbene sia chiaro che il cuore della produzione sia stata la Francia settentrionale dove nel Duecento attorno ai centri di Arras e Parigi si costituirono le basi sociali e culturali per il successo del topos, gli altri numeri, soprattutto quelli associati al provenzale, al latino e al tedesco, dimostrano una diffusione continentale non indifferente.¹¹⁶

Le numerose variazioni al plot, di cui ho riportato qualche esempio nel paragrafo precedente e la sua diffusione a livello europeo dimostrano che elaborare una definizione e una teoria univoca sulla pastorella – topos non riconducibile a un genere specifico – non ha senso. A seconda dell'autore e del contesto sociale di riferimento, come vedremo, il plot

¹¹³ Il ciclo di pastorelle di Riquier è ampiamente trattato da BOSSY 1994.

¹¹⁴ Nelle pastorelle provenzali, il dialogo è più curato rispetto a quelle oitaniche. Questo tratto, probabilmente derivato dal modello marcabruniano, è riscontrabile, non solo nel ciclo di pastorelle di Guiraut Riquier, ma anche nelle due pastorelle, connesse tra di loro, di Cerveri de Girona (P141-142).

¹¹⁵ Mi limito a considerare il periodo indicato poiché è tra il XII e il XIII secolo che avvengono quelle mutazioni sociali, culturali e letterarie che motivano la diffusione e il successo della pastorella, dimostrato dai numeri. Tra il XIV e il XV secolo si modificheranno alcuni degli assetti che analizzeremo e il plot conoscerà una declinazione e uno sviluppo diverso o comunque continuerà a vivere del successo raggiunto nell'arco di tempo in analisi in questa tesi – e soprattutto la pastorella verrà dimenticata nel Nord della Francia.

¹¹⁶ 7 delle 10 composizioni latine elencate da Paden provengono dai Carmina Burana e, pertanto, potrebbero appartenere ad area tedesca.

viene recuperato e rimodellato sulle proprie intenzioni poetiche. Anche lì dove il corpus è più compatto, in Francia nel XIII secolo, le differenze tra un testo e l'altro si annotano a centinaia. Tuttavia, mi concentro su questa porzione limitata di spazio e tempo perché ritengo che nella Francia settentrionale tra XII e XIII secolo le pastorelle riconducibili a questo periodo siano estremamente indicative di mutamenti socio-culturali che giustificano e motivano alcune scelte degli autori e sono rivelatrici di una mentalità borghese e misogina che all'alba della società mercantile e capitalistica inizia a imporsi con tutte le sue storture e le sue implicazioni negative. Infatti, le testimonianze letterarie e musicali legate al topos della pastorella nella Francia del Duecento sono, come avrò modo di mostrare, lo specchio di un'identità maschile che nel periodo in considerazione si stava costruendo sulla base di un nuovo status acquisito grazie alle conquiste economiche e sociali rispetto alle gerarchie feudali ed ecclesiastiche e in contrapposizione a soggetti subalterni (quali la donna). È grazie a questi presupposti che la pastorella raggiunge il successo e ha modo di affermarsi nel corso del tempo su tutto il continente.

Il problema della misoginia risulta chiaro dall'elemento che, più di tutti, rende la pastorella un prodotto letterario irriverente: lo stupro. Non tutte le pastorelle, tuttavia, si concludono con un atto di prevaricazione violenta del protagonista sulla pastora. Lì dove la composizione riporta un finale in cui la vicenda risulta conclusa se ne possono individuare cinque tipi:

- a) la pastora rimane fedele al suo compagno, non cede alle gratificazioni del cavaliere o le viene qualcuno in soccorso;
- b) la pastora è sedotta dal cavaliere ma l'atto non è consumato;
- c) l'atto è consensuale – la pastora è sedotta dai doni o dalle parole;
- d) il cavaliere stupra o violenta (anche senza successo) la pastora;
- e) la pastora seduce il cavaliere.

Limitandomi al corpus – seppur incompleto – raccolto da Paden, tra XII e XIII secolo su 163 liriche di tutte le lingue sopra riportate, la distribuzione dei differenti finali è la seguente:

tipo	frequenza	%
a	55	40
b	14	10
c	34	25
d	28	20
e	7	5

In lingua francese – che è quella su cui mi concentrerò maggiormente – la distribuzione su 94 liriche è questa:

a	37
b	12
c	22
d	21
e	2

La critica ha mostrato un quasi totale disinteresse verso questo momento della narrazione fino al 1985, quando Kathryn Gravdal pubblica lo studio *Camouflaging Rape*, in cui interpreta la pastorella da una prospettiva femminista come una «celebrazione dello stupro».

Anche quando non rappresentano lo stupro direttamente, ne celebrano costantemente la minaccia. [...] la pastorella trasmette un messaggio di intimidazione e repressione.¹¹⁷

Consapevole che non tutte le pastorelle mettersero in scena lo stupro, Kathryn Gravdal riconosce nelle composizioni che non appartengono al gruppo **d** la minaccia di una violenza o comunque la consapevolezza che quell'atto di estrema crudeltà fosse sempre in potenza nella narrazione dell'incontro tra un cavaliere e una pastora. William Paden, lo stesso studioso che raccoglie le pastorelle nell'antologia del 1987 che sto usando, risponde all'analisi di Gravdal, inizialmente elogiandone il lavoro

Sebbene la frequenza dello stupro nelle poesie non sia stata totalmente trascurata precedentemente, la lettura di Gravdal è innovativa e valida perché tratta lo stupro seriamente.¹¹⁸

salvo poi smontare l'articolo parola per parola. Non sorprende che sia un uomo colui che prova a sfatare sul terreno dell'evidenza filologica ed etimologica l'interpretazione femminista per la quale l'incontro tra il cavaliere e la pastora è espressione di un conflitto di genere. Con argomentazioni del tutto opinabili Paden priva il lavoro di Gravdal del merito indiscutibile di aver fatto emergere nella storia della cultura occidentale misogina un nuovo tassello.

Il difetto che unisce i due contributi, tuttavia, è quello di aver dimenticato di contestualizzare adeguatamente i testi considerati: Paden, per ammorbidire la critica femminista di Gravdal, oltrepassa i confini francesi considerati dalla studiosa per dimostrare come, al di là dell'area oitanica, la pastorella non parla di stupro e violenza. Concentrarsi sui casi francesi tra XII e XIII secolo significa inquadrare le ragioni che

¹¹⁷ GRAVDAL 1985, p. 362: «Even when they do not actually depict rape, they consistently celebrate its threat. [...] the pastourelle conveys a message of intimidation and repression»

¹¹⁸ PADEN 1989, p. 331: «Although the occurrence of rape in the poem has not been entirely overlooked before, Gravdal's reading is new and compelling because she treats rape seriously.»

muovono questi autori nella frequentazione di un genere che ne rappresenta le idee e che diventa funzionale al perpetuarsi del privilegio maschile e di classe. Alcuni autori nell'area e nel periodo segnalati hanno usato questo genere per alcuni scopi precisi ed è compito dello studioso individuare e contestualizzare adeguatamente i testi senza fare di tutta l'erba un fascio: Paden, cercando di convogliare entro un'unica interpretazione la grande massa di testi raccolti, non considera che il plot della pastorella possa essere stato sfruttato da alcuni autori con intenzioni ben precise che hanno reso possibile un così ampio successo. È vero che non tutti gli autori delle pastorelle antologizzate da Paden celebrassero lo stupro, ma se consideriamo, come fa Gravdal, il luogo e il periodo di maggior successo – la Francia del Nord nel XIII secolo – non ci si può astenere dalle amare conclusioni elaborate dalla studiosa. Gravdal, infatti, consulta solamente le pastorelle francesi delle raccolte di Bartsch e Rivière e ne estrapola una tendenza – la celebrazione dello stupro – entro un corpus che, rispetto a quello considerato da Paden, è più uniforme ed omogeneo perché composto probabilmente da autori provenienti dallo stesso ambiente culturale entro il quale si afferma definitivamente il successo del plot. Certamente, né Paden né Gravdal si preoccupano di osservare l'elemento della misoginia e della violenza contro la donna all'interno di una produzione letteraria più ampia che possa guardare a generi coevi e non inquadrano in maniera puntuale e sufficientemente critica l'identità e la provenienza degli autori. Gravdal, usando Zink come fonte delle sue affermazioni,¹¹⁹ scrive:

Il genere è classificato come "non cortese", sebbene sia stato composto da autori di liriche cortesi (molto spesso nobili francesi) ed eseguito di fronte allo stesso pubblico delle liriche cortesi.¹²⁰

La studiosa si lascia convincere da qualche nome appartenente alla nobiltà che compare tra i manoscritti testimoni delle pastorelle e dal fatto che a parlare in prima persona siano dei cavalieri. Tuttavia, per comprendere chi siano stati realmente questi autori bisogna osservare da una distanza maggiore questo topos, individuare qualche caso emblematico che ci dia alcuni indizi in più sulla paternità e mettere in relazione questi testi con altri esempi letterari. La mia tesi è che il topos della pastorella sia stato sfruttato dalla classe clericale francese che tra XII e XIII secolo accoglie le istanze materialistiche e commerciali della nascente borghesia, di cui spesso i chierici facevano parte: la prevaricazione sulla donna costituisce un elemento fondamentale per l'affermazione della nuova identità in ascesa, che si appropria, mutua e trasforma alcuni elementi dalla letteratura devozionale e cortese.

¹¹⁹ ZINK 1972, p. 42-52.

¹²⁰ GRAVDAL 1985, p. 363: «This genre is classified as a "non courtly" genre, despite the fact that it was composed by the authors of courtly lyric (very often French noblemen) and performed before the same public as courtly lyric.»

3. Gli autori delle pastorelle francesi sono chierici e borghesi

Ad una lettura superficiale delle pastorelle francesi si direbbe che i suoi autori facciano parte della classe nobiliare.¹²¹ *L'autrier quant chevauchois* (P21), *Je me chevalchois* (P36), *L'autre ier chevauchai mon chemin* (P63), *Chevachai mon chief enclin* (P81), *L'autre jor je chevachois* (P88), *L'autrier mi chivachois* (P92), *L'autre jour me chivachois* (P93), *Ji chivachois l'autrier* (P97) sono alcuni degli incipit che suggeriscono, attraverso l'atto del cavalcare, quale possa essere l'estrazione sociale del poeta che in prima persona narra l'incontro con la pastora. A confermare la nobile identità dei loro autori possono essere alcune attribuzioni fornite dagli stessi manoscritti. Thibaut, per esempio, autore di due pastorelle,¹²² di cui una mette in scena uno stupro (P43), fu conte di Champagne dal 1214 e re di Navarra dal 1234.¹²³ Tuttavia, su 110 pastorelle francesi che conto nell'antologia di Paden tra XII e XIII secolo, ben 73 risultano anonime, mentre delle altre 37 si può affermare che i loro autori sono chierici, borghesi o generici trovieri senza alcuna origine degna di nota.

Ad eccezione dei pochi indizi forniti, nient'altro chiama in causa la nobiltà. A ben vedere sono chierici e borghesi della Francia settentrionale, provenienti soprattutto da Arras, dalla regione dell'Artois e dalla Lorena, che elaborano così prolifici tante pastorelle. A confermarlo sono vari elementi:

1. l'origine dei manoscritti;
2. la retorica, la dialettica e i *refrains*;
3. l'intertestualità nei *contrafacta* musicali;
4. le testimonianze indirette;

Osserviamoli da vicino, perché da queste analisi si può comprendere maggiormente di cosa e di chi parliamo quando facciamo riferimento alle pastorelle francesi tra XII e XIII secolo: ci si renderà conto di quanto in questo intervallo il rapporto con la donna in termini di prevaricazione e dominio da parte del genere maschile sia sempre stato implicato nella definizione dell'identità culturale borghese.

¹²¹ Non solo Gravdal ha attribuito alla classe nobiliare la composizione delle pastorelle. Sulle origini delle pastorelle vedi INTRODUZIONE. 3. Brancolare nel buio: la storia miope della pastorella.

¹²² P43 e P44.

¹²³ Egli partecipò alla crociata del 1239 e fu elogiato da Dante per le sue doti letterarie nel *De vulgari eloquentia* 1.9.3.

3.1 Gli ambienti culturali e i luoghi di compilazione dei manoscritti

Le pastorelle francesi antologizzate da Paden sono così distribuite all'interno dei manoscritti – per comodità ho ignorato nella tabella i manoscritti in cui ne compare solo una.¹²⁴

I	Oxford, Bodleian Library, Douce 308	30
K	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5198	24
N	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 845	20
M	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 844	17
X	Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. fr. 1050	17
C	Bern, Stadtbibliothek, ms. 389	15
T	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12615	14
U	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 20050	11
P	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 847	11
Mo	Montpellier, Bibliothèque de l'Ecole Médecine, H 196	11
V	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24406	7
Wo	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, ms. 1206	6
La	Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. fr. 13521 (La Clayette)	5
a	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regina 1490	3
S	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12581	3
O	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 846	2

I manoscritti che contengono più pastorelle possono essere raggruppati, secondo gli stemmi forniti dagli studi di Meyer e Schwann, in alcune famiglie.¹²⁵ **I**, **C** e **U**, canzonieri lorenesi, condividono alcune peculiarità linguistiche e numerose concordanze. **K**, **N**, **P** e **X** provengono dallo stesso atelier e sono stati compilati dalle stesse mani.¹²⁶ **T** è il manoscritto filologicamente più vicino a **M**, entrambi testimoni preziosissimi dell'attività culturale artesiana.

Queste famiglie compaiono in cima alla lista dei manoscritti che trasmettono maggiormente le pastorelle. Come si può notare, **I** è il canzoniere che occupa la prima posizione. Privo di musica, trasmette per lo più unica (delle pastorelle comprese nell'antologia di Paden, 23 composizioni su 30). La particolarità del canzoniere risiede nel fatto che a ciascun genere viene dedicata una sezione.¹²⁷ Oltre al canzoniere, il manoscritto di Oxford contiene altre opere ed è suddiviso in questo modo:

¹²⁴ Vedi RIVIÈRE 1974, I, p. 14 e segg. per una ricognizione dei manoscritti che trasmettono pastorelle.

¹²⁵ MEYER 1868 e SCHWANN 1886

¹²⁶ **KNPX** sono descritti e commentati da SPANKE 1925.

¹²⁷ Anche **a** è articolato in sezioni di genere, ma il manoscritto vaticano tiene conto anche della divisione, selezione e organizzazione della serie degli *auctores*.

Fascicolo	Carte	Titolo	Autore	Data	Formato
I	2-85	Li romans de Cassamus	Jacques de Longuyon	Dedicato a Thibaut de Bar, vescovo di Liège (1303-12)	narrazione in versi
II	86-106	Li bestiaire d'amour	Richard de Fournival	c. 1250	prosa
III	107-139v	Le Tournoi de Chauvency	Jacques Bretel	c. 1300	narrazione in versi con refrains
	140r-250	[Canzoniere]	autori vari	fine XII – inizio XIV secolo	versi (diviso in 8 sezioni)
IV	250r	Le Prophetie Sebile	anonimo	XIII secolo	prosa
	250v-282v	Le Tornoiment Antecrist	Huon de Méri	dopo il 1234	narrazione in versi

A sua volta, il Canzoniere è composto di otto sezioni:

1	144r-170v	Grand chants
2	171r-177v	Estampies
3	178r-195v	Jeux-partis
4	196r-209v	Pastorelle
5	210v-237v	Balletes
6	239r-243v	[Sottes chansons]
7	243v-247v	[Mottetti]
8	247v-250r	[Rondeaux]

Il manoscritto di Oxford (da cui il canzoniere I), C e U sembrano essere stati redatti in zona lorenese.¹²⁸ Studiando la sezione delle balletes, Stefano Asperti, sulla scia delle ipotesi avanzate da Maurice Delbouille intorno ai jeux partis dello stesso canzoniere I, suppone che i generi tramandati dal manoscritto attestano un gusto lorenese nei confronti di forme da ballo, testimoniate dall'uso cospicuo di refrains.¹²⁹ I trovieri piccardi e artesiani si sarebbero spostati, secondo i due studiosi, in direzione della Lorena e della Borgogna, dove avrebbero importato i topoi e i generi ampiamente coltivati ad Arras e nei territori limitrofi, adattandoli a contesti da ballo più vicini al gusto del luogo. Nel canzoniere I, redatto nel primo quarto del XIV secolo (dopo il 1309),¹³⁰ non passa inosservato che, subito dopo la sezione dedicata ai grand chants non vengono riportate composizioni generalmente considerate colte ma viene immediatamente dato spazio ad estampies, genere per danza. Inoltre, su 30 pastorelle presenti nella raccolta di Paden, tradite da I, ben 24 riportano uno o più refrains.¹³¹

¹²⁸ DOSS-QUNBY – ROSENBERG – AUBREY 2005, p. LVII.

¹²⁹ DELBOUILLE 1933; ASPERTI 1993

¹³⁰ Sulla datazione, ATCHISON 2005 e DOSS-QUNBY – ROSENBERG – AUBREY 2005, p. LIII.

¹³¹ Paden non riporta nella sua antologia tutti i testi contenuti nella sezione di pastorelle di I, che ammontano a 57, dei quali solo 8 appartengono al tipo della canzone senza refrain. Vedi CEPRAGA 2004 per una ricognizione più puntuale del manoscritto.

Come scrive Elizabeth Eva Leach, il manoscritto di Oxford

è un documento di ricezione e sintesi di una tradizione più antica che viene rielaborata all'interno di uno specifico contesto geografico e sociale.¹³²

Se per i *grand chants*, per le pastorelle e i *jeux partis*, generi già presenti nella tradizione francese, si possono trovare concordanze con altri manoscritti, ben poche se ne trovano nel caso delle *balletes* e nessuna per le *estampies* e le *sottes chansons*,¹³³ fatto che ha indotto gli studiosi a pensare che questi ultimi generi testimoniassero un gusto specificatamente lorenese.¹³⁴ Tale gusto includerebbe l'uso smodato di refrains, integrati ampiamente nei generi più antichi come la pastorella e nelle altre sezioni del manoscritto.¹³⁵

Secondo queste tesi, i manoscritti lorenese (I in particolare) dimostrano che la pastorella, cinica, anticortese e misogina, giunta in queste zone da regioni più settentrionali fosse già un topos di successo tra il XIII e il XIV secolo. D'altronde I, fra i canzonieri oitanici, è dei più recenti, sicuramente degli anni venti del XIV secolo, se non più tardi. Le radici di questa notorietà, pertanto, sono da rintracciare qualche decennio prima in territori artesiani ed è quindi ad altri manoscritti che dobbiamo rivolgerci per capire presso quali ambienti si sia consolidato il successo della pastorella.

Il manoscritto M (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 844), diversamente da I, e in questo più vicino a T e A,¹³⁶ dispone le liriche per autore. L'ordine in cui sono compilate in M – la cui compilazione inizia intorno al 1260 e si conclude all'inizio del Trecento – tradisce un criterio gerarchico: prima gli autori nobili, poi i borghesi, le cui condizioni sociali sono raffigurate dalle miniature che accompagnano le singole sezioni.¹³⁷ I nobili sono rappresentati a cavallo, vestiti d'armatura e recanti le proprie insegne, mentre i borghesi sono palesemente chierici nello scrittoio o trovieri nell'atto della performance. Le rubriche assecondano questo criterio, assegnando agli aristocratici i loro titoli nobiliari e ai borghesi l'appellativo di *maistre*, cioè maestro, professionista. Tra la sezione dei nobili e quella dei borghesi di Arras è inserito il fascicolo XV, interamente composto di pastorelle, che interrompe l'ordine per autore. Sembra che il compilatore utilizzi il corpus di

¹³² LEACH 2015, p. 230: «a document of reception and synthesis of an older tradition that it recasts within a specific geographical and social milieu»

¹³³ Solo quattro delle 188 *balletes* sono attestate dal lorenese C.

¹³⁴ DOSS-QUNBY – ROSENBERG – AUBREY 2005, p. LVIII: «these songs represent a contained tradition, fostered in Lorraine, which was not known to compilers of mainstream trouvère manuscripts» [queste canzoni rappresentano una tradizione contenuta, limitata alla Lorena, che non era conosciuta ai compilatori dei più noti manoscritti trovierici]

¹³⁵ LEACH 2015 rintraccia le concordanze di refrains tra *Le Tournoi de Chauvency* di Jean Bretel, presente ai ff. 107-139, e vari mottetti e composizioni del canzoniere. In virtù di questi rimandi e analizzando i temi e i contenuti del *Tournoi* giunge alla conclusione che esecutori e pubblico delle canzoni e dei mottetti fossero nobili, chierici e menestrelli delle corti della Lorena, pratici nella performance anche di composizioni polifoniche.

¹³⁶ A = Arras, Bibliothèque Municipale, 657

¹³⁷ HATZIKIRIAKOS 2016, pp. 71-5, descrive e interpreta accuratamente l'ordine con cui le liriche di M sono disposte. Sul manoscritto e sulla sua datazione, la bibliografia è sterminata, vedi in particolare BECK 1938, SPANKE 1943, BATTELLI 1993, ASPERTI 1995, HAINES 1998, PERAINO 2011.

pastorelle per inaugurare la sezione dei trovieri borghesi di Arras, quasi a indicare un genere particolarmente rappresentativo della lirica della città. Inoltre, pone quattro canzoni mariane del troviere borghese e artesiano Guillaume le Vinier ad apertura del codice, ben prima della sezione dei nobili, e la grande maggioranza degli autori della sezione non aristocratica conta trovieri borghesi di Arras. È chiaro che, al di là dell'ovvio intento celebrativo verso la classe aristocratica che conduce il compilatore ad assegnare la prima macrosezione ai compositori nobili, la firma del codice è ad opera di un artesiano conscio del ruolo della classe borghese di Arras nell'affermazione del repertorio lirico che sta trasmettendo e dell'importanza che la pastorella assumeva in quanto genere rappresentativo di una classe sociale culturalmente ed economicamente in ascesa.

Anche il canzone **T**, fortemente imparentato con **M**, è testimone del passaggio dell'eredità trovierica dalla classe aristocratica a quella clericale borghese. Il canzoniere si apre con una sezione dedicata alle personalità dell'alta nobiltà, in particolare con il libellus di Thibaut IV, re di Navarra. Questa scelta del compilatore, secondo Judith Peraino, rappresenta «un'ultima affermazione eroica dell'identità e della cultura nobile indipendente prima del suo superamento». ¹³⁸ Subito dopo la sezione dei poeti aristocratici, il canzoniere riporta le canzoni dei poeti di Arras, che si chiude con il libellus delle canzoni di Adam de la Halle, considerato il più importante modello del nuovo ethos. ¹³⁹

Sebbene sia privo di pastorelle, ci torna utile sottolineare le affinità di **A** con **M** e **T**, per la comune origine artesiana. Il manoscritto **A**, conservato proprio alla biblioteca di Arras, è testimone della posizione rilevante acquisita e rivendicata dalla classe clericale borghese nella produzione e circolazione del genere lirico. Le sezioni di **A**, allo stato attuale del manoscritto, sono:

1. f. 129r-135v: *chansons* di Richard de Fournival e Adam de la Hall;
2. f. 136r-147v e 148r-151v: due gruppi di *jeux-partis*;
3. f. 152r-156v: *chansons* di Thibaut di Champagne e Chatelain de Couci;
4. f. 157r-160v: *chansons* di Gauthier de Dargies, Ugon de Bregi, Li Vidame de Chartres, Pierres de Molaine, Le Due de Brebant.

Contrariamente a quanto ipotizzato da Alfred Jeanroy per cui la terza sezione dedicata ai nobili dovrebbe aprire il manoscritto nella compilazione originale,¹⁴⁰ Robin Lockert, autore di una moderna edizione critica dei testi e delle musiche del canzoniere, sottolinea il peso

¹³⁸ PERAINO 2011, p. 143: «a final heroic assertion of independent noble identity and culture before its obsolescence.»

¹³⁹ La sezione artesiana, secondo PERAINO 2011, p. 144: «annuncia la fine della canzone d'amore come prodotto degli *amateurs* nobili e promuove la nuova voce dei chierici professionisti» [heralds the end of the love song as an artifact of noble *amateurs* and advertises the new voice of the professional clerics]

¹⁴⁰ JEANROY 1875

che la classe borghese e clericale avrebbe avuto nella società di Arras, la quale giustificerebbe l'ordine attuale dei componimenti: la precedenza di Adam de la Halle e Richard de Fournival sarebbe legittimata dall'effettivo prestigio di cui godevano i due trovieri, pur essendo chierici borghesi.¹⁴¹

Come si può notare dalle sezioni, anche in **A** l'ordine per autore è interrotto da una sezione dedicata a un genere, in questo caso i *jeux-partis*. Al f. 136, in cui inizia la sezione dedicata ai *jeux-partis*, così come in **I**, una miniatura inquadra due poeti nell'atto di tenzonare. I protagonisti del primo contrasto poetico sono i due chierici Gilles le Viniers e Simon d'Authie.¹⁴² Il fatto che questa lirica sia posta in apertura della sezione dei *jeux-partis* sembra non essere un caso: le ragioni indagate da Jennifer Saltzstein corroborano l'idea del primato di una nuova classe nella gestione della materia lirica. Tema del dibattito è: per un uomo anziano è meglio cercare la compagnia di una donna giovane o vecchia? La citazione dall'*Ars amatoria* alla settima strofa è l'unico riferimento ad Ovidio che sopravvive nell'intero corpus di *jeux-partis*:¹⁴³ Ovidio, che affronta l'amore maturo tramite la metafora del vino invecchiato, viene parafrasato e tradotto da Gilles, che interpella esplicitamente l'*auctoritas* chiamandolo per nome. Il proverbio con cui il poeta chiude la strofa fornisce un ulteriore indizio sulla sua provenienza sociale: i proverbi, infatti, erano spesso utilizzati per insegnare il latino.¹⁴⁴ Il fatto, inoltre, che Gilles ne faccia uso per dar delucidazioni sulle parole di Ovidio non solo conferma l'iter formativo del chierico, ma presuppone anche che l'uditore in ascolto del *jeu-parti* potesse comprendere a cosa il poeta stesse facendo riferimento, suggerendo dunque che anche il pubblico facesse parte della stessa categoria del cantore.

Appare chiaro che la scelta di inaugurare la sezione con questa tenzone particolare non è certo casuale, a maggior ragione se si nota che nella tradizione dei *jeux-partis* la lirica in questione non sia una composizione di gran rilievo:¹⁴⁵ lo scriba voleva suggerire con precisione quale fosse il contesto di appartenenza di questo genere e l'identità sociale di chi lo praticava.

Dunque i manoscritti **M**, **T** e **A**, entrambi artesiani, lavorano analogamente: ordinando per autore i componimenti, separano la sezione di composizioni borghesi da quella di liriche aristocratiche con un fascicolo dedicato a un genere specifico, quello della pastorella in **M** e quello dei *jeux-partis* in **A**, scelti entrambi poiché rappresentativi della tradizione lirica borghese di Arras. Pastorelle e *jeux-partis* sono prodotti eminentemente chierico-borghesi:¹⁴⁶ a caratterizzarli è la componente dialogica, opposta alla tensione lirica

¹⁴¹ LOCKERT 1993, pp. 20-21.

¹⁴² *Maistre Symon, d'un essample nouvel* RS 572. Melodia e testo in LOCKERT 1993, pp. 145-147.

¹⁴³ Dal XII secolo, Ovidio diventa *auctoritas* imprescindibile nella formazione del giovane chierico.

¹⁴⁴ PFEFFER 2007, p. 42-43.

¹⁴⁵ Essa viene trasmessa da un solo altro manoscritto, **b**, che non riporta la notazione, e all'interno di **A** è l'unica, insieme ad altri quattro *jeux*, ad essere tramandata da soli due testimoni.

¹⁴⁶ Vedi SALTZSTEIN 2012

individualistica delle chansons d'amore cortesi, da cui emerge il gusto francese – e acquisito dai poeti artesiani – per le *disputationes* e i generi drammatici.



Figura 16. Pastorelle, da l f. 196r



Figura 17. Jeux-partis, da l f. 178r

3.2 Retorica, *disputatio* e *refrains* sono elementi costitutivi della cultura clericale e borghese

L'individuo della società mercantile del XIII secolo affronta il proprio avversario sul terreno della dialettica: è attraverso un'attività di persuasione e retorica che gli interlocutori dei *jeux-partis* tentano di avere la meglio l'uno sull'altro e con le stesse abilità il cavaliere prova a convincere la pastorella a concedersi alle sue avances, salvo poi far violenza in alcuni casi per riuscire ad imporsi definitivamente.

L'uso della retorica presuppone la volontà del cavaliere di circuire la ragazza, la promessa dei doni che segue la sua ritrosia è un espediente di cui fa uso per convincere la pastora delle sue buone intenzioni.¹⁴⁷ Prendiamo, per esempio, *L'autrier une pastorele* di Jean Erart (P61), il cui nome è attestato nella *Conférie des jongleurs et des bourgeois* di Arras e del quale ci pervengono cinque pastorelle. Sebbene l'esito pacifico possa suggerire che il cavaliere sia di animo buono, il gioco retorico iniziale tradisce la sua volontà di mettere la ragazza alle strette per ottenere immediatamente quel che cerca:

et je li dis: "Damoisele,
tolu m'avez mon pensé;
comment m'iert guerredoné?"

e dissi: "Signorina,
avete preso i miei pensieri;
come mi ripagherete?"

La promessa di amore eterno richiesta dalla pastora spaventa il cavaliere alla ricerca di un semplice divertimento passeggero.

Nella pastorella anonima *Je me chevalchoie* (P36), il poeta intesse il dialogo tra il cavaliere e la pastora attorno alla metafora sessuale della porta e della chiave. Alla ritrosia di lei:

"Je n'ai de vos cure.
Li us est fermez,
Robins a les clés
de la serreüre"

"Non ho cura per te,
La porta è chiusa,
Robin ha la chiave
della serratura"

il cavaliere insiste giocando sulla stessa allusione sessuale, dichiarandosi possessore della chiave per accedere a lei:

"Bele Mariette,
pres de moi te tien;
par desoz ta cotte
te bottrai del mien."

"Bella Mariette
stai vicino a me;
sotto la tua tunica
busserò con la mia"

L'assenza di sostantivo alla fine del verso allude probabilmente alla chiave, ma il silenzio lasciato dal cavaliere lascia anche intendere che si stia riferendo al suo organo genitale. Non a caso, subito dopo, il poeta dichiara entusiasta:

¹⁴⁷ Sull'uso della retorica dal XII secolo, MCKEON 1946.

La berre est briseie
l'us est desfermez!

La barra è infranta
l'uscio è stato schiuso!

Chiara riferimento alla perdita della verginità della ragazza, che esclama entusiasta:

meltz valt la sosclaise
ne facent les cleis.

la chiave falsa è meglio
di quella vera.¹⁴⁸

alludendo probabilmente al valore delle relazioni fugaci e passeggiere superiore a quello delle relazioni tradizionali e permanenti.

I giochi di parole con cui il cavaliere inganna la pastora si inseriscono in un tessuto dialettico performativo che le pastorelle condividono con altri generi ampiamente frequentati nella Francia del Nord e ad Arras in particolare: i *jeux partis*, come visto, e le opere teatrali che proprio nel XIII secolo si affacciano nella letteratura volgare grazie all'opera dei trovieri artesiani.¹⁴⁹

La predilizione dei poeti artesiani per i generi letterari dialogici deriva indubbiamente dalla natura clericale dell'educazione che gli uomini di lettere ricevevano.¹⁵⁰ Pur non avendo Arras un'università, la scuola della cattedrale di Notre Dame d'Arras e la scuola monastica dell'abbazia di Saint-Vaast formavano i giovani uomini alle arti tradizionalmente clericali, sebbene il più delle volte gli studenti non acquisissero gli ordini una volta completati gli studi. Dall'inizio del XII secolo, la *disputatio* si affermò come metodo principe nell'insegnamento e nella diffusione della cultura, tra le scuole monastiche e le università.¹⁵¹ Se è vero che è sempre esistito come genere nella filosofia, nella teologia e nella letteratura, è a partire dall'opera di Anselmo d'Aosta che il dialogo e la *disputatio* hanno conosciuto un profondo radicamento nella cultura medievale.¹⁵² Il metodo d'insegnamento di Anselmo consisteva in una «forma socratica di dibattito con i monaci nel quale i partecipanti deducevano le conclusioni».¹⁵³ Il metodo riscontrò ampio successo, divenendo la forma prediletta delle dispute tra teologi e tra filosofi. Sulla stregua degli insegnamenti di Anselmo, Abelardo fu autore nel 1121 del *Sic et non*, una *collectio sententiarum* che raccoglie passi dalle Scritture e dai Padri della Chiesa: per ogni *questio* esposta, Abelardo contrappone due opinioni in netto contrasto tra

¹⁴⁸ La traduzione è suggerita da RIVIÈRE 1974-6, II, XLVI

¹⁴⁹ Sul teatro ad Arras, SYMES 2002 e SYMES 2007.

¹⁵⁰ BERGER 1981, p. 58-60 e 110 nota che almeno un uomo su quattro ad Arras avesse un'educazione fondata sulle arti liberali.

¹⁵¹ NOVIKOFF 2012 traccia lucidamente una storia della diffusione della *disputatio* a partire dall'opera di Anselmo d'Aosta.

¹⁵² NOVIKOFF 2011

¹⁵³ NOVIKOFF 2012, p. 338: «Anselm's method of teaching, as far as it can be reconstructed from his writings and those who knew him, was to hold a Socratic form of debate with the monks, in which the participants argued out the issues.»

di loro, senza apporne commento, al fine di stimolare l'intelligenza del lettore, obbligato a estrapolare un giudizio critico in base alle proprie conoscenze.¹⁵⁴

La diffusione della dialettica impostata da questi autori del genere dialogico interessò nel XII secolo i dibattiti giuridici sull'interpretazione della legge romana trasmessa dal codice giustiniano: a partire dal successo di questi studi negli ambienti universitari bolognesi e parigini la dialettica si affermò come metodo definitivo nella gestione delle *questiones* giuridiche, al fine di giungere alla soluzione delle apparenti contraddizioni nelle opinioni dei partecipanti.¹⁵⁵

Ad alimentare questo processo contribuì la riscoperta dei *Topici* di Aristotele, il cui libro VIII, nelle parole di Giovanni di Salisbury, contribuì «alla scienza del ragionamento argomentativo più di quante avessero potuto fare i lavori sulla dialettica che i nostri moderni predecessori erano soliti insegnare nelle scuole».¹⁵⁶ Con Abelardo e Giovanni di Salisbury il metodo dialettico si impose negli ambienti parigini; tuttavia, è con l'attività di Pietro Cantore presso la cattedrale di Notre Dame che si suggellò la definitiva imposizione della *disputatio* negli studi teologici a Parigi. Raggiunto il proprio apice in ambito accademico, parallelamente alla diffusione dei *jeux-partis* nella cultura in volgare, la *disputatio* assunse i contorni di un evento pubblico, di una performance attraente per il pubblico della città, nella forma della *disputatio de quolibet*:¹⁵⁷ tali dibattiti avvenivano in forma pubblica per le strade del Quartiere Latino di Parigi e attraevano un'audience molto ampia, a conferma del successo capillare che il metodo dialettico aveva raggiunto nella società.¹⁵⁸ La componente dialogica, infatti, avvicina queste *disputationes* pubbliche all'ambito della teatralità: nel momento in cui due individui si confrontano in una sorta di gioco retorico in cui l'uno deve prevalere sull'altro nell'imposizione di un proprio punto di vista, il metodo dialettico, così pervasivo negli ambienti accademici in virtù delle sua matrice maieutica, conquista definitivamente anche la sfera pubblica, diventando esibizione e coinvolgendo una sfera di spettatori. Il pubblico, infatti, riconosce il proprio punto di vista in quello espresso da uno dei due partecipanti al dibattito, immedesimandosi pertanto nel confronto, e attende di vedere la propria opinione vincere su quella dell'avversario. Bisogna ricordare, tra l'altro, che nel periodo a cavallo tra XII e XIII secolo, le realtà urbane sono il luogo di formazione e sviluppo della classe mercantile e borghese, che dello scambio e del confronto dialogico fanno mestiere. Ad essere impugnate dai protagonisti delle pastorelle sono proprio le armi della retorica e della dialettica, utili a sottomettere in un conflitto verbale – che è uno scontro di classe e di genere – l'umile pastora e a piegarla al desiderio sessuale di chi canta.

¹⁵⁴ L'edizione critica di *Sic et non* è stata pubblicata da BOYER-MCKEON 1977.

¹⁵⁵ KUTTNER 1960

¹⁵⁶ HALL 1991, III.10, pp. 130-131. Giovanni di Salisbury dal 1136 fu allievo di Abelardo e di Guglielmo di Conches a Parigi. Dal 1161, fu segretario di Thomas Becket a Canterbury – di cui scrisse una biografia – e divenne vescovo di Chartres nel 1176, dove morì nel 1180.

¹⁵⁷ Sull'argomento, vedi BÁZAN-WIPPEL 1985.

¹⁵⁸ GLORIEUX 1925, II, p. 10.

Nella sua analisi della produzione culturale di Arras, Marie Ungureanu riscontra che gli autori di pastorelle tendono a far virare il plot dalla forma classica della scena di seduzione alla forma drammaticamente più elaborata di una scena pastorale in cui pastori e cavalieri si confrontano dialetticamente.¹⁵⁹

Pierre de Corbie, probabilmente canonico a Notre Dame di Arras alla fine del XII secolo, compone una scena pastorale, *Pensis com fins amorous* (P16), che recupera il modello provenzale di pastorella, più vicino alle tematiche cortesi, per esibire le sue conoscenze e la sua istruzione clericale all'interno di una composizione in volgare.¹⁶⁰ Sebbene il plot non corrisponda al modello di pastorella che sto analizzando, la connessione ad esso si evince dal secondo verso che recita «L'autrier chevauchioie», formula tipicamente introduttiva di tante composizioni appartenenti al repertorio. Tuttavia, il cavaliere non incontra una pastora, ma Robin, nome tradizionalmente associato al pastore amante di lei.

Come nota Jennifer Saltzstein, il dialogo tra i due avvicina questa composizione al genere dei jeux-partis, in virtù dell'alternanza domanda-risposta tra i due interlocutori. Il cavaliere chiede al pastore se la ritrosia della donna che ama sia dovuta alla maldicenza che lei teme; il pastore risponde che un amore onesto e leale non ha paura delle maldicenze. Avendo più volte amato e perduto una donna, il cavaliere chiede a Robin come trovare conforto in mezzo a queste delusioni; il pastore dà voce al proverbio in forma di refrain «Nus n'em puet avoir grant joie s'il n'en sueffre pain» (Non si può provare grande gioia se non si prova dolore), invitando il cavaliere alla virtù della pazienza. In questo scambio di battute, Robin si pone nei confronti del cavaliere come un maestro in questioni erotiche verso il quale chiedere consiglio e, invertendo tradizionalmente i ruoli, sembra incarnare l'etica della fin'amors come farebbe un nobiluomo. Questa lirica, infatti, composta nel XII secolo si pone in un momento di transizione tra l'etica cortese e quella borghese: il poeta chierico, in questo caso, dimostra al suo pubblico di aver acquisito i dettami di un ambiente che non gli appartiene e di saper esprimere e insegnare al cavaliere quel che dovrebbe appartenergli.¹⁶¹

La regola dell'amore cortese, che in questo dialogo emerge esplicitamente, vuole che il poeta sia fedele all'idea dell'amore anche qualora la dama non ricambi il sentimento.¹⁶² L'etica cortese, passando dal dominio aristocratico a quello clericale borghese tipico di Arras, mantiene la propria misoginia che da latente diventa esplicita e esibita nelle

¹⁵⁹ UNGUREANU 1955, p. 164. Precedentemente l'autrice, a p. 155-9, tratta dei jeux-partis e ne riconosce la forte matrice misogina e il disprezzo del modello cortese, salvo poi motivare questa posizione poetica con l'influenza che gli autori subiscono da parte di un genere irreverente come quello dei fabliaux, non riconoscendo l'endemica misoginia e il conflitto all'etica cortese incarnati nella nuova classe sociale.

¹⁶⁰ SALTZSTEIN 2013, p. 91.

¹⁶¹ CALLAHAN 2002

¹⁶² SALTZSTEIN 2013, p. 94: «La canzone stabilisce un'inversione ironica di ruoli che eleva l'eroe bucolico delle pastorelle allo status di ovidiano maestro d'amore che educa un cavaliere all'fin'amors attraverso un dibattito in stile jeu-parti» [The song provides a humorous inversion that elevates the rustic hero of the pastourelle genre to the status of an Ovidian master of love, educating a knight on the ways of fin'amors through a debate in the style of a jeu parti]

pastorelle del repertorio tradizionale: come avrò modo di illustrare nel capitolo successivo, nelle forme della cortesia il poeta non prova amore nei confronti della donna, il suo oggetto di interesse non è la dama di cui canta le lodi poiché l'unica cosa che gl'importa è la fedeltà al sentimento. Nello sviluppo duecentesco del plot della pastorella, questa strumentalizzazione della donna muta nell'esplicita oggettificazione del suo corpo.

Jennifer Saltzstein nota che i refrain usati da Pierre de Corbie, secondo un procedimento ampiamente usato nel medioevo e soprattutto in territorio artesiano, fungano da *auctoritates* volgari che conferiscono solidità al punto di vista di Robin. A strofa 6, compare il refrain *Ne vous repentez mie / de loiaument amer* (Non pentirti mai di amare lealmente). Profondamente connessa a questa scena pastorale, la *chanson avec des refrains* di Colart le Boutellier cita lo stesso refrain, probabilmente nella consapevolezza del collegamento intertestuale in atto, all'interno di una composizione altrettanto fortemente cortese. A stupire è lo scambio che avviene tra questa canzone e la pastorella di Jehan de Nuevile *L'autrier par un matinet* (RS 902).¹⁶³ Nell'envoi della sua canzone Colart si rivolge al suo concittadino facendo uso del refrain poc'anzi citato:

Jehan de Nuevile, empirier
ne doit nus de prendre moillier.
Ne leissiez mie le chanter
Ne vos repentez mie de loiaument amer.

Jehan de Nuevile, nessuno dovrebbe trovare
ostacoli quando prende moglie.
Non smettere di cantare:
"Non pentirti mai di amare lealmente".

Jehan, in risposta a Colart, appone un envoi alla sua pastorella:

Ma pastorele, va t'en
a Colart le Boutellier
quar s'il aime loiaument
si com il faisoit l'autrier,
il te chantera souvent.

Mia pastorella, vai
a Colart le Boutellier
perché se egli ama lealmente
come ha fatto l'altro giorno
ti canterà molto spesso.

Tuttavia, nei versi di Jehan, la risposta al refrain cortese assume un tono ironico: la pastorella, narrando di un cavaliere che prova a sedurre in maniera molesta e tutt'altro che cortese una pastora, non sembra acquisire affatto l'insegnamento che Colart vuole impartire a Jehan, il quale pertanto nell'envoi sembra prendersi gioco della morale che ha ricevuto.¹⁶⁴ Lo scambio tra i due poeti avviene due generazioni più tardi rispetto a Pierre de Corbie: sebbene Colart le Boutellier cita il refrain usato da Pierre de Corbie a mo' di *auctoritas*, Jehan de Nuevile nella sua risposta si fa testimone di un'etica che cambia e che si prende gioco della retorica cortese e dell'eleganza della fin'amors rappresentati dagli altri due trovieri legati al passato, per privilegiare il cinismo e il materialismo più borghese

¹⁶³ La pastorella è inspiegabilmente assente nell'antologia di Paden. L'edizione è in BARTSCH III.35 ed è tradita dai manoscritti KMNPTX.

¹⁶⁴ SALTZSTEIN 2013 non sembra rendersi conto del tono ironico di Jehan ed evidenzia semplicemente l'eccezionalità dello scambio di envoi attestato dalle due canzoni.

che trova la propria rappresentazione nella brutalità dell'approccio del cavaliere nei confronti della pastora.

3.3 Studiare i contrafacta musicali per contestualizzare le pastorelle

Solo con alcuni recenti studi la ricerca ha iniziato a considerare le catene di contrafacta per capire qualcosa in più sulle pastorelle.¹⁶⁵ Tuttavia, non è ancora stata fornita una visione generale sull'intero corpus, privilegiando uno sguardo su casi specifici, per lo più limitati al repertorio mottettistico. Sui mottetti, però, come ho avuto modo di notare analizzando le catene di contrafacta 2 e 18, bisogna andare cauti. La polifonia, per la sua complessità strutturale, d'esecuzione e di comprensione,¹⁶⁶ non poteva certamente rivolgersi ad una platea ampia come quella delle canzoni monodiche. La storia ci insegna che il mottetto nasce come tropatura delle clausule e che, quindi, è una composizione che trova il suo luogo di produzione ed esecuzione soprattutto all'interno dei circuiti religiosi. D'altronde, solo chi era avvezzo alle raffinatezze della polifonia avrebbe potuto eseguire ed apprezzare un simile repertorio ed è naturale che in seno a questi ambienti non era possibile esporsi con contenuti eccessivamente licenziosi come quelli di alcune pastorelle.¹⁶⁷ Non sorprende, allora, notare che molte delle pastorelle poste come testo al duplum o al triplum dei mottetti siano mutile o prive di finali e che, nel gioco intertestuale in cui sono coinvolte, vengano sfruttate per capovolgere il loro significato e invitare a una condotta adeguata all'insegnamento cristiano.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Vedi HOEKSTRA 1998 e SALTZSTEIN 2017

¹⁶⁶ In un pezzo in cui due o tre voci cantano contemporaneamente testi diversi non è di certo facile comprenderne il contenuto semplicemente ad orecchio.

¹⁶⁷ Intorno al 1300, Johannes de Grocheo riteneva inutile eseguire mottetti di fronte a un pubblico privo di un'adeguata formazione clericale poiché non ne avrebbe compreso le sue *subtilitas*. Vedi PAGE 1993a.

¹⁶⁸ Tra le 161 pastorelle dell'antologia di Paden, 17 sono inserite all'interno di mottetti, i cui finali sono così distribuiti:

a	9
b	1
c	0
d	2
e	0
senza conclusione	5

Sebbene il campione sia piuttosto esiguo, si può notare che, a fronte di 15 pastorelle con esito positivo o prive di una conclusione chiara, solo 2 si chiudono con uno stupro esplicito. Tuttavia, bisogna essere prudenti nel considerare questi numeri. L'antologia di Paden, infatti, ancora una volta si dimostra incompleta: tra le 17 pastorelle considerate nel conteggio, ne mancano infatti tre trasmesse dal codice di Montpellier nelle quali è il pastore Robin a violentare Marot – *En la prairie* (f. 113r), *Quant fuellent aubespain* (f. 135r) e *L'autrier chevauchois* (f. 148r). Vedi GRAVDAL 1991, p. 118-9. SALTZSTEIN 2017 spiega che il mottetto *Hé, Marotele / En la prairie / Aptatur* al f. 113r di **Mo** parla di una violenza insolita nel repertorio dei mottetti, per la quale però, nel mottetto *Hé, mere Diu / La virge Marie / Aptatur* Robin mostra pentimento e chiede perdono. Rimando all'analisi della catena 18 e della catena 2 per comprendere più approfonditamente il ruolo delle pastorelle nei mottetti.

Al di là delle cautele e degli intenti con cui i chierici cantano pastorelle in polifonia, quel che emerge è che coloro che imparavano a cantare nelle scuole conoscevano anche le pastorelle, poiché loro stessi ne erano compositori e frequentatori. Dall'analisi delle catene di contrafacta che ho sviluppato nel capitolo corrispondente appare chiaro che la musica abbia funzionato da medium che ha consentito alla poesia profana volgare in lingua d'oïl e, dunque, alle pastorelle, di assumere la dignità che i canzonieri gli conferiscono – siano essi in monodia o in polifonia. Le pastorelle si attestano sempre in coda alle catene: facendo uso di melodie già perpetrate da tradizioni consolidate (canti cortesi, poesia devozionale in volgare o in latino, corpus trobadorico, mottetti), i loro autori si pongono con atteggiamento provocatorio rispetto ai repertori musicali che mutuano e, tramite sapienti rimandi intertestuali concessi dall'uso delle stesse musiche e grazie alla notorietà di cui tali musiche già godevano, commentano, rovesciano e si fanno beffe dei valori che avevano retto e motivato le composizioni precedenti. Utilizzare una melodia già nota per veicolare nuovi messaggi diventa quindi un metodo di affermazione e rivendicazione della propria identità che viene sfruttato anche nell'uso dei refrains. Come scrive Jeniffer Saltzstein: «Attraverso l'uso dei refrain, i trovieri di Arras potevano suggerire associazioni tra le proprie canzoni e quelle degli altri, definendo la propria identità d'autore attraverso il confronto con i poeti contemporanei o precedenti e inserendosi all'interno di una gerarchia e di una scena poetica regionale.»¹⁶⁹

Come avrò modo di commentare approfonditamente più avanti, il mutamento culturale attestato dai continui scambi di musiche da un repertorio all'altro nel corso del tempo si consuma sul rapporto tra il poeta, la cui etica e le cui passioni sono dettate dal contesto sociale a cui appartiene, e un'immagine di donna oggetto della sua venerazione o del suo desiderio. Così, nella catena 1 la musica che veicola un testo devozionale nei confronti della Vergine (*De Yesse naistera*), viene sfruttata da Colin Muset per disprezzare una generica categoria di donna avvezza all'inganno e alla cattiveria (*Je chant comme desvez*); su di essa, Filippo il Cancelliere in *Homo considera* si rivolge all'uomo esortandolo a condurre la propria vita in maniera retta, evitando le turpitudini del peccato (i piaceri della carne) e invitandolo ad amare solamente il Signore, lasciando intendere il consiglio di evitare ogni tentazione indotta dalla presenza femminile; alla fine della catena, l'anonimo autore della pastorella *L'autrier m'iere levaz* dipinge la violenza carnale dell'uomo che desidera una donna di rango inferiore. Anche quando la pastorella non mette in scena lo stupro, la melodia che usa è tratta da un repertorio con cui l'autore si relaziona consapevolmente: nel caso della pastorella *Je chevauchai l'autrier la matinee* (P30) di Richart de Semilly alla catena 10 in cui il cavaliere riesce a sedurre la pastora e il rapporto è consensuale, la musica proviene da una canzone devozionale mariana: difficile

¹⁶⁹ SALTZSTEIN 2013, p. 89: «Through refrain usage, *arrageois* trouvères could prompt associations among their songs and those of others, defining their own authorial identity by inviting comparison with their musical contemporaries or predecessors and articulating their place within a regional poetic hierarchy and lineage.»

immaginare che chi compone non sia consapevole che il rapporto sessuale con la pastorella è ben diverso da quello religioso con la Vergine. Oppure, nella catena 11, l'anonima *Pastourelle* (P33), in cui il cavaliere non riesce ad avere la meglio, è cantata sulle note del conductus *O Maria, o felix*.

Per la classe clericale del XII e XIII secolo la musica è un mezzo di riscatto rispetto alle gerarchie feudali. Formandosi nelle scuole clericali, gli uomini di cultura acquisiscono un'istruzione religiosa che li dota, oltre che dei precetti evangelici, di capacità musicali, retoriche e dialettiche. Il processo di affermazione del proprio status da parte dei trovieri non avviene immediatamente. A Parigi il contesto culturale a cavallo tra 1100 e 1200 è fortemente influenzato da una monarchia bigotta e impermeabile alle leggerezze e frivolezze della profanità, le cui forme e i cui temi giungono a Parigi dal sud della Francia. Le licenze dei versi della Provenza, dell'Aquitania, del Poitou erano difficilmente compatibili con un regime monarchico in cui la componente religiosa giocava ancora un ruolo basilare, tanto da impedire una penetrazione immediata della lingua volgare all'interno del genere lirico.¹⁷⁰ La differenza di costumi domina il contrasto tra Eleonora d'Aquitania, figlia della corte di Poitiers, nipote dell'irriverente Guglielmo IX – il più antico trovatore il cui nome ci è consegnato dai canzonieri – e il marito Luigi VII, dedito al culto religioso e discepolo dell'abate Sugerio di Saint Denis. Scrive Varvaro: «nessuno scrittore, né latino, né francese sembra in contatto con Luigi VII [...]». La fioritura culturale di Parigi avviene intorno ai centri ecclesiastici e non deve nulla alla corte reale.¹⁷¹ Il successore di Luigi VII, Filippo Augusto, prestò il proprio supporto alle rigide posizioni dei teologi in materia di tolleranza nei confronti di attori, mimi e giullari che facevano musica per le strade di Parigi: lo storico Rigord nelle sue *Gesta* ci dà testimonianza della sua intransigenza tanto da espellere i *mimos* dalla sua corte, per fornire un esempio agli altri principi di Francia.¹⁷² Tuttavia, il fatto che a Parigi l'ambito clericale e il territorio profano fossero interessati da frequenti scambi è appurato dalla presenza presso la cattedrale di certe figure liminari: caso eclatante è quella di Filippo il Cancelliere, attivo con questa carica dal 1217. Docente di teologia all'università, raccolse i propri insegnamenti nei *Summa de bono* e della produzione poetica per musica fece una vera e propria professione, traghettando la cultura profana e la lingua volgare all'interno dell'orbita di rispettabilità in cui precedentemente era inserita solamente la produzione poetica devozionale in latino e l'epica.¹⁷³ Come si nota dalla catena 1, Filippo il Cancelliere conosce, frequenta e riutilizza il repertorio profano, cooptandolo per rivolgerne i contenuti in funzione didattica. I generi volgari acquisiscono un peso nella cultura dell'Île-de-France, ma hanno maggiori difficoltà a inserirsi: ne è una testimonianza il filtro con cui le

¹⁷⁰ La più antica canzone in lingua d'oïl consegnataci dai manoscritti e di cui è possibile individuare una datazione è una canzone anonima, *Chevalier mult est gariz*, il cui tema è la seconda crociata.

¹⁷¹ VARVARO 2001, p. 285.

¹⁷² DELABORDE 1881, pp. 71-72.

¹⁷³ Su Filippo il Cancelliere, WRIGHT 1989, pp. 294-299, e PAYNE 1991.

pastorelle compaiono nel repertorio mottettistico, direttamente derivato dal corpus polifonico della cattedrale di Notre Dame.

Diverso, invece, è il caso di Arras. Nel capoluogo artesoiano, infatti, gli uomini imparavano le arti liberali nelle scuole clericali, prendevano i voti oppure si specializzavano nel commercio o in qualche altra professione borghese ed esportavano il proprio sapere in contesti non religiosi, nelle piazze e nelle strade della città: il governo della città non spettava unicamente alle classi aristocratiche, ma grazie allo scabinato parte dell'amministrazione cittadina era affidata alla classe borghese. Le conquiste politiche che affiancano quelle culturali furono rese possibile dalla progressiva forza economica acquisita dalla classe media grazie al commercio, all'industria tessile e all'artigianato. La cultura che il ceto borghese clericale si portava con sé dalle scuole e coltivata nelle piazze diventava un mezzo di affermazione della propria posizione rispetto alle alte gerarchie feudali ed ecclesiastiche rispetto alle quali rivendicava la propria autonomia.

Tuttavia, le pastorelle – e in parte anche i *jeux-partis* – testimoniano il lato oscuro del processo di borghesizzazione dei *jongleurs* artesiani. Questi trovieri, infatti, spostano i luoghi della produzione musicale e letteraria dalle corti alle strade, imparano gli insegnamenti morali e le forme della *fin'amors*, usano le melodie del repertorio liturgico, cortese e devozionale ma si fanno portavoce di un'etica cinica e materialista. Essi, infatti, impongono il proprio potere sulle classi subalterne, le donne e i ceti non ancora urbanizzati, per ricostruire la dinamica padrone-servo utile a conferire solidità alla nuova condizione acquisita. La musica, mezzo di riscatto della classe non aristocratica, da un lato testimonia le abilità culturali della classe media capace di conquistarsi con i propri mezzi il primato culturale, sottraendolo agli ambienti delle corti e delle cattedrali, dall'altro suggerisce un processo di asservimento utile alla definizione del potere: nel corpus delle pastorelle rivendicato dai manoscritti artesiani come prodotto borghese, gli autori, sfruttando le musiche mutate da altri repertori – appartenenti a classi sociali non borghesi – e capovolgendone l'etica che portavano con loro, cantano un intreccio che ben rappresenta la nuova morale, in cui l'oggetto del desiderio di chi compone, spesso vittima della sua violenza, è una donna umile che fa la pastora, che vivendo al di là delle mura è estranea alle dinamiche economiche della città, di estrazione sociale inferiore, debole e pertanto soggetta alla forza e all'autorità del poeta che la desidera per soddisfare la propria pulsione.

3.4 Cosa dicono sulle pastorelle coloro che non ne compongono

La classe clericale alla quale faccio riferimento quando parlo della paternità delle pastorelle è legata a contesti borghesi, gli ambienti urbani del commercio, dell'artigianato, dello scambio del denaro, degli spazi studenteschi, delle scuole e delle piazze. È chiaro che all'interno delle gerarchie ecclesiastiche, come ho avuto modo di sottolineare parlando delle pastorelle nei mottetti, non tutti fossero così liberalizzati come i chierici artesiani. A

monte, rispetto ai chierici urbani che assumono o meno i voti subito dopo gli studi, vi è un muro di ortodossia religiosa e rigore morale costituito dalla chiesa tradizionale, all'interno della quale un ceto di vescovi, preti e predicatori non sembrano affatto apprezzare le tendenze materialiste e borghesi dei cleric-trouveres.

Amenum est multis cantilenas pastorales vitiorum incendus plenas audire sed cantilenas Ihesu Christi, id est verba salutifera, fastidunt	A molti piacciono le <i>pastourelles</i> colme di incitamenti ai vizi, ma disprezzano le canzoni su Gesù Cristo, cioè le parole di dio
--	--

Queste sono le parole di un predicatore del XIII secolo tradite dal manoscritto 233/199 della biblioteca del Gonville and Casus College di Cambridge (f. 122r).¹⁷⁴ Non sono parole peregrine: sembra che a molti esponenti del ceto clericale il nuovo corso della poesia volgare assunto dai colleghi non fosse ben accolto.

Una testimonianza preziosa è offerta dal monaco benedettino Gautier de Coinci (1177-1233), il cui *Miracles de Notre Dame* costituisce una gigantesca silloge di invocazioni alla vergine in volgare con l'intento di ricondurre i fedeli entro i binari di un'etica cristiana attraverso un linguaggio e una poetica accattivante per i lettori a lui contemporanei.¹⁷⁵ Così come i cleric-trouveres della classe media si appropriano delle tradizioni poetiche del passato e le ribaltano parodisticamente, Gautier, in direzione contraria, frequenta e sfrutta le forme poetiche borghesi nel tentativo di restaurare un'etica cristiana che sostituisca la venerazione per la vergine all'amore per la dama o al desiderio per la pastora.¹⁷⁶ Bisogna considerare in questo modo il ruolo di Gautier nella cultura cristiana del XIII secolo per capire quale operazione compie il monaco troviere nel momento in cui compone *Hui matin a l'ajornee* (P14), canzone a refrain, contrafactum del duplum del mottetto *Hier matin a l'enjournee*, a sua volta ricalcato sull'organum a 3 voci composto sul tenor *Benedicamus Domino*.¹⁷⁷ Il testo di Gautier è, a modo suo, una pastorella, come una pastorella di ambiente artesiano è la composizione su cui Gautier elabora il suo contrafactum.¹⁷⁸ Con le pastorelle, infatti, condivide l'inequivocabile incipit:

Hui matin a l'ajornee toure m'ambleüre chevauchai par une pree.	Stamane all'alba passeggiando cavalcai per una prateria.
---	--

¹⁷⁴ Il testo è citato da PAGE 2000, p. 351.

¹⁷⁵ Su Gautier de Coinci e la sua opera la bibliografia è sterminata. Tra gli studi recenti, segnalo KRAUSE – STONES 2006, DOSS-QUINBY – KRUEGER – BURNS 2007 e HUNT 2007. L'edizione dei testi più recente è KOENIG 1955-70, quella musica CHAILLEY 1959. Il successo dei *Miracles* è attestato dai 54 manoscritti che, integralmente o in parte, trasmettono la sua opera.

¹⁷⁶ KRASSE – STONES 2006, p. 44: «Queste citazioni nei refrain da pastorelle, albe, chanson de malmariées e caroles si prendono gioco con toni piccanti degli ideali aristocratici dell'amor cortese e quando Gautier li mette insieme con i suoi attacchi arrabbiati alle oziose liriche volgari, egli stesso diventa un critico formidabile» [These refrain citations from pastourelles, aubes, chansons de malmariées, and caroles make fun of the aristocratic ideals of courtly love in a piquant fashion, and when Gautier combines them with his own angry attacks on secular leisure lyrics, he becomes a formidable critic indeed.]

¹⁷⁷ CHAILLEY 1959, p. 138.

¹⁷⁸ Il mottetto è trasmesso, infatti, dai ms **M**, f. 206, e **T**, f. 185.

Par bone aventure
une flourete ai trovee
gente de faiture;
en la fleur qui tant m'agree
tournai luez ma cure.

Per fortuna
ho trovato un piccolo fiore
gentile;
al fiore che tanto mi piacque

rivolsi le mie cure.

Salvo poi dichiarare le sue reali intenzioni poetiche alla fine della prima stanza, nel primo refrain, che, come visto, è il luogo emblematico di dichiarazione identitaria per i trovieri artesiani e che Gautier usa rovesciandone polemicamente i contenuti e deridendone il ruolo nell'economia della chanson:

Chascun lo
qu'il l'aint et lot.
O, o,
n'i a tel dorenlot!
Pour voir, tot a n mot,
sache qui m'ot
mar voit, mar ot
qui lait Marie pour Marot.

Annuncio a tutti
di amarla e pregarla.
O, o,
non esiste un refrain simile!
In verità, in una parola,
chiunque mi ascolta, sa
che vede male e ascolta male
chi lascia Maria per Mariot.

Alla terza stanza, il monaco si rivolge ai chierici e li invita ad abbandonare i versi delle pastorelle per dedicarsi a nuovi canti per la vergine, paragonati ai canti degli angeli:

Chant Robins des robardeles,
chant li sos des sotes,
mais tu, clers, qui chantez d'eles,
certes tu rasotes!
Laissons ces viés pastoreles,
ces vielles riotes;
si chantons chançons noveles,
biax dis, beles notes
de la fleur
dont sanz sejour
chantent angele nuit et jor.

Lasciate cantare Robin di robardelle,¹⁷⁹
lasciate cantare il pazzo di pazze;
ma tu, chierico, che canti di loro,
sicuramente tu sei pazzo!
Lasciamo quelle vecchie pastorelle,
quei vecchi balbettii,
e cantiamo nuove canzoni,
belle parole, belle note
sul fiore
di cui gli angeli cantano
giorno e notte.

L'attacco di Gautier è rivolto principalmente ai chierici trovieri di Arras, interessati alle danze agresti e alle donne, più che al culto.

Il meccanismo di sfruttare le pastorelle, le sue formule, la sua trama, i rapporti che intesse tra i personaggi coinvolti, contro le stesse pastorelle viene sfruttato in maniera più sottile in due esempi di mottetti, quello discusso nella catena 18, alla quale rimando, e quella discussa da Saltzstein, secondo la quale il mottetto *Hé, mere Diu / La virge Marie / Aptatur* è un commento del successivo *He Marotele / En la prairie / Aptatur* (**Mo**, f. 113r) che

¹⁷⁹ "Robardel" è il termine che le pastorelle artesiane di Jean Erart e Guillaume Le Vinier associano a un particolare tipo di danza agreste. Sul significato del termine, MERCERON 2007.

contiene una pastorella che si conclude con uno stupro, rispetto al quale il primo motteto è una dichiarazione di pentimento e una richiesta di assoluzione: il collegamento che viene stabilito tra due composizioni differenti ha il compito di denigrare, attraverso l'esempio di comportamento religioso e di buona condotta, i vizi e le degenerazioni morali esemplificati dal topos della pastorella.

Curioso rimane il caso di Andrea Cappellano, il cui passo del *De Amore* ho citato all'inizio di questo capitolo. Nel trattato sulla fin'amors, l'intrusione del topos della pastora stuprata rivela un aspetto che avrò modo di affrontare nel prossimo capitolo: nel sistema cortese, il poeta può sfogare il desiderio verso la dama, non appagato a causa della distanza sociale, volgendo la propria attenzione verso gli strati più bassi della società, approfittando del privilegio sociale e di genere che detiene rispetto alle contadine e alle pastorelle. La leggerezza con cui il Cappellano parla dello stupro della contadina in chiosa al primo libro suggerisce la libertà con cui gli uomini del suo tempo potessero permettersi di esercitare violenza sulle donne restando impuniti.

PASTORELLE E MISOGINIA

1. La guerra culturale del chierico contro il cavaliere

Secondo il topos della pastorella, un cavaliere incontra una pastora e prova a sedurla con le parole, viene rifiutato o accettato, oppure stupra la ragazza. I trovieri tra il XII e il XIII secolo enunciano così gli aspetti di una morale che serpeggia al di sotto dell'etica cortese e di quella cristiana dominante, un'etica anticortese e materialista che colloca gli autori all'interno della classe clericale e borghese urbana. Ci si chiede, tuttavia: se gli autori sono chierici e borghesi, perché l'io narrante delle pastorelle è un cavaliere?

La tesi secondo la quale la paternità del topos è da afferire alla classe media urbana risale a Erich Köhler che rintracciava nel débat tra cavaliere e pastora il segno del contrasto tra chierico e cavaliere, oggetto di una letteratura molto ricca.¹⁸⁰ Le prime attestazioni possono essere rintracciate nei versi di Guglielmo IX d'Aquitania, che nella sua celeberrima *canço* del gatto rosso scriveva:

Donna no fai pechat mortal	Non fa peccato mortale
Qe ama cavalier leal;	la dama che ama un cavaliere leale;
Mas s'ama monge o clergal,	ma se ama un monaco o un chierico,
Non es raizo:	non è giusto:
Per dreg la deuri'hom cremar ab un tezo	a ragione la si dovrebbe ardere con un rogo. ¹⁸¹

Al di là dell'esplicita misoginia che emerge dai versi, il riferimento al *clericus* da parte del conte di Poitiers si comprende efficacemente se s'inserisce la sua invettiva all'interno di quel dibattito che contrappone le due figure: la loro capacità ad amare diventa oggetto di uno scambio acceso di opinioni tra le amiche di ciascuno dei due. Il piglio dissacrante col quale Guglielmo IX ha assunto la propria irriverente fama e la sua ostinata controtendenza suggeriscono che la figura del chierico che tanto osteggia fosse esattamente quella preferita dalla letteratura coeva. In lingua mediolatina, francese e provenzale, i *débats* sul tema sono portati al cospetto del dio d'Amore,¹⁸² che descritto allegoricamente nel suo verziere, tende a premiare come vincitore il *clericus*.¹⁸³

¹⁸⁰ KÖHLER 1952

¹⁸¹ PC 183,12. Edizione e traduzione in EUSEBI 1995, p. 40.

¹⁸² Sulle origini del genere, JEANROY 1889 e HANFORD 1911, che analizzano dettagliatamente la matrice ovidiana.

¹⁸³ OULMONT 1911 raccoglie i vari *débats* sul tema. Alcune imperfezioni sono corrette da FARAL 1913. Sui *débats*, LANGLOIS 1891, NEILSON 1900, TAVANI 1964, JUNG 1971. I *débats* tra XII e XIII secolo sono:

Nella letteratura dialogica dei *débats* emerge quel gusto clericale per la disputatio di cui ho già trattato nel capitolo precedente e che avvicina questo genere ai *jeux-partis* e alle pastorelle. In tutti i generi, l'acquisizione e il superamento dei temi della fin'amor, tramite i mezzi forniti dall'educazione clericale, consentono alla nuova classe in ascesa di trovare gli strumenti utili a soppiantare definitivamente il dominio cortese sulla poesia. Il chierico, opponendosi al cavaliere, rimarca la sua superiorità intellettuale e con la sua cultura fa vessillo del proprio status e rivendica autonomia e indipendenza rispetto alle alte gerarchie.

Alla luce di queste considerazioni, la pastorella è lo strumento con cui la classe media tra XII e XIII secolo si prende gioco dell'aristocrazia. Il cavaliere è dipinto come colui che per soddisfare i suoi bisogni carnali, non potendo rivolgersi alla dama, rispetto alla quale il codice prescrive l'intoccabilità, cerca soddisfazione nella pastora, che nulla può contro di lui. Pur provando a sedurla con il linguaggio della fin'amor, il cavaliere riesce a risolvere il proprio desiderio solo promettendo doni

Por plux tost s'amor avoir
li donai de mon avoir
et mon amonerie,
et li dix ke trop doloir
me fait s'amor main et soir,
tant l'avoie chiere.
Lou don resut maintenant,
pués chantait tout en riant
son dorelot:
"J'ai ameit et amerai,
hé, dorelot!
Et s'aimme ancor,
Deus! de jolif cuer mignot."

En chantant me dist, "Amis,

Per conquistare velocemente il suo amore
le diedi qualcosa delle mie ricchezze
e il mio borsello,
e le dissi che l'amore per lei
mi fece soffrire giorno e notte,
e che tanto l'amai.
Lei accettò subito il mio dono,
quindi cantò con un sorriso
il suo refrain:
"Ho amato e amerò,
O dorelot!
E amo ancora,
Dio! che cuore gioioso e grazioso!"

Cantando mi disse, "Amico,

Lingua	Opera	Manoscritti
Latino	Altercatio Phyllidis et Florae	Bodl. Libr. Harl. 978 f. 115v Codex buranus
Francese	Concilio di Remiremont Jugement d'Amour	B.N.F. n. a. l. 1544 f. 75v Bibl. Treves ms. 1081 f. 71 B.N.F. fr. 19152 ff 41-42 B.N.F. fr. 837 ff. 38-40 B.N.F. fr. 1593 f 123 B.N.F. fr. 795 ff. 7-10 Bibl. Vienna 2621 f. 17v Bibl. Berlino, Ham. 257, f. 62v Bernè 354, n° 65
Francoitaliano	Hueline et Aiglentine	Bibl. Laurenziana, Ashburnham 123, f. 7v, 11-13
Franconormanno	Blancheflor er Florenssa Blancheflour et Florence	Bibl. Philipps, n° 25970, f. 29r
Spagnolo	Melior et Ydoine Elena y María	Bibl. Cambridge University mss. Gg li, f. 474

en vos dons m'aveis conquis.
 M'amor vos otrie.
 Ne veul plux gairder berbis;
 ains irons per lous païx
 menant bone vie
 moi et vos dorenavant,
 et g'irai toz jors chantant
 mon dorellot:
 "J'ai ameit et amerai,
 hé dorelot!
 Et s'aimme aincor,
 Deus! de jolif cuer mignot."

col tuo dono mi hai conquistata;
 ti garantisco il mio amore.
 Non voglio curarmi più delle pecore;
 insieme andremo per il paese
 godendoci la vita
 da ora in poi,
 e canterò sempre
 il mio refrain:
 "Ho amato e amerò,
 O dorelot!
 E amo ancora,
 Dio! che cuore gioioso e grazioso!"¹⁸⁴

o esercitando violenza. Quando non riesce, l'amore dei villani ha la meglio sulle promesse di ricchezza delle corti.

Debonnerement
 chanta la tousete;
 amoreusement
 dist sa chançonete;
 més tout maintenant
 li dis, "Suer doucete,
 mon cuer vous present;
 soiez m'amiete.
 Fremau d'or et çainturete
 vos donrrai de fin argent,
 chapiau d'orfroiz et bourse
 ouvree mult richement
 a vostre talent.
 Ele dist, "N'en parlez ja,
 que m'amor est donee a tel ja;
 Robin m'aime, Robin m'a,
 Robin m'a demandee, si m'aura!"

Dolcemente
 la ragazza cantò;
 amorevolmente
 cantò la sua canzone,
 ma subito
 dissi, "Dolce sorella,
 vi do il mio cuore;
 siate la mia amata.
 Un fermaglio d'oro e una cintura
 vi darò di puro argento,
 un cappello ricamato e una borsetta
 lavorata riccamente,
 quel che vuoi.
 Ella disse, "Non dire nulla,
 giacché il mio amore è già promesso a qualcuno;
 Robin mi ama, Robin mi possiede,
 Robin ha già chiesto di me e mi avrà"¹⁸⁵

Nei testi delle pastorelle non c'è spazio per i dolori di un amore non consumato nei confronti di una dama: il codice cortese è presente in quanto oggetto di derisione da parte di chi scrive. Il contrasto con l'etica cavalleresca si scorge chiaramente nella pastorella

¹⁸⁴ P32. L'amonerie è un dono che il cavaliere in più pastorelle promette alla ragazza. Veniva spesso utilizzato come regalo dell'innamorato nella cultura cortese. La pastorella non sempre accetta questo specifico dono, come in P92. Rifiutare questo tipo di dono significa anche negare l'amore di tipo cortese che il cavaliere tenta di offrire alla pastora. il rifiuto della pastora è segno del rifiuto di un'etica che non si adatta affatto al tipo di letteratura rappresentata dalla pastorella. Sull'amonerie, vedi: <http://cottesimple.com/articles/aumonieres/> (ultimo accesso 27/04/2018).

¹⁸⁵ P113.

dell'artesiano Perrin d'Angicourt, *Au tens novel* (P66), in cui il cavaliere si dichiara inizialmente alla fanciulla come un amante cortese (seconda stanza)

Par grant revel
enz el prael
dire li alai,
"S'il vous ert bel
por vo chapel
vostre devendrai
fins et loiax a touz jorz
sanz jamés penser aillors,
et pour ce vous proi,
Bergeronnete,
fetes vostre ami de moi!"

Con gran gioia
nel prato
andai a dirle,
"Se vi piace,
in cambio della tua ghirlanda
diventerò vostro,
fedele e leale per sempre
senza mai pensare a nessun'altra,
e perciò vi prego,
pastorella,
fate di me il vostro amico"

e, dopo averla stuprata, afferma che nell'amare bene si deve provare un gran dolore, dove il dolore cui fa riferimento non è chiaramente quello della distanza che lo separa dalla sua amante, come postulato dall'amor cortese, ma quello della ragazza obbligata a subire la sua violenza.

Tant i luitai
que j'achevai
trestout mon desir;
je la trouvai
de bon essai
et douce a sentir.
Adonc si me sui tornez,
et quant je fui remembrez
si pris a chanter,
"Pae les sainz Dieu, douce Margot,
il a grant paine en bien amer!"

Tanto ho lottato
finché ho raggiunto
ciò che desideravo;
l'ho trovata
buona da provare
e soffice al tatto.
Allora andai via,
e quando ho ricordato
ho iniziato a cantare,
"Per i santi di Dio, dolce Margot,
c'è gran dolore nell'amare bene!"

La stessa pastora spesso si esprime con una retorica che la fa somigliare più a una domna delle corti piuttosto che a una pulzella di campagna: elegante e accurata nei ragionamenti e nell'uso della lingua, sembra innegabile che dietro l'aspetto di una pastora si nasconde la dama oggetto dell'amore cortese.

Chevalier, se dex vos voie,
puis que prendre volez proie,
en plus haut leu la pernez que ne seroie;
petit gaaignriez et g'i perdroye.¹⁸⁶

Cavaliere, giacché Dio ti ama,
dato che vuoi trovare una preda,
fa sì che avvenga in un ambiente superiore al mio
oppure tu guadagnerai poco e io perderò molto.

Tuttavia, il bel parlare, il decoro e la grazia delle apparenze non riescono a salvare le pastora dalla violenza del cavaliere. Emerge lo sprezzo dei poeti borghesi di pastorelle nei confronti dell'etica cortese: la pastorella è un topos anticortese perché dipinge l'illusione di

¹⁸⁶ P110

un codice etico e letterario, denunciando l'incoerenza insita alla presentazione del cavaliere come un servo della dama, il quale, al di fuori del castello, non esita a dar sfogo alle proprie pulsioni contro ragazze vergini o promesse la cui retorica anch'essa cortese si rivela un espediente inutile, perché inconsistente, per addolcire il maschio e prevenirne l'aggressione.

In alcune pastorelle, a rinnegare l'amor cortese, aristocratico, fonte di dolori e mendace, sono le stesse ragazze, come nella composizione di Moniot de Paris, *Je chevauchioie l'autrier* (P146), in cui colei che canta rifiuta il suo matrimonio, chiama a gran voce le altre donne di Parigi e inneggia, come un chierico vagante, contro la ricchezza e i turbamenti dell'animo al godimento dei piaceri:

Dames de Paris, amez, lessiez ester
voz maris et si venez a moi joer.
J'aim mult melz un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.

Donne di Parigi, amate, lasciate stare
i vostri mariti e venite con me a gioire!
Amo di più divertirmi un po'
che avere mille ricchezze e poi piangere

2. Violenza e stupro nella società del Duecento

In uno studio del 1988, Dietmar Rieger leggeva nelle parole già citate di Andrea Cappellano una giustificazione all'uso della violenza nelle pastorelle. Non distante dalle considerazioni di Paden in merito alla "celebrazione dello stupro" di cui parla Gravdal, Rieger afferma tuttavia che:

le pastorelle che terminano con lo stupro rappresentano solo una variante della fase primaria del genere perché la pastorella che si concede dopo il "dibattito d'amore" senza particolare violenza - antitesi della dama cortese - è più capace di compensare il deficit sessuale causato dalla norma cortese.¹⁸⁷

A Rieger bisogna riconoscere il merito di aver tracciato un legame tra la cultura cortese, prescrittiva di un codice etico apparentemente rispettoso dell'identità, del ruolo e del corpo femminile, e l'uso della violenza sulle donne. Su questo legame tornerò più approfonditamente nel prossimo paragrafo. Qui tenterò di fornire un quadro della cultura medievale che dia conto della pervasività della violenza nel XIII secolo. Gettando uno sguardo sulle manifestazioni letterarie, le norme giuridiche e gli atti dei processi per stupro si potrà dedurre con facilità che, sebbene lo stupro non costituisca la norma nelle pastorelle, la sua possibilità, come già pensava Gravdal, si presenta sin dal principio poiché l'abuso del corpo femminile costituiva un momento della formazione dell'identità maschile nel medioevo, in particolare presso i soggetti responsabili della diffusione del topos della pastorella nel XIII secolo.

¹⁸⁷ RIEGER 1988, p. 261

È nota la brutalità con cui i testi che si chiudono con uno stupro raccontano le sofferenze della fanciulla e la soddisfazione del cavaliere che commette la violenza.

Mult longuement
l'alai proiant
que riens n'i conquis.
Estroitement
tout en riant
par les flans la pris.
Sur l'erbe la souvinai;
mult en fu en grant esmai,
si haut a crié,
"Bele douce mere Dé,
gardez moi ma chasteé!"

Tant i luitai
que j'achevai
trestout mon desir;
je la trouvai
de bon essai
et douce a sentir.
Adonc si me sui tornez,
et quant je fui remembrez
si pris a chanter,
"Par les sainz Dieu, douce Margot,
il a grant paine en bien amer!"¹⁸⁸

Ne vo plux a li tencier,
ains l'ai sor l'erbe getee;
maix as jambes desploier
lai fut grande la crie.
Haut crie goule beee
ke l'oïrent li bergier;
et Robins li fils Fouchier
i ait fait grant asemblee,
ki d'un baston de pomier
m'ait l'achine mesuree.
Pués m'ait dit en reprovier,
"Vasauls, retourneis airrier;
n'en moïnres nostre espousee!"¹⁸⁹

A lungo
l'ho pregata
ma non ricevetti niente.
Saldamente
con un sorriso
la presi dal fianco.
La stesi sul prato;
era in profondo sgomento,
pianse molto,
"Bella, dolce madre di Dio,
proteggi la mia verginità"

Tanto lottai
finché non raggiunsi
tutto il mio desiderio;
la trovai
buona da provare
e dolce da toccare.
Allora andai via
e quando ricordai
iniziai a cantare:
"Per i santi di Dio, dolce Margot,
bisogna provare un gran dolore per amare"

Non volevo litigare di più,
e l'ho gettata nel prato;
ma quando ho provato ad aprirle le gambe
ha iniziato a piangere tanto.
Pianse forte con tutta la gola,
così che i pastori la sentirono;
e Robin figlio di Fouchier
sollevò un grande gruppo
e con un bastone di legno di melo
mi misurò la schiena.
Allora mi disse in rimprovero,
"Vassallo, torna a casa;
tu non rapirai la nostra sposa!"

Da questi due esempi emerge chiaramente il piacere del poeta nel descrivere il dolore della fanciulla: sembra, infatti, compiacersi nel ripetere lo stato di sofferenza della pastora

¹⁸⁸ P66

¹⁸⁹ P81

e nel sottolineare gli aspetti dello stupro che più lo soddisfano. Non sembra insolito, tuttavia, che tra Parigi e l'Artois, gli stupri, anche di gruppo, avvenissero alla luce del sole e fossero aggravati da atti di umiliazione cui era sottoposta la vittima. Nel 1287, per esempio, Jehanot di Crespieres stuprò una donna, la picchiò, le rubò i polli e i vestiti:¹⁹⁰ nella progressiva mortificazione della vittima, il crimine porta la firma compiaciuta del suo responsabile.

In un recente studio sulla violenza, Hannah Skoda offre un profilo dettagliato dei responsabili degli atti di violenza nel XIII secolo, delle motivazioni che li muovevano e del modo in cui la violenza veniva sublimata nella letteratura e nella poesia. I casi di stupro avvenivano spesso nelle strade ad opera di giovani o gruppi di giovani e studenti della classe clericale e borghese, la stessa responsabile della produzione di pastorelle, che trovano nelle strade il palcoscenico sul quale mettere in scena pubblicamente un atto di forza, esibendo virilità e machismo in una sorta di rito di iniziazione e di reciproca accettazione. Due chierici, Guillemet Mirse e Mahieu Goiade, trascinarono una giovane fuori dalla propria casa e la stuprarono in strada, di fronte a dei testimoni.¹⁹¹ La maggior parte di questi casi avvenivano pubblicamente ma accadeva anche che i responsabili cercassero le proprie vittime fuori dalla città, fatto che dimostra l'ambivalenza tra l'intimità dell'atto e il desiderio di rendere noto il crimine.¹⁹² I giovani adulti volevano provare pubblicamente di essere capaci di inserirsi all'interno del mondo sessualmente attivo, in cui la propria virilità potesse essere affermata con esibizione di brutalità. Nel 1304 ad Arras, Agnès de Blaton fu violentata e stuprata da tre uomini, ma a causa delle pressioni e dell'umiliazione alla quale fu sottoposta dai suoi stupratori, modificò la sua denuncia rimpiazzando la frase "contro la sua volontà" con "con la sua volontà".¹⁹³ D'altronde, bisogna ricordare che gli studenti, quando in qualità di chierici vivevano nei centri universitari come Parigi e frequentavano le scuole cattedrali o monastiche, godevano dell'immunità giuridica, che consisteva nel *privilegium fori* (il diritto di essere chiamati in giudizio solo dal tribunale ecclesiastico) e nel *privilegium canonis* (chiunque danneggiava un chierico rischiava la scomunica).¹⁹⁴

Nel contesto studentesco, si fronteggiavano due paradigmi di comportamento contrastanti, da un lato quello dello studente ligio alla morale cristiana, la cui vita veniva dedicata alla castità e alla spiritualità; dall'altro, un modello di mascolinità fondato sul cinismo, sulla carica sessuale e sull'aggressività. A conferma del pericolo rappresentato da questo paradigma, numerosi predicatori si espressero nel tentativo di contrastarlo: nel 1251 venne promulgato un regolamento che normava il comportamento dello studente parigino in merito al trattamento delle donne e vietava risse, ronde notturne, furti e

¹⁹⁰ TANON 1883, p. 360.

¹⁹¹ Archive Municipales d'Abbeville, ms 115, f. 40v.

¹⁹² SKODA 2013, pp. 70-1.

¹⁹³ TANON 1883, p. 426.

¹⁹⁴ DAVY 1931, p. 298.

omocidi.¹⁹⁵ La condotta di questi studenti prevedeva un forte cameratismo, un maschilismo fondato sulla misoginia e la violenza sessuale, nonché comportamenti omofobi alimentati dall'appartenenza a un condiviso contesto locale di provenienza. Gli stupri di gruppo erano molto comuni ed erano accompagnati dalla necessità di renderlo uno spettacolo pubblico (possibilità garantita dall'immunità giuridica di cui godevano): nel 1313, per esempio, il chierico Fleuri de la Porte fu accusato di aver stuprato a Parigi Ermine de Larbroye, dopo averla insultata ripetutamente, trascinata per i capelli fuori da casa sua e gettata violentemente a terra.¹⁹⁶

Se le violenze e gli stupri nelle strade da parte degli studenti avevano la funzione di riti di iniziazione collettivi e di affermazione della propria virilità, all'interno delle mura domestiche le violenze sulle donne risultavano funzionali al mantenimento di un supposto ordine naturale. Laddove la violenza faceva parte della vita domestica quotidiana, in una società patriarcale nella quale i versetti biblici bastavano a determinare una costruzione gerarchica della società e quindi a giustificare l'uso della violenza dell'uomo sulla donna, la legge canonica e laica costruirono un sistema in cui l'accettabilità della violenza dipendeva solamente dal grado di brutalità.¹⁹⁷ Nel suo *Decretum*, Graziano, padre della legge canonica, affidava ai mariti il compito di mantenere l'ordine naturale delle cose nella proprietà, anche attraverso la forza se fosse stato necessario. Le donne che minacciavano l'armonia sociale assumendo una posizione dominante dovevano essere ricondotte all'ordine.¹⁹⁸ L'uxoricidio, invece, era bandito, poiché l'eccessiva violenza minava la nozione di società civilizzata. Tuttavia, se l'uccisione della moglie era motivata dal suo adulterio, la pena verso il marito veniva mitigata.

La legge canonica prescriveva che la rabbia non dominasse e non conducesse i mariti ad atti irrazionali, poiché la rabbia significava una perdita di controllo, caratteristica tipicamente femminile. Perdere il controllo e la razionalità, rinunciare all'autorità, cedere alla rabbia erano difetti femminili e un uomo non poteva permettersi di macchiarsene. Tuttavia, prima di passare all'intervento legale, era necessario che l'episodio di violenza domestica fosse sfociato in conseguenze molto serie, come ad esempio la morte della vittima, ma anche in questi casi si era riluttanti ad accusare il marito in condizioni in cui non ci fossero prove evidenti della sua colpevolezza. Inoltre, a conferma del carattere profondamente maschilista del sistema giuridico medievale, i crimini contro la proprietà prevedevano pene più serie rispetto ai casi di stupri e violenza domestica.

¹⁹⁵ DENIFLE – CHÂTELAIN 1889-97, i, n. 197, 222-4

¹⁹⁶ Paris, Archives Nationales, JJ 49, f. 27, n. 49

¹⁹⁷ Alano di Lilla, filosofo a cavallo tra XII e XIII secolo, nel *Liber Poenitentialis*, distingue tra violenza perpetrata per rabbia, che condanna, e violenza utile al mantenimento dell'ordine. LONGÈRE 1965, vol. 2, 25, pp. 61-2.

¹⁹⁸ Il *Decretum* è consultabile in FRIEDBERG 1879. Sulla violenza domestica nella legge canonica, BRUNDAGE 2000.

3. Violenza e stupro nella produzione culturale del Duecento

Questi fatti potevano accadere poiché il contesto culturale normalizzava la violenza:

La violenza fisica [...] aveva una funzione comunicativa riconosciuta. Essa era resa possibile da una struttura condivisa di significati, stabiliti tramite il discorso pubblico costruito tramite l'agiografia, i sermoni, la scienza medica, la letteratura, il diritto consuetudinario e tramite la stessa pratica di violenza.¹⁹⁹

Il discorso pubblico cui fa riferimento Skoda è un sistema linguistico che nel corso dei secoli si è affermato imperante, rispecchiando e promulgando l'etica patriarcale sulla quale la società occidentale si è formata. Inoltre gli stessi testi scolastici medievali e i loro commentari facevano dello stupro un atto di virilità e al contempo un atto desiderato dalle giovani e vergini vittime.²⁰⁰ Dagli anni Settanta dello scorso secolo, gli studi femministi si sono concentrati sulla produzione culturale e sulla linguistica come strumenti di affermazione del potere maschile eteronormato e misogino. Come scrive Tillie Olsen, in un testo iconico per la reinterprete della cultura attraverso uno sguardo femminista:

Il linguaggio è un sistema simbolico fortemente legato alla struttura sociale patriarcale.²⁰¹

L'indagine critica, pertanto, assume le forme di un disvelamento cosciente e femminista delle dinamiche di potere sottese alla produzione culturale perché è necessario rivalutare e dare un nuovo peso alle manifestazioni della cultura nel corso dei secoli per poter cogliere, al di là delle entusiastiche celebrazioni o dure denigrazioni, le conseguenze negative che hanno prodotto su vaste parti della società a favore di ristrette classi privilegiate. Musica, letteratura, storia, arti figurative, giurisprudenza, moda, architettura, linguistica sono opprimenti manifestazioni di potere se osservate dalla prospettiva che gli studi femministi – soprattutto di stampo marxista e antiliberalista – hanno offerto alla critica, prospettiva che consente di riqualificare coscientemente le entusiastiche e monumentali celebrazioni della storia dell'occidente.

Quando Paden, nella sua critica allo studio di Gravdal afferma che è pericoloso studiare le pastorelle rimarcando la violenza sessuale che celebrano perché

così facendo rischiamo di perdere un ricco genere che contiene testi sulle violenza ma ancor di più testi di piacevole *jouissance*²⁰²

¹⁹⁹ SKODA 2013, p. 48: «Physical violence [...] had an acknowledged communicative function. It was a function made possible by shared frameworks of meaning, established through the very public discourses of hagiography, sermons, medical thinking, literature, customary law, and not least, through the practice of violence itself.»

²⁰⁰ WOODS 1996

²⁰¹ OLSEN 1978, pp. 239-40: «language as a symbolic system closely tied to a patriarchal social structure»

²⁰² PADEN 1989, p. 344: «in so doing we would risk losing a rich genre that contains poems of violence but even more poems of delightful *jouissance*»

non fa altro che ignorare il profondo maschilismo che innerva il successo di questo topos letterario nel Duecento, ignorando volutamente e consapevolmente il portato misogino che l'intero corpus di pastorelle porta con sé.²⁰³ Se si contestualizza questa produzione con un minimo di sforzo in più, appare lampante il ruolo delle pastorelle all'interno della cultura artesiana, parigina e francese in generale, costituendo un ulteriore tassello nel mosaico di sfruttamento e violenza che è stata la cultura occidentale. Kathryn Gravdal, alla quale si devono gli sforzi per aver colto nella produzione letteraria e giuridica del medioevo una radicata misoginia espressa nella celebrazione dello stupro,²⁰⁴ enuncia nell'introduzione al suo *Ravishing Maidens* gli esempi di usi della lingua che svelano il rapporto tra identità maschile e violenza sulle donne. Per esempio, il termine *esforcer*, che significa "lottare" o "compiere un'impresa" viene utilizzato nei romanzi cortesi di Chrétien de Troyes anche col significato di "stuprare". Ancora, dal latino *rapere* deriva il francese *ravir*, che esprime insieme il significato di "rapire" e "stuprare", suggerendo l'inquietante associazione tra il concetto di proprietà e il possesso della donna.²⁰⁵ Dalla sua lettura della cultura ai tempi dell'amor cortese emerge che

Il discorso cortese è il luogo in cui il femminile emerge come segno vuoto che può essere riempito tramite le riflessioni dell'egemonia maschile.²⁰⁶

Alla luce di questa affermazione, la lettura delle opere letterarie del Duecento assume contorni inediti ed estranei alla visione che l'Ottocento e i libri di scuola forniscono sulla fin'amor e sui generi letterari contemporanei alla cultura cortese. La violenza sulle donne, infatti, attraversa la letteratura tra XII e XIII secolo: i testi rispecchiano la realtà violenta della Francia del Nord e al contempo legittimano gli stessi atti di violenza maschile in una dialettica tra realtà e discorso letterario in cui le due dimensioni si sostengono e si alimentano a vicenda.

Gli esempi di violenza di genere sono sterminati, ma alcuni assumono ruoli paradigmatici se si considera il ruolo e il successo di questi testi. Osservando da vicino l'opera di Chrétien de Troyes, al di là dell'elogio della sensualità femminile, emerge la dinamica di potere che codifica la sottomissione della donna e legittima lo stupro, nascondendolo dietro l'ideologia della galanteria cortese.

Il tropo dello stupro in Chrétien porta il pubblico a ignorare la sua fisicità e le sue conseguenze letterali e a focalizzarsi invece sull'ideologia della cavalleria. Chrétien interrompe l'immediatezza della violenza con una riflessione morale sui codici cavallereschi. L'effetto finale

²⁰³ Questo comportamento maschilista è esemplificativo di quel modo teleologico di fare la storia dei privilegiati che ho criticato nell'Introduzione e che è necessario abbattere per scoprire le incoerenze e le differenze.

²⁰⁴ GRAVDAL 1991. Prima di lei, RIEGER 1988.

²⁰⁵ Consultare GRAVDAL 1991, pp. 1-11 per un excursus linguistico più approfondito sui termini riguardanti lo stupro.

²⁰⁶ GRAVDAL 1991, p. 12: «Courtly discourse is a locus in which the feminine figures as an empty sign that can be filled with the reflections of masculine hegemony on itself».

del “rapimento” del romanzo è quello di spostare lo sguardo dalla sofferenza fisica del corpo femminile ai drammi cavallereschi degli uomini.²⁰⁷

Esemplare, in questo senso, è la sequenza nello *Chevalier de la Charrette* in cui Lancillotto deve scegliere se continuare a ricercare la regina o se salvare la dama che sta per essere assalita davanti ai suoi occhi: un lungo monologo dell’eroe interrompe l’imminente violenza per interrogarsi sulle conseguenze morali dei suoi gesti all’interno del codice di cavalleria, cosicché la rappresentazione, interrotta e parziale, dello stupro è funzionale alla messa alla prova del cavaliere.²⁰⁸ Se il decoro della classe agiata impedisce una rappresentazione completa, insensibile e compiaciuta dello stupro, come avviene nella letteratura borghese, nel romanzo cortese la rappresentazione della violenza carnale diventa lo spazio in cui il pubblico può godere del piacere di un tabù senza trasgredire le regole del decoro.

Più avanti, al protagonista viene enunciata la legge che regola lo stupro:

Les costumes et les franchises
estoient tex, a cel termine,
que dameisele ne meschine,
se chevaliers la trovast sole,
ne plus qu’il se tranchast la gole
ne feïst se tote enor non,
s’estre volsist de boen renon;
et, s’il esforçast a toz jorz
an fust honiz an totes corz.
Mes, se ele conduit eüst
uns autres, se tanti li pleüst
qu’a celui bataille an feïst
et par armes la conquëist,
sa volenté an poïst faire
sanz honte et sanz blasme retraire.

I costumi e le norme
a quel tempo erano così:
ogni cavaliere che incontra
una dama che è sola,
deve tagliare la sua stessa gola
piuttosto che non riuscire a trattarla con onore,
se gli importa della sua reputazione.
Se egli la prende con la forza
in tutti i tribunali sarà disonorato.
Ma se lui è condotto
da un altro, se qualcuno la desidera
vorrà combattere per lei in battaglia
e con le sue armi conquistarla,
egli può senza vergogna o colpa
fare con lei ciò che vuole.²⁰⁹

In *Lancelot*, una legge autorizza lo stupro nella misura in cui si verifica secondo le regole di buona condotta virile: lo stupro è un diritto maschile socialmente accettato. Come si è visto in relazione alle leggi che regolano la violenza domestica, nelle opere cortesi gli atti di violenza vengono tollerati all’interno di un codice di condotta secondo il quale l’uomo, ai cui sentimenti non è concesso sorpassare il proprio limite (eccesso che lo avvicinerebbe alla natura femminile), mette alla prova la sua virilità sul corpo della donna.

²⁰⁷ GRAVDAL 1991, p. 15: «Chrétien’s troping of rape leads the audience to ignore its physicality and its literal consequences and to focus instead on the ideology of chivalry. Chrétien interrupts the immediacy of violence with a moral reflection on chivalric codes. The ultimate effect of romance “ravishment” is to shift the gaze away from the physical suffering of the female body to the chivalric dilemmas of men.»

²⁰⁸ La traduzione italiana è in PELLEGRINI 1962.

²⁰⁹ *Lancelot*, 1302-16

In *Constant du Hamel*, fabliau della prima metà del Duecento in cui se c'è traccia di cortesia è solo in parodia,²¹⁰ emerge nuovamente il diritto allo stupro al servizio dell'onore maschile. Il prete, il prevosto e la guardia forestale provano a sedurre Ysabeau, moglie del vilain Constant. Per vendetta, lei li attira in una trappola e li obbliga ad assistere alla violenza sulle loro mogli o concubine da parte di Constant. La moglie del prevosto prova invano a difendersi, così che la concubina del prete non osa nemmeno opporsi.²¹¹ Il mondo borghese dipinto in maniera esagerata e comica dai fabliaux, non ci prova nemmeno a usare le cautele del romanzo cortese quando rappresenta lo stupro: se Chretien de Troyes interrompe la narrazione per lasciare spazio alle riflessioni etiche del cavaliere – relegando alla fantasia dell'ascoltatore il godimento di un tabù – l'autore di *Constant* mette in scena cinicamente la violenza dell'uomo sulla donna e si compiace dei dettagli più scabrosi e umilianti. È lo stesso atteggiamento già riscontrato nella crudezza di alcune descrizioni dello stupro nelle pastorelle, con cui i fabliaux condividono il contesto di provenienza, il linguaggio e l'estrazione sociale dei suoi autori.

In *Constant* la legge non ha spazio di espressione e applicazione e l'intreccio raggiunge il paradosso: la punizione per indurre all'adulterio una donna è commettere adulterio con la moglie del colpevole e lo stupro della sposa, dall'essere un delitto passibile di punizione, diventa esso stesso punizione per un delitto. Joseph Bédier, nella vendetta dei villani contro i notabili del paese, scorge «très vaguement – l'antagonisme des classes»,²¹² aspetto non determinante nell'elaborazione della trama da cui però emerge la volontà della classe borghese, a cui si deve la paternità dei fabliaux, di imporsi sulle gerarchie di potere. La rivendicazione di classe, tuttavia, non riscatta la condizione femminile e sul corpo delle donne si consumano la rivalsa e le fantasie erotiche e di potere dell'uomo borghese.²¹³

Questo motivo si ripete sistematicamente nella letteratura francese della classe media. A determinare il successo del *Roman de Renart*, composto a cavallo tra il XII e il XIII secolo, sono sia la parodia che fa del romanzo cortese, sia la forza delle posizioni maschiliste e ciniche propriamente borghesi. La sezione del romanzo che più interessa a questa trattazione è costituita dalle branches 2 e 5a, composte da Pierre de Saint-Cloud all'inizio dell'ultimo quarto del XII secolo.²¹⁴ Nella branch 2, Renart, la cui furbizia e falsità lo rendono invisibile a tutti gli altri animali, si intrufola nella tana della lupa Hersent con cui consuma un adulterio; il marito della lupa, il lupo Isengrino, gli dà la caccia insieme alla stessa Hersent, la quale nell'inseguimento rimane incastrata e subisce lo stupro da parte di Renart di fronte al marito. Nella branch 5a, viene intentato il processo a Renart all'interno di un quadro parodico della società feudale e della legge.

²¹⁰ Per la lettura integrale, rimando all'edizione NOOMEN – BOOGAARD 1983-98, vol. 1.

²¹¹ Su *Constant du Hamel*, RIEGER 1988, pp. 265-6 e TOLDO 1903.

²¹² BÉDIER 1893

²¹³ Sulla condizione della donna nei fabliaux, WHITE 1982, JOHNSON 1983 e GAUNT 1995.

²¹⁴ Per la lettura del *Renart*, faccio riferimento a BONAFIN 1998.

La perfidia dello stupro nella branche 2 non è funzionale a nient'altro che al godimento del protagonista e, specularmente, dei fruitori del romanzo. Renart aggiunge allo stupro parole umilianti nei confronti della lupa:

Sire Renars tel li redonne
que toute la fosse en ressonne.
Ainz que la chose fust fenie,
li dist Renars par fellonie:
«Dame Hersent, vous disiez
que ja ne me proieries
et que james nel vos feroie
por seul itant que m'en vantoie.
Ja voir ne m'en escondirai:
se gel fiz, encor le ferai.
Fis et ferai, dis et redis,
plus de set foiz, voire de dis.»

Ser Renart la sbatte tanto
che tutta la fossa ne rimbomba.
Prima che la cosa sia finita
le disse Renart perfidamente:
«Donna Hersent, dicevate
che non mi avreste più pregato
e che mai più l'avrei fatto,
solo perché me ne vantavo.
Certo non me ne giustificherò:
se lo feci, lo farò ancora.
Feci e farò, dissi e ridissi,
più di sette volte, anzi di dieci.»

Diversamente da quanto si è visto nel *Constant*, la violenza non riscatta niente, non ristabilisce alcun ordine e nel momento in cui giustizia deve essere fatta, gli uomini del tribunale confondono e reinterpretono continuamente l'azione di Renart, giungendo di fatto a nessuna posizione giuridicamente e socialmente accettata: l'unico significato che emerge della violenza esercitata da Renart è la violenza per se stessa e se qualcuno risulta offeso dall'atto di Renart sono, come emerge dalle parole di Isengrino in tribunale, il marito e l'ordine patriarcale.

Renars est cil qui toz mal seme,
que il m'a honi de ma feme.
Renars ne dote mariage
ne parente ne cosinnage:
il est pire que ne puis dire.

Renart è colui che semina ogni male,
perché mi ha disonorato attraverso mia moglie.
Renart non rispetta matrimonio
o parentela o cuginanza:
è peggio di quanto posso dire.

Il re si rifiuta di credere colpevole «chi fosse accusato d'amore», incapace di discernere tra atto di violenza e rapporto consensuale e legittimo. Nella sua analisi del *Renart*, Georges Duby commenta questo uso del termine amore:

Chi rideva su queste storie era dalla parte dello stupratore, che incarnava il potere della virilità aggressiva. Ciò che queste opere chiamavano "amore", fossero in latino o in volgare, era semplicemente desiderio, desiderio degli uomini e sfruttamento sessuale degli uomini. Questo è vero anche per i racconti cortesi. Il loro tema era un "amore" violento e immediato che, come una fiamma, una volta accesa era inarrestabile.²¹⁵

Nel *Renart*, questo accostamento di amore e stupro è parte dell'impianto parodico. Il corpo femminile è considerato sempre in relazione alla posizione di potere maschile e, come scrive Gravdal, in tutto il processo a Renart

²¹⁵ DUBY 1981

il corpo violato della donna rimane in piedi pazientemente di fronte alla corte, in tutte le branches del romanzo, come mezzo per uno studio maschile della giurisprudenza feudale. Come nei romanzi di Chrétien, la violenza sessuale è presentata come un problema di uomini. Lo stupro è solo parte di un dramma più ampio: quello del mantenimento dell'ordine e della forza nel caotico mondo feudale.²¹⁶

Nelle pastorelle, il predominio maschile trova espressione nel conflitto di classe tra cavaliere e pastora. Come nel caso dello stupro di Hersent da parte di Renart, i casi di violenza nelle pastorelle sono gratuiti e funzionali alla soddisfazione del piacere maschile, ma contrariamente al *Roman* e al *Constant* la sopraffazione non è oggetto di un discorso sulla giustizia. Lo stupro nel topos della pastorella non è funzionale al mantenimento dell'ordine, ma è un puro atto di affermazione di dominio maschile rispetto al genere femminile, esattamente come avveniva nel costume dei chierici e dei borghesi dei centri universitari e delle scuole. Solamente nella pastorella *L'autrier quant chevauchois* (P21) di Jean Bodel, il quale non a caso è autore di svariati fabliaux e parte della *Confrérie des jongleurs et bourgeois* di Arras, lo stupro da parte del cavaliere diventa, come nel *Constant*, una punizione: la pastora, infatti, non concede al poeta quanto aveva promesso in cambio dell'uccisione di un lupo, cosicché il cavaliere si sente legittimato a prendersi con la forza quanto richiesto.

Quant vi que la bergier
me fist si laide chiere,
après en la gaschiere
dessendi, tant l'oi chiere;
puis li dis en riant,
"Bele, mon covenant
voil sor ceste jonchiere;
la vostre avez avant,
or est bien avenant
que la moie requiere."

[...]

Maintenant senz demore
corui a cele sore;
elle crie et si plore,
dist, "Robins trop demore!"
Fis en ma volenté
tant que j'oi a planté
de li en petit d'ore.
Robins vait escouter

Quando ho visto che la pastora
era tanto cattiva,
in un campo incolto,
smontai da cavallo, tanto mi era cara;
allora le dissi con un sorriso,
"Bella, voglio la mia ricompensa
in questo campo di giunchi;
tu hai avuto la tua prima,
ora è giusto
che io richieda la mia."

[...]

Allora direttamente
corsi da lei;
pianse e si lamentò,
disse: "Robin sta aspettando troppo a lungo!"
Ebbi quello che volevo
finché non fui soddisfatto di lei
in poco tempo.
Robin venne a sentire

²¹⁶ GRAVDAL 1991, p. 103: «The violated female body stands patiently before the court, in branch after branch, as the vehicle for a male study of feudal jurisprudence. As in Chrétien's romances, sexual violence is construed as a problem for men. Rape is only part of a larger dilemma: that of maintaining order and strenght in the chaotic feudal world.»

s'ot s'amie crier,
lors dist, "Dex te secore!"

e ascoltò la sua amica piangere,
allora disse: "Dio ti aiuti!"

L'inadempimento della promessa appare come un ostacolo alla volontà del cavaliere che, per niente incline ad accettare lo scherno da una pastora, senza alcuna compassione si conquista con la forza quel che ha desiderato sin dall'inizio. Parodia del coraggio e dell'arditismo degli eroi cortesi, questa pastorella rivela tutto il cinismo e il machismo della classe borghese cui appartiene Jean Bodel.

Nel comportamento del cavaliere di Bodel riecheggiano le prescrizioni "cortesi" di Andrea Cappellano che ho già avuto modo di citare, ma ancor più brutali delle sue, quelle del suo traduttore in volgare Drouart La Vache che approfondisce il passo in questione:

Et, s'ainsi avient qu'il te preigne
talent d'amer fame vilaine,
se tu pues a bon point venir,
tu ne te dois mie tenie,
ains dois accomplir ton plasir
tantost, sanz querre autre loisir,
et a ton pooir t'en efforce...
Car c'est maniere de vilaine
qui s'amour ne vieut otroier,
tant la sache .I. hom biau proier,
et que plus biau la proiera,
plus vilaine la trouvera.
Si l'estutet .I. peu forcoier. (vv. 4519-33)²¹⁷

E se dovesse accadere che ti assalga
il desiderio di amore una villana,
se puoi andare fino in fondo,
tu non devi controllarti.
Al contrario, dovresti prendere il tuo piacere
sul posto, senza cercare ulteriori consensi,
e far forza su di lei più che puoi...
Poiché questo è il costume delle villane,
che mai vogliono soddisfare il loro amore.
nonostante l'abilità retorica di un uomo,
più elegantemente lui la supplica,
più villana la troverà.
Allora dovrà usare un po' di forza.

La differenza di classe tra il cavaliere e la pastora è utile alla rappresentazione, nonché giustificazione, di un atto di forza dalla quale il poeta e il suo pubblico ricavano soddisfazione. Nelle pastorelle, infatti, l'aggressione sessuale viene formalizzata all'interno di un pattern letterario destinato a ripetersi: in questo meccanismo il poeta e il suo pubblico potevano contemplare una fantasia inammissibile in una modalità socialmente accettata.²¹⁸ I dettagli brutali con cui sono descritti questi atti di forza contribuiscono a un'estetizzazione della violenza e a un maggiore godimento nella contemplazione della scena:

De ceu molt me desconfort
ke la vi si esbaihie;
maix de tant me resconfort
k'elle n'est dou boix saillie.
Je l'enbraisse et elle crie,
fiert et esgraitine et mort,
jure la vie et la mort

Ero molto afflitto
nel vederla così arrabbiata;
ma mi consolai almeno
che non avrebbe lasciato la foresta.
L'abbracciai e lei pianse,
colpi e graffiò un po',
giurò sulla vita e sulla morte

²¹⁷ Edizione in FINOLI 1969.

²¹⁸ GRAVDAL 1991, p. 110.

k'elle ne m'amerait mie.²¹⁹

che non mi avrebbe mai amato.

Accade spesso che la pastora ringrazi il cavaliere dopo lo stupro oppure si dimostra entusiasta della violenza subita. Questo finale paradossale vorrebbe indurre l'ascoltatore a pensare che la ragazza fingeva di resistere per salvare la sua coscienza.

Quant vi que proiere ne m'i vaut noient,
couchai la a terre tout maintenant.
Levai li le chainse
si vi la char si blanche;
tant fui je plus ardent.
Dis li la folie –
el nel contredist mie,
ainz le vout bonement.

Quando vidi che nulla ebbi con la mia preghiera
la stesi sul prato immediatamente.
Le levai la camicia
e vidi la sua pelle così bianca
che fui più desideroso.
Feci con lei la follia –
lei non provò a fermarmi
ma onestamente lo voleva.

Quant de la pastore oi fet mon talent,
sus mon palefroï montai maintenant,
et ele s'escrïe,
"Au filz sainte Marie,
chevalier, vos conmant.
Ne m'oubliez mie,
car je sui vostre amie –
més revenez souvent!"²²⁰

Quando ebbi quel che volevo dalla pastora
subito montai a cavallo,
e lei pianse,
"Al figlio di Santa Maria,
cavaliere, ti raccomando.
Non dimenticarti di me,
perché sono la vostra amica –
ma vieni spesso!"

Alla comicità e al paradosso contribuisce anche l'uso dei refrains, tipicamente sfruttati per la danza, momento di incontro che per la gaiezza dell'occasione smorzava la brutalità del racconto e che, inoltre, conferma il fatto che questi testi fossero socialmente accettati. Questi refrains si inseriscono all'interno dell'intreccio fungendo da intervento cantato o parlato della pastora (o più raramente del poeta). In *L'autre jour moi chivachai* (P91), il refrain "ai, ai, ai" pronunciato dalla pastora è prima un pianto di tristezza, poi un pianto di dolore, successivamente un verso di piacere sessuale. Questo stratagemma, oltre a suggerire una dimensione drammatica delle pastorelle, rende la situazione comica e induce il pubblico a ridere dello stupro.²²¹

Gravdal osserva con lungimiranza che bisogna immaginare il corpus di pastorelle come un repertorio che ha funzionato intertestualmente per costruire un'idea della femminilità tale per cui, laddove non è rappresentato lo stupro, il personaggio della pastora viene preparato per giustificare la violenza sessuale che occorre in altre canzoni. Il fatto che il nome di Marion e del suo amico Robert ricorrano così frequentemente aiuta a visualizzare la pastora come se fosse sempre la stessa persona, un personaggio paradigmatico spesso lascivo, corruttibile, meschino, imbroglione, tratti che giustificano l'atto della violenza nelle occasioni in cui lei fa resistenza. Esempari, in questo senso,

²¹⁹ P81

²²⁰ P111

²²¹ GRAVDAL 1991, p. 117.

alcune pastorelle in cui nell'inversione di ruoli la giovane tenta di corrompere e commette violenza sessuale sul cavaliere. La situazione è chiaramente paradossale:

"Couart, ne vous a mestier,"
dist la touse en souriant.
"A moi vous couvient luitier
en ce blau pré verdoiant."
Tout pallant
a passé deus pas avant;
au tiers me sesi,
més d'itant me mescheï
que souz lui cheï.

Lors me prist a embracier
et molt m'aloit estraignant
qu'ele mi vouloit bezier,
més je m'aloie eschivant.
Voirement
de moi fist tout son talent
et me descouvri
et me foula et ledi
plus que je ne di.²²²

"Codardo, non ti farò del bene,"
disse la ragazza con un sorriso.
"Dovrai combattere con me
in questo bel prato fiorito."
Parlando
fece due passi avanti;
al terzo mi afferrò,
ed ebbi così cattiva fortuna
che caddi su di lei.

Allora iniziò a baciarmi
e ad abbracciarmi stretto
e provò anche a baciarmi,
ma io evitai il più possibile.
In verità
ebbe da me ciò che voleva
mi ha denudato
mi ha posseduto e ha abusato di me
più di quanto non possa dire.

Il poeta non riesce a difendersi dalla violenza della pastorella, così come in tutti gli altri avviene il fatto contrario. L'immagine della ragazza che emerge dalla composizione è quella di una invasata, un corpo desideroso del rapporto sessuale fino a commetterne violenza, come si legge nella seconda stanza.

Ele print a se courcier
son chainse par dedevant
si me prist a enchaucier,
et adés m'aloit huchant
et criant,
"Ahi, chetis recreanz,
couars cuers failli,
retornez vous devers mi
d'une foiz, vous pri!"

Ella si è rimboccata
la maglia davanti
e ha iniziato a seguirmi,
e continuava a seguirmi gridando
e urlando,
"Ahi, miserabile arrendevole,
codardo senza cuore,
torna indietro da me
solo una volta, ti prego!"

La violenza della donna contro l'uomo avviene come conseguenza della codardia e della viltà del poeta che, pur apprezzando la bellezza della ragazza, non ha coraggio di avvinarsi a lei.

Trouvai tousete seant,
si plesant
c'onques de biauté si grant

Ho trovato una giovane seduta,
così bella
che non ho mai visto

²²² P37

més paller n'oi;
s'oi si grant paour de li
que je m'en fouï.

una così grande bellezza;
ero così spaventato di lei
che fuggii.

Lo stupro del poeta è una conseguenza, una punizione per la sua pavidità. Come ho potuto già riscontrare più sopra in merito alla legge canonica, non era ammissibile che un uomo si potesse lasciare andare a comportamenti non virili, femminei, poiché è suo compito mantenere sempre uno stato di ordine, controllo e dimostrare la propria mascolinità. Lo stupro finale di questa pastorella, pertanto, è funzionale a far accadere proprio ciò che un uomo come il poeta avrebbe dovuto fare obbedendo alla sua virilità, così come viene prescritto da Andrea Cappellano e Drouart La Vache.

Anche nel fabliau *La bourgeoise d'Orléans* la protagonista femminile emerge come vincitrice dello scontro al fine di mettere in ridicolo la femminilità dell'uomo e suggerire pertanto al marito quale debba essere la giusta condotta per comportarsi come soggetto virile e padrone secondo il modello patriarcale. Per mettere alla prova la sua fedeltà, un marito geloso finge di partire per spiare la condotta della moglie. Scoperto il tranello, lei fa entrare segretamente l'amante in casa e all'arrivo in incognito del marito spiega al servo che l'uomo misterioso è un amante importuno che merita una punizione. Il servo obbedisce e percuote il marito della signora, mentre lei di nascosto ne approfitta per divertirsi col suo amante. La violenza subita convince il marito della fedeltà di lei. Sebbene la moglie possa apparire come più furba e vincitrice nel conflitto di gelosia con lo sposo, è verso quest'ultimo che si concentra la morale della storia. Egli, infatti, pecca di gelosia, un difetto tradizionalmente femminile, e pertanto subisce violenza per la debolezza alla quale si lascia andare. La stessa accettazione della violenza emerge come segno di passività femminile, ma al contempo essa è necessaria, come lo stupro negli esempi riportati precedenti, a ristabilire un ordine tradito dalla figura maschile.²²³

In un contesto in cui società, cultura e legge non sembrano offrire alcuna speranza alle figure femminili, rispetto alle quali il patriarcato borghese del Duecento non elemosina pietà, offre una soluzione Gautier de Coinci, in un racconto dei suoi *Miracles* che, al giorno d'oggi e dopo questa lunga disamina sulla cultura della violenza sulle donne, appare come una velata derisione, un monito a sperare che "Dio le aiuti". In *De deuz femmes que Nostre Dame converti*,²²⁴ due donne si odiano l'un l'altra poiché il marito di una la tradisce con la seconda. La prima desidera vendetta, soprattutto perché il marito la obbliga a un trattamento di violenze e di sprezzo. Tuttavia, non osa farle del male perché sa che il marito potrebbe rispondere con altrettanta violenza. A seguito di una preghiera, la Vergine le si presenta e le spiega che non può far del male all'altra donna poiché devota a Maria. Confessando alla rivale quanto avvenuto, quest'ultima rinuncia alla relazione clandestina e dedica la sua vita alla Madonna. In questo racconto, la donna tradita accetta,

²²³ Si può leggere il fabliau in BRUSEGAN 1980. Per un'analisi, SKODA 2013, pp. 229-30.

²²⁴ Per i *Miracles*, KRAUSE – STONES 2006.

seppur con riluttanza, la condotta violenta del marito e rimette alla sua devozione religiosa la soluzione del suo problema.

L'intervento della Vergine suggerisce l'insolubilità del problema: il comportamento del marito è inaccettabile, giacché non si può affrontare senza mettere a rischio la stabilità delle gerarchie tradizionali. Un miracolo è l'unica soluzione.²²⁵

5. Fenomenologia della misoginia

Le catene di contrafacta considerate nel capitolo dedicato mettono in relazione testi che parlano di figure femminili. Sui binari di un'identica melodia trasmessa da un repertorio all'altro, i poeti fanno correre i versi con cui ritraggono le donne intorno alle quali si muove il proprio pensiero e il proprio desiderio. Il poeta identifica categorie femminili alle quali si rivolge e delle quali canta: l'uso della stessa melodia, tuttavia, oltre ad essere giustificato da un *modus operandi* tipicamente medievale, non è estraneo all'espressione di volta in volta di un medesimo paradigma di relazione uomo-donna che, nonostante il soggetto femminile indossi le vesti ora della Vergine, ora della dama o della pastora, svela unicamente la necessità di definizione dell'identità di uomo e poeta. Il linguaggio musicale, al pari di quello verbale, funge da espressione del patriarcato: la donna è oggetto della riflessione poetica elaborata sul canto ed è mezzo di definizione dell'identità maschile, elaborata nei termini delle relazioni di potere che l'uomo instaura con il suo negativo, di volta in volta oggetto di venerazione, desiderio, odio o piacere.

I diversi generi entro ai quali viene elaborata una visione della donna tradiscono l'insita misoginia dei loro autori che, nell'atto di elevare o degradare la figura in questione, operano una semplificazione del soggetto femminile, la cui definizione è sempre essenzialista.

[...] ogni definizione essenzialista della donna, sia positiva, sia negativa, sia elaborata da un uomo o da una donna, è la fondamentale definizione della misoginia. [...] definizioni essenzialiste di genere di questo tipo sono pericolose non solo perché sono sbagliate o indifferenziate, ma anche perché storicamente operano nella direzione di eliminare il soggetto dalla storia.²²⁶

Nel suo *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Howard Bloch tematizza la misoginia nelle opere religiose e profane del medioevo, riscontrando una tendenza comune a tutti gli autori di trarre i caratteri essenziali ed eterni della *donna* o delle *donne*. Sostantivare e categorizzare sono meccanismi linguistici di esercizio del

²²⁵ SKODA 2013, p. 217: «The intervention of the Virgin indicates the intransigency of the situation: the husband's behaviour is unacceptable, yet cannot be challenged without jeopardizing the stability of traditional hierarchies. A miracle is the only solution.»

²²⁶ BLOCH 1991, p. 6: «[...] any essentialist definitions of woman, whether negative or positive, whether made by a man or a woman, is the fundamental definition of misogyny. [...] such essentialist definitions of gender are dangerous not only because they are wrong or undifferentiated but, once again, because historically they have worked to eliminate the subject from history.»

potere, di gestione e sfruttamento. La stessa dinamica è stata o è tuttoggi riscontrabile nell'uso di parole come barbari, infedeli, negri, sodomiti, streghe, ebrei, zingari, immigrati, omosessuali.

Figlia delle pressioni sociali dei movimenti femministi degli anni Settanta, la ricerca accademica coeva ha potuto riscrivere la storia e la cultura occidentali svelandone i meccanismi di potere e di sottomissione di classi sociali e minoranze, coadiuvata spesso da un approccio marxista o decostruttivista e dalla prospettiva elaborata dagli studi post coloniali.²²⁷ Intorno al periodo storico in oggetto a questa tesi, la critica femminista si è concentrata maggiormente sulle donne nell'amor cortese, mettendo in questione e sradicando numerose convinzioni generate dalla prospettiva maschile della ricerca accademica dominante almeno fino agli anni Sessanta.²²⁸

Delineare a grandi linee una storia della misoginia nel medioevo aiuta a contestualizzare criticamente le pastorelle nel panorama letterario della Francia del Nord e dell'Europa. In un articolo del 1990, William Calin interpreta la letteratura clericale urbana e borghese tra XI e XIII secolo in una chiave analoga alla mia, ma individua nella misoginia il discrimine che separa le manifestazioni non cortesi da quelle che esaltano la fin'amor, dimostrandosi miope rispetto al subdolo maschilismo che innerva le corti e i prodotti della loro cultura.

Noi medievisti ammettiamo l'esistenza dell'antifemminismo nella letteratura del Medioevo, a fianco alla *fin'amor*. Tuttavia, abbiamo la tendenza ad attribuire questa misoginia sia ai chierici sia ai borghesi, in opposizione con la mentalità e la letterature cosiddetta cortese.²²⁹

Secondo Calin, fin'amor e anti-fin'amor – tendenza rappresentata dai casi specifici su cui si concentra nell'articolo – condividono gli stessi ambienti nobiliari, ma per quanto ciò sia vero nei casi specifici di Thibaux de Champagne e Guillaume de Machaut, non si può negare che le forme più ciniche e sfacciate di misoginia, di cui fa Calin fa menzione, siano state coltivate negli ambienti urbani e della borghesia. L'attribuzione di testi espliciti come le pastorelle ad autori appartenenti agli ambiente nobiliari – e quindi per cultura più affini alla letteratura propriamente cortese – può trovare giustificazione in un processo di contaminazione dei contesti, cioè nella acquisizione da parte della nobiltà di topoi e

²²⁷ FISHER-HALLEY 1989, pp. 1-17; BRIDENTHAL-KOONZ 1977. Uno studio utile al riconoscimento delle relazioni gerarchiche tra uomo e donna è GOLD 1985 che affronta la condizione della donna nella letteratura epica e cortese e nella visione della Vergine nell'arte e nella letteratura devozionale. Fondamentale il suo contributo sull'analisi dello status femminile delle monache e delle donne delle famiglie. Per uno sguardo femminista sulla transizione da feudalesimo a capitalismo, CARROLL 1976 e FEDERICI 2015.

²²⁸ Studi pionieristici sul tema sono BENTON 1968 e DUBY 1964. Più recenti, BRIDENTHAL-KOONZ 1977; BURNS-KRUEGER 1985; GOLD 1985; LABALME 1980; BLOCH 1991; GAUNT 1995; ADAMS 2005.

²²⁹ CALIN 1990, p. 61: «Nous autres médiévistes, nous admettons également l'existence de l'antiféminisme dans la littérature du Moyen Âge, à côté de la *fin'amor*. Mais nous avons tendance à l'attribuer cette misogynie soit aux clercs soit à la bourgeoisie, en opposition avec la mentalité et littérature dite courtoise.» In italiano non si è soliti usare il termine antifemminismo, poiché "femminismo" fa riferimento a un posizionamento ideologico ben preciso del XIX secolo e pertanto assente nella letteratura anteriore. Tuttavia ho scelto di non proporre una traduzione alternativa per non alterare eccessivamente il senso della frase.

linguaggi diffusi negli ambienti borghesi. Questo fatto non deve sorprendere eccessivamente se si riconosce che la misoginia è già insita e manifesta, con un linguaggio e con approcci differenti, nella cultura cortese – differentemente rispetto a quanto afferma Calin.

Tra XII e XIV secolo, tuttavia, i paradigmi femminili ritratti dalla cultura maschile non sono due, come i contesti sopra enunciati potrebbero suggerire. Se alla cortesia nello specifico appartiene l'immagine della dama, ancora agli ambienti nobiliari e a quelli clericali bisogna ricondurre la figura della Vergine e ai contesti urbani (borghesi e clericali) la figura della peccatrice, prostituta o pastora.

La rappresentazione artistica e teologica della Vergine, così come le soggettività femminili nella letteratura profana, sono state costruite da uomini e possono essere comprese solo a partire dalle tensioni emotive di chierici e monaci.²³⁰ Secondo Rosemary Ruether, costoro instaurarono un rapporto negativo rispetto alle donne in quanto oggetti proibiti del desiderio e compensarono questa mancanza sublimandola nella costruzione di un'idea della Vergine ad immagine delle loro inclinazioni e dei loro desideri verso le donne.²³¹ Quale rapporto intercorre tra le rappresentazioni e i discorsi teologici sulla Vergine e le donne reali tra XII e XIII secolo?

Nel testo *The Lady and the Virgin*, Penny Schine Gold descrive lo sviluppo dell'immagine della Vergine come regina e come sposa di Cristo: Maria viene rappresentata nell'atto di essere incoronata dal Messia e quindi mentre il marito impone la propria autorità sulla sposa.²³² Le rappresentazioni gotiche si concentrano, più che sull'aspetto ieratico (tipico dell'arte romanica), sull'umanizzazione dell'immagine della Vergine e, attraverso un impianto narrativo, invitano alla partecipazione e identificazione. Le virtù della Vergine, infatti, vengono elencate dai predicatori del XII secolo come virtù femminili esemplari, le stesse che emergono dalle rappresentazioni dell'Incoronazione – verginità, umiltà, obbedienza, maternità.²³³ Nonostante tali virtù siano applicabili alle donne, Maria è sempre considerata superiore perché, secondo il miracolo, è vergine e madre contemporaneamente.

L'argomentazione per cui tutte le donne somigliano alla vergine è rara, poiché ogni aspetto della vergine è sistematicamente sviluppato per diminuire, non incrementare, la sua somiglianza alla condizione femminile.²³⁴

²³⁰ Vedi GOLD 1985, cap. 2, e BLOCH 1991. Sulla visione della Vergine nella letteratura profana, O'SULLIVAN 2005.

²³¹ RUETHER 1977, p. 72.

²³² GOLD 1985, p. 62, fa riferimento alle rappresentazioni dell'Incoronamento della Vergine nelle cattedrali di Laon e Chartres.

²³³ I testi che invitano le donne a seguire l'esempio della Vergine si possono trovare in LONGERE 1975, I:222.

²³⁴ WARNER 1976, p. 153: «that all women resemble the Virgin Mary... is vary rare, for every facet of the Virgin had been systematically developed to diminish, not increase, hel likeness to the female condition.»

Pertanto, la Vergine incarna negli uomini dei monasteri e delle chiese un'ideale di donna a cui aspirare e tuttavia perfetto al punto tale da rendere le donne reali essere viventi imperfetti e pertanto disprezzabili. Il modello della Vergine viene usato dagli uomini per denigrare le donne, poiché tutte le sue virtù, incarnate contemporaneamente, non sono riscontrabili nelle ordinarie peccatrici di questo mondo. La donna, invece, è espressione dell'imperfetto perché, secondo la patristica cristiana, il femminile è il principio della carne, laddove il maschile è immagine della mente.

Se, secondo la prima articolazione cristiana del genere la donna rappresenta la carne o la sua imperfezione nella misura in cui incarna la materializzazione opposta alla mente, com'è possibile immaginare la sua verginità?²³⁵

La castità, nel pensiero teologico cristiano, è un tema che ricorre in maniera ossessiva, poiché la corruzione dell'uomo avviene, secondo la Scritture, a partire dalle debolezza della donna, pertanto oggetto dell'odio maschile. Di fronte all'incarnamento del peccato nella figura femminile, dove risiede la verginità?

In *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Howard Bloch elabora quello che chiama "paradosso delle verginità".²³⁶ Se il peccato ha generato la distinzione di genere e il desiderio sessuale, la redenzione passa attraverso lo stato di verginità, cioè attraverso quello che si può chiamare «un'abolizione escatologica della sessualità». Tuttavia, se la castità implica la trascendenza del corporeo e se il corporeo è inestricabilmente connesso al femminile, allora l'insistenza dei padri alla castità femminile può essere vista solo come una esortazione contraddittoria nei confronti del femminile ad essere qualcosa che non è. Il paradosso non si limita a questo: se la carne è il femminile, allora per raggiungere l'eguaglianza tra maschile e femminile è necessario rinunciare alla carne e, pertanto, l'unica cosa da fare è rinunciare alla femminilità diventando uomini. I padri esortano le donne a rinnegare la propria femminilità: per trascendere il corpo e avvicinarsi a Dio è necessario fuggire la sessualità femminile. La vittoria sul corporeo tradisce un desiderio di superamento da parte della coscienza che avvicina la castità alla morte: questo stesso desiderio è il sintomo del desiderio della morte. Se pertanto la castità è percepita come la quiete dei sensi, una fuga dal desiderio carnale, essa stessa diventa oggetto di desiderio, determinando un inconciliabile paradosso per cui la verginità in assoluto non esiste e la sua astrazione è annullata dalla sua articolazione in termini di pensiero e linguaggio.

In questo complesso ragionamento emerge la diffidenza dell'uomo verso la donna. Di più: attraverso uno stratagemma logico, l'uomo medievale costruisce un complesso

²³⁵ BLOCH 1991, p. 94: «If, according to the early Christian articulation of gender, woman is imagined to represent the flesh, or a flaw of the flesh insofar as she embodies embodiment as opposed to mind, how is it possible to imagine her virginity?»

²³⁶ BLOCH 1991, cap. 4. Rimando a questo capitolo per una trattazione completa del paradosso e per i riferimenti ai testi patristici considerati.

alibi al suo disprezzo e al suo esercizio di potere contro le donne. Il paradosso delle verginità, attraverso un colpo di spugna mentale, svuota di senso la femminilità a tutto tondo, che incarna una contraddizione che spezza la coerenza logica e ontologica e che al contempo giustifica il conflitto di genere.

La lirica provenzale riflette nella produzione profana il paradosso della verginità.²³⁷ Nelle poesie dei trovatori, e nelle successive poesie dei trovieri che ne ereditano i temi, il soggetto soffre per la distanza che lo separa dalla donna amata. L'amore è tale solo se ostacolato, impossibile, sofferto. Tuttavia, quanto emerge dalla lettura della lirica provenzale è che

sembra avere poco a che fare con le donne. Al contrario, ha a che fare con la relazione del poeta con se stesso più che con la sua relazione con gli altri.²³⁸

O, come scrive Tracy Adams,

Mettere le donne su un piedistallo era un modo per rappresentare un desiderio radicalmente soggettivo ed egoriferito.²³⁹

Ciò che Jaufré Raudel, iconico poeta dell'amor de loin, desidera non è la donna in quanto oggetto di un amore lontano, ma la stessa distanza che lo separa da lei che altrimenti macchierebbe la sua purezza. L'amore dei poeti della fin'amor è il sentimento che consente di mantenere intatta la purezza, che giustifica l'afflato sessuale ma che nobilita l'uomo che lo prova perché non implica il coinvolgimento fisico: anzi, rinnegarlo è l'essenza stessa del sentimento nobilitante.

La distanza dell'uomo rispetto alla donna assunse toni diversi pian piano che i poeti presero distanza dagli ideali dell'amor cortese, allontanandosi dalla realtà di corte e avvicinandosi a quella urbana: liberati dalle maglie di un sistema logico e teologico utile a giustificare la propria misoginia, rivendicarono orgogliosamente le virtù maschili in opposizione ai vizi e i difetti che riconobbero e condannarono nella generalissima categoria di "donna". A questo approccio borghese alla materia appartiene la canzone di Colin Muset della Catena 1, dove il poeta, senza mezze misure, condanna il comportamento femminile, il cui inganno e la cui ipocrisia sono gli argomenti attraverso i quali esorta il pubblico a prendere le distanze dal genere femminile, oltrepassando gli incantamenti poetici che l'amor cortese postulava per giustificare la propria misoginia. Il cinismo e il materialismo esibiti dalla letteratura borghese e urbana costituirono l'altra faccia della medaglia della misoginia, velata dall'idealizzazione della dama e dalla venerazione della Vergine nella letteratura feudale e devozionale del XII secolo. Alcune figure topiche incarnano questo doppio aspetto dell'approccio al genere femminile. Se

²³⁷ Vedi BLOCH 1991, p. 143-6, per un'analisi delle contraddizioni in *Can vei la lauzeta mover*.

²³⁸ BLOCH 1991, p. 149: «the lyric seems to have very little to do with women at all. On the contrary, it bears more upon the poet's relation to himself than upon his relation with others.»

²³⁹ ADAMS 2005, p. 20: «placing women on a pedestal, so to speak, was a way of figuring radically subjective and self-serving desire.»

Guglielmo IX, primo trovatore d'Aquitania, e Andrea Cappellano nelle proprie opere fanno dimostrazione di questo approccio doppio e paradossale rispetto alla donna,²⁴⁰ anche Thibaut de Champagne, nobile troviere spesso encomiato dai manoscritti nei quali le sue composizioni sono poste in apertura, alterna liriche cortesi a impietose pastorelle.

Quant je la vi esfreer
si durement
qu'el ne mi daigne esgarder
ne fere autre senblant,
lors conmençai a penser
confaitement
ele me porroit amer
et changier son talent.
A terre lez li m'assis.
Quant plus regart son cler vis
tant est plus mes cuers espris,
qui double mon talent.

[...]

Devant moi lors la montai
de maintenant
et trestout droit m'en alai
vers un bois verdoiant.
Aval les prez regardai,
s'oï criant
deus pastors par mi un blé,
qui venoient huiant
et leverent un haut cri.
Assez fis plus que ne di.
Je la les si m'en foï-
n'oi cure de tel gent!²⁴¹

Quando ho visto che era
così spaventata
che non osava guardarmi
né che mi rispondeva,
allora pensai
al modo in cui
ella potesse amarmi
e cambiare volontà.
Mi sedetti a terra.
Più le guardavo il suo chiaro viso
più il mio cuore prendeva fuoco,
che raddoppiava il mio desiderio.

[...]

Davanti a me la montai
subito
e la portai
verso il bosco verdeggiante.
Guardai attraverso i prati
e sentii due pastori
gridare in un campo di grano,
che venivano urlando
e innalzando un forte pianto.
Ho fatto molto più di ciò che dico.
La lasciai lì e fuggii-
simili persone non mi interessano!

Simile misoginia, cinica e materialista, emerge anche dai dits *La Contenance des Fames* e *La Blasme des Fames*, poemetti in francese composti tra il XIII e il XIV secolo che testimoniano, insieme ai fabliaux, alle pastorelle e ai jeux-partis, un atteggiamento tutt'altro che idealizzante della figura femminile.²⁴²

L'autore del *Blasme* usa un metodo tipicamente scolastico di sviluppo del suo discorso, paragonando le donne alle specie viventi meno sviluppate, a partire dalla debolezza insita nel genere femminile sin dalla sua origine in Eva, dopodiché enuncia i loro tratti negativi – l'ostilità, la perfidia, l'infedeltà e l'aggressività, l'avidità. Nel *Contenance* l'autore condanna la vanità come espressione dell'insabilità e della mutabilità

²⁴⁰ BLOCH 1991, pp. 156-64.

²⁴¹ P43

²⁴² Edizione, traduzione inglese e commento di *La Contenance des Fames*, *La Blasme des Fames* e *La Bien des Fames* in FIERO – PFEFFER – ALLAIN 1989.

del comportamento femminile, nonché la frivolezza, la rissosità e la malignità. Ogni affermazione trova la propria giustificazione nei versi iniziali che, riprendendo una tradizione affermata sino al contemporaneo Tommaso d'Aquino, sia nel *Blasme*, sia nel *Contenance*, vuole la donna meno intelligente dell'uomo.²⁴³

Diversamente dalle liriche cortesi in cui la dama non prende mai la parola, le pastorelle concedono una difesa al soggetto femminile, il quale spesso, rifiutando le provocazioni del cavaliere, si dichiara fedele a Robin ed esibisce pertanto virtù che dovrebbero appartenere al cavaliere, laddove questi sfodera cinismo e ricerca soltanto il piacere.

Je l'aim de cuer vrai;
ja por biauté nel laisserai,
jamais autrui m'amor n'otroierai;
trop ai le cuer vrai.²⁴⁴

Io lo amo sinceramente;
non lo lascerò mai per uno più bello,
né darò il mio amore a qualcun altro;
il mio cuore è tanto onesto.

La figura femminile delle pastorelle viene usata dai poeti borghesi delle realtà urbane per svelare la fallacia della retorica cortese, valida solo nella costruzione letteraria del XII secolo, dietro alla quale esiste un cavaliere che non si premura affatto nella realtà di assecondare le accortezze di un codice. Allo stesso tempo, viene resa esplicita una retorica e una morale ciniche e materialiste che tradiscono l'approccio al genere femminile della nuova classe erudita.²⁴⁵ La pastorella in Francia funge pertanto da cartina al tornasole delle nuove tendenze della classe borghese in ascesa che in relazione alle gerarchie feudali si pone in conflitto e in complicità: conflitto di classe e complicità nella misoginia e nella diffidenza nei confronti del genere femminile.

²⁴³ Anche il dit *La Bien des Fames*, che esalta le virtù delle donne, presuppone comunque la superiorità dell'uomo. Vedi FIERO - PFEFFER - ALLAIN 1989.

²⁴⁴ P63

²⁴⁵ Rispetto alle pastorelle provenzali, di cui non ho trattato in questa tesi, FERRANTE 1984, p.4, sottolinea alcune caratteristiche inerenti al linguaggio della pastora che manifestano, anche nel Sud dell'Francia, un'idea della cortesia ormai giunta al termine della sua credibilità e del suo credito presso le file di poeti e letterati: «Nella pastorela, d'altra parte, che sembra funzionare come un contrappeso cosciente alla *canso*, il poeta cavalca nella campagna e cerca di avere una rapida scappata con una contadina, approfittando della sua classe sociale più elevata. Ella dovrebbe soccombere alla sua adulazione contrariamente alla dama di corte. Ciò che accade, tuttavia, è che il cavaliere si ritrova coinvolto in un dibattito che di solito perde, mentre la pastora usa tutta la retorica cortese e ne mostra l'ipocrisia. Eppure la contadina parla in modo troppo lucido e con troppa conoscenza delle tradizioni e della letteratura di corte tanto che è immagine della stessa dama di corte e la signora cortese, quando finalmente ha permesso di parlare per se stessa, è più che uno scontro per il suo aspirante amante. La finzione del genere è che lei è una contadina che il cavaliere cerca di adulare rivolgendosi a lei come una donna, una finzione essenziale per il suo gioco, che lei però rifiuta di giocare.» [«In the *pastorela*, on the other hand, which seems to function as a conscious counterbalance to the *canso*, the lover-persona rides out into the country and tries to have a quick fling with a peasant, taking advantage of his higher class. She is supposed to succumb to his flattery as the courtly lady does not. What happens, however, is that the knight finds himself involved in a debate which he usually loses, as the peasant cuts through all the courtly rhetoric and shows up its hypocrisy. Yet the peasant actually speaks in too polished a way and with too much knowledge of courtly traditions and literature to be anything but a figure for the courtly lady; and the courtly lady, when finally allowed to speak for herself, is more than a match for her would-be lover. The fiction of the genre is that she is a peasant whom the knight tries to flatter by addressing as a lady, a pretense essential to *his* game, which she refuses to play.»]

BIBLIOGRAFIA

TARBÉ 1850

Prosper Tarbé, *Les chansonniers de Champagne aux XIIe et XIIIe siècles*, Reims: Regnier, 1850.

DINAUX 1836-63

Arthur Dinaux, *Trouvères, jongleurs et ménestrels du Nord de la France et du midi de la Belgique*, 4 voll., Paris: J. A. Mercklein, 1836-63.

MEYER 1868

Paul Meyer, *Rapport sur une mission littéraire en Angleterre*, «Archives des missions scientifiques et littéraires», Troisième rapport, ser. ii/5, 1868.

BARTSCH 1870

Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig: Vogel, 1870.

GRÖBER 1872

Gustav Gröber, *Die altfranzösischen Romanzen und Pastouellen*, Zurich: Schabelitz, 1872.

JEANROY 1875

Alfred Jeanroy, *Le Chansonnier d'Arras: reproduction en phototypie*, Paris: Societe des Anciens Textes Francais, 1875-1925.

MEYER 1875

Paul Meyer, *Une pastourelle franco-latine*, «Romania» IV (1875), p. 380.

FRIEDBERG 1879

Corpus iuris canonici, a cura di E. Friedberg, 1° vol., *Decretum magistri Gratiani*, Lipsiae 1879.

DELABORDE 1881

Œuvres de Rigord et de Guillaume le Breton, 2 voll., ed. Henri-François Delaborde, Paris: Renouard, 1882, vol. 1, pp. 1-167.

TANON 1883

Louis Tanon, *Histoire de justices des anciennes églises et communautés monastiques de Paris*, Paris, 1883.

SCHWANN 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösischen liederhandschriften ihr verhältniss, ihre entstehung und ihre bestimmung, eine litterarhistorische untersuchung*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1886.

DENIFLE – CHÂTELAIN 1889-97

Heinrich Denifle, Emile Châtelain, *Chartularium Universitatis parisiensis*, 4 voll, Paris: Delalain, 1889-97

JEANROY 1889

Alfred Jeanroy, *Les origines de la Poésie Lyrique en France*, Paris: Librairie Hachette, 1889.

KLEINERT 1890

Max Kleinert, *Vier bisher ungedruckte Pastorelen des Troubadours Serveri von Gerona*, Halle: Reinhold Kühn, 1890.

MEYER 1890

Paul Meyer, *Des rapports de la poésie des trouveres avec celle des troubadours*, «Romania» XIX (1890), pp. 1-42.

PARIS 1890

Gaston Paris, *L'auter de la Complainte de Jérusalem*, «Romania» XIX (1890), pp. 294-296.

LANGLOIS 1891

Ernest Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris: Thorin, 1891.

BÉDIER 1893

Joseph Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris: E. Bouillon, 1893.

RESTORI 1896

Antonio Restori, *Per la storia musicale dei trovatori provenzali: appunti e note*, «Rivista musicale italiana» III (1896), pp. 232-260.

MEYER 1898

Wilhelm Meyer, *Der Ursprung des Motett's: Vorläufige Bemerkungen*, Göttingen, 1898.

NEILSON 1900

William A. Neilson, *The purgatory of cruel beauties*, «Romania» XXIX (1900), pp. 85- 93.

PILLET 1902

Alfred Pillet, *Studien zur Pastourelle*, «Beiträge zur romanischen und englischen Philologie dem X. deutschen Neuphilologentage» Breslau 1902, pp. 87-142.

TOLDO 1903

Pietro Toldo, *Pel fableau di Constant du Hamel*, «Romania» XXXII (1903), p. 552-564.

AUBRY BÉDIER 1909

Joseph Bédier et Pierre Aubry, *Les chansons de croisade*, Paris, 1909.

HENNIG 1909

Kurt Hennig, *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. JahrhU/dert*, Niemeyer: Halle, 1909.

JEANROY 1910

Alfred Jeanroy, *Les chansons pieuses du Ms. fr. 12483 de la Bibliothèque nationale*, «Mélanges de Philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Maurice Wilmotte à l'occasion de son 25e anniversaire d'enseignement», Paris: Champion, 1910.

LUDWIG 1910

Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili Catalogue raisonné der Quellen*. Band 1, Ableitung 1: *Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle: M. Niemeyer, 1910; Band 1, Ableitung 2: *Handschriften in Mensural-Notation*, Ed. Friedrich Gennrich, Frankfurt: in proprio, 1961; Band 2: *Musikalisches Anfangs-Verzeichnis des nach Tenores geordneten Repertorium*, Ed. Friedrich Gennrich, Frankfurt: in proprio, 1962.

HANFORD 1911

James Holly Hanford, *Classical Eclogue and Mediaeval Debate*, «Romanic Review» II (1911), pp. 16-31, 129-143.

OULMONT 1911

Charles Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen-Âge*, Paris: Champion, 1911.

PARIS 1912

Les origines de la Poésie Lyrique en France, «Mélanges de littérature française du Moyen Age», éd. Mario Roques, 2 voll., Paris 1910-1912, vol. II, pp. 539-615.

FARAL 1913

Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris: Champion, 1913.

GENNRICH 1919

Friedrich Gennrich, *Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*, «Zeitschrift für romanische Philologie» XXXIX/3 (Jan 1919), pp. 330-361.

HOEPPFNER 1920

Ernest Hoepffner, *Virelais et ballades dans le Chansonnier d'Oxford (Douce 308)*, «Archivium Romanicum» IV (1920), pp. 20-40.

AUDIAU 1923

Jean Audiau, *La pastourelle dans la poesie occitane : textes publiés et traduits avec une introduction, des notes et un glossaire*, Paris: E. De Boccard, 1923.

[FILOLOGIA]

FARAL 1923

Edmond Faral, *La Pastourelle*, «Romania» XLIX (1923), pp. 204-259.

GENNRICH 1924

Friedrich Gennrich, *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft» VII (1924), pp. 65-98.

GENNRICH 1925

Friedrich Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle: Niemeyer, 1925.

GLORIEUX 1925

Palémon Glorieux, *La littérature quodlibétique de 1260 à 1320*, 2 voll, Lille: Desclle de Brouwer, 1925.

SPANKE 1925

Eine altfranzösische Liedersammlung: der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX, ed. Hans Spanke, Romanische Bibliothek 20, Halle: Verlag von Max Niemeyer, 1925.

DELBOUILLE 1926

Maurice Delbouille, *Les origines de la pastourelle*, in «Mémoires de l'Académie Royale de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politique» deuxième série, t. XX, 1926.

DESONAY 1926

Fernand Desonay, *compte rendu de Delbouille, Les origines*, «Revue belge de philologie et d'histoire» V (1926), pp. 1015-1017.

GENNRICH 1927

Friedrich Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Göttingen: Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur, 1927.

PIGUET 1927

Edgar Piguet, *L'Évolution de la pastourelle du XIIe siècle à nos jours*, Thèse inaugurale présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Berne pour l'obtention du doctorat, Bâle: 1927.

SPANKE 1928

Hans Spanke, *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur» LI (1928), pp. 73-117.

ALLEN 1931

Philip Schuyler Allen, *Medieval Latin Lyrics*, Chicago: The University of Chicago press, 1931.

DAVY 1931

Marie-Madeleine Davy, *La situation juridique des étudiants de l'université de Paris au XIIIe siècle*, «Revue d'histoire de l'Église de France» XVII/76 (1931), pp. 297-311.

JONES 1931

William Powell Jones, *The pastourelle: a study of the origins and tradition of a lyric type*, Cambridge: Harvard University Press, 1931.

UGOLINI 1932

Alessandro Ugolini, *Poesie guasco-provenzali inedite in un ms. Vaticano*, «Archivum Romanicum» XVI (1932), pp. 385-410.

DELBOUILLE 1933

Maurice Delbouille, *À propos des jeux-partis lorrains du chansonnier Douce 308 (I)*, «Revue belge de philologie et d'histoire» XII (1933), pp. 132-140.

PILLET-CARSTENS 1933

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ed. Henry Carstens, Halle: M. Niemeyer, 1933.

SPANKE 1936

Hans Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik: Mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1936.

BECK 1938

Jean Beck, Louise Beck, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères: le Manuscrit du Roi: fond français n. 844 de la Bibliothèque Nationale*, 2 voll. *Corpus cantilenarum medii aevii*, no. 2, ser. 1, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938.

PETERSEN DYGGVE 1938

Holger Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII siècle*, Helsinki: Soc. Néophilologique, 1938.

ROUGEMONT 1939

Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris: Plon, 1939. [Trad. it. di Luigi Santucci, *L'amore e l'Occidente*, Milano: Rizzoli, 1977]

SPANKE 1942

Hans Spanke, *Die älteste lateinische Pastorelle*, «Romanische Forschungen» 66 (1942), pp. 257-265.

SPANKE 1943

Hans Spanke, *Der Chansonnier du Roi*, «Romanische Forschungen» LVII (1943), pp. 38-104.

ARNAUD 1944

Leonard E. Arnaud, *The Sottes Chansons in MS. Douce 308 of the Bodleian Library at Oxford*, «Speculum» XIX/1 (Jan., 1944), pp. 68-88.

DELBUILLE 1944

Maurice Delbouille, M. Spanke (Hans). *Beziehungen zwischen Romanischer und Mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, «Revue belge de philologie et d'histoire» XXIII (1944), pp. 348-354.

LANGFORS 1945

Arthur Langfors, *Deux recueils de sottes chansons: bodleienne, douce 308 et Bibliothèque nationale, Fr.24432*, Helsinki: Kirjallisuuden laura Kirjapainon, 1945.

MCKEON 1946

Richard McKeon, *Poetry and Philosophy in the Twelfth Century: The Renaissance of Rhetoric*, «Modern Philology» XLII/4 (May 1946), pp. 217-234.

RIQUER 1946

Martin de Riquer, *Aspectos de la lírica de Cerverí de Girona*, «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins» I (1946).

CHAMBER 1952

Frank M. Chamber, *Imitation of Form in the old Provençal Lyric*, «Romance Philology» VI (1952-3), pp. 104-20.

JACKSON 1952

William Thomas Hobdell Jackson, *The Medieval Pastourelle as a satirical Genre*, «Philological Quarterly» XXXI (1952), pp. 156-70.

KÖHLER 1952

Erich Köhler, *Marcabrus "L'autrier jost'una sebissa" und das Problem der Pastourelle*, «Romanistisches Jahrbuch» V, 1952, pp. 256-268. Trad. it. di M. Mancini in «Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici», Padova: 1976, pp. 195-215.

ASTON 1953

Stanley Collin Aston, *Peirol, troubadour of Auvergne*, Cambridge: at the University press, 1953.

FRANK 1953

István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll. [1. *Introduction et répertoire* | 2. *Répertoire (suite) et index bibliographique*], Paris: Champion, 1953-57.

KOENIG 1955-70

Gautier de Coinci, *Les miracles de Nostre Dame*, éd. Frédéric Koenig, Genève: Droz (Textes littéraires français, 64, 95, 131 et 176), 1955-1970.

REYNAUD-SPANKE 1955

Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, Leiden: E. J. Brill, 1955.

UNGUREANU 1955

Marie Ungureanu, *La Bourgeoisie naissante: Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XIIe et XIIIe siècles*, Arras: Impr. centrale de l'Artois, 1955.

GENNRICH 1956

Friedrich Gennrich, *Lateinische Liedkontrafaktur: Eine Auswahl lateinischer Conductus mit ihren volkssprachigen Vorbildern*, «Musikwissenschaftliche Studienbibliothek» XI (1956).

GENNRICH 1957

Friedrich Gennrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt: Gennrich, 1957.

NYKROG 1957

Per Nykrog, *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhagen, Ejnar Munksgaard, 1957.

RABY 1957

Frederic James Edward Raby, *A history of secular Latin poetry in the Middle Ages*, 2nd ed., 2 voll., Oxford: Clarendon Press, 1957.

GENNRICH 1958

Friedrich Gennrich, *Exempla altfranzösischer Lyrik: 40 altfranzösische Lieder*, 1st ed., Darmstadt: F. Gennrich, 1958.

CHAILLEY 1959

Les chansons a la Vierge de Gautier de Coinci, édition musicale critique avec introduction et commentaires par Jacques Chailley, Paris: Huegel, 1959.

KUTTNER 1960

Stephan G. Kuttner, *Harmony from Dissonance: An Interpretation of Medieval Canon Law*, Latrobe: The Archabbey press, 1960.

ROBERT 1960

Guiette Robert, *Per Nykrog, Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, [compte-rendu], «Revue belge de philologie et d'histoire» XXXVIII/2 (1960), pp. 452-455.

SWITTEN 1961

Margaret Louise Switten, *Text and Melody in Peirol's Cansos*, «PMLA» LXXVI/4 (Sep., 1961), pp. 320-5.

KARP 1962

Theodore Karp, *Borrowed in Trouvère Music*, «Acta Musicologica» XXXIV/3 (Jul. - Sep., 1962), pp. 87-101.

PELLEGRINI 1962

Chrétien de Troyes, *Romanzi*, introduzione e note introduttive a cura di Carlo Pellegrini, traduzioni a cura di Marco Boni, Raffaele De Cesare, Guido Favati, Carlo Pellegrini, Silvio Pellegrini, Firenze: Sansoni, 1962.

BULTOT 1963

Robert Bultot, *La doctrine du mépris du monde en Occident de S. Ambroise à Innocent III*, Louvain, 1963.

DUBY 1964

Georges Duby, *Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du nord-ouest au douzième siècle*, «Annales» XIX (1964).

GENNRICH 1964

Friedrich Gennrich, *Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains des 12. und 13. Jahrhunderts*, Langen bei Frankfurt: 1964.

MAILLARD 1964

Lais et chansons d'Ernoul de Gastinais, ed. Jean Maillard, American Institute of Musicology, 1964.

TAVANI 1964

Giuseppe Tavani, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, «Romanistisches Jahrbuch» XV (1964), pp. 51-84.

DE CERTAU 1965

Le Mépris du monde. La notion de mépris du monde dans la tradition spirituelle occidentale, éd. Michel de Certeau, Paris, 1965.

GENNRICH 1965

Friedrich Gennrich, *Exempla altfranzösischer Lyrik: 40 altfranzösische Lieder*, 2nd ed. «Musikwissenschaftliche Studienbibliothek» XVII (1965).

GENNRICH 1965a

Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt: Gennrich, 1965.

GENNRICH 1965b

Friedrich Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 vols, Darmstadt: Gennrich, 1958-1965.

BIELLA 1965

Ada Biella, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della «pastorella»*, «Cultura neolatina» XXV (1965), pp. 236-267.

LONGÈRE 1965

Alanus de Insulis, *Liber Poenitentialis*, ed. Jean Longère, 2 voll., Louvain: Nauwelaerts, 1965.

TAVANI 1967

Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'ateneo, 1967.

DIMITRESCU 1966

Maria Dimitrescu, *Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale. Contribution à l'étude du problème*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», IX (1966), pp. 345-354.

BENTON 1968

John F. Benton, *Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love*, in NEWMAN 1968.

NEWMAN 1968

The Meaning of Courtly Love, papers of the First annual Conference of the Center for medieval and early Renaissance studies, State University of New York at Binghamton, March 17-18, 1967, edited by Francis X. Newman, Albany, New York: State University of New York Press, 1968.

PETZSCH 1968

Christoph Petzsch, *Kontrafaktur und Melodietypus*, «Die Musikforschung» XXI/3 (Juli/September 1968), pp. 271-290.

RÄKEL 1968

Hans-Herbert S. Räkel, *Liedkontrafaktur im frühen Minnesang*, «Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik: Oxford Colloquium, 1966», Berlin: Erich Schmidt, 1968, pp. 96-117.

RONCAGLIA 1968

Aurelio Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, testi e appunti del corso di Filologia romanza, a. a. 1967-8, Roma.

FINOLI 1969

Artes amandi. Da Maître Elie ad Andrea Cappellano, introduzione e testi a cura di Anna Maria Finoli, Milano: Cisalpino, 1969.

FOUCAULT 1969

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.

HILKA-SCHUMANN 1970

Carmina burana, preparatory work by Wilhelm Meyers, ed. Alfons Hilka, Otto Schumann, 2 voll., Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1961-1970.

JUNG 1971

Marc-René Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Berne: Franke, 1971.

MÖLK-WOLFZETTEL 1972

Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München: W. Fink, 1972.

ZINK 1972

Michel Zink, *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal: Bordas, 1972.

VAN DER WERF 1972

Hendrik van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Utrecht: A. Oosthoek, 1972.

KÖHLER 1973

Eric Köhler, *La pastourelle dans la poésie des troubadours*, «Études de langue et de littérature du moyen âge: offertes à Félix Lecoy», Paris: Champion, 1973, pp.279-292.

PADEN 1973

William D. Paden, *The literary Background of the Pastourelle*, «Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies» edd. J. Ijsewijn – E. Kessler. München 1973, pp. 467-473.

ANDERSON 1974

Gordon A. Anderson, *A Unique Notre-Dame Motet Tenor Relationship*, «Music & Letters» LV/4 (Oct. 1974), pp. 398-409.

RIVIÈRE 1974-6

Jean-Claude Rivière, *Pastourelles*, 3 voll., Genève: Droz, 1974-1976.

FERRANTE 1975

Joan M. Ferrante, *Woman As Image In Medieval Literature: from the twelfth century to Dante*, New York and London: Columbia University Press, 1975.

LONGERE 1975

Jean Longere, *Oeuvres oratoires de maîtres parisiens au XIIe siècle: Etude historique et doctrinale*, Paris: Etudes Augustiniennes, 1975.

NEWCOMBE 1975

Terence Newcombe, *The songs of Jehan Erart: 13th century trouvère*, N.p.: American Institute of Musicology, 1975.

SPERONI 1975

La Poissance d'amours dello pseudo-Richard de Fournival, edizione critica a cura di Gian Battista Speroni, Firenze: La Nuova Italia, 1975.

PASCALE 1975-6

Michelangelo Pascale, *Le musiche nelle pastourelles francesi del XII e XIII secolo: Le varianti melodiche nella tradizione manoscritta*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Perugia» XIII (1975-76), pp. 573-631.

CARROLL 1976

Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays, ed. Berenice A. Carroll, Urbana-Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 1976.

WARNER 1976

Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford: Oxford University Press, 1976.

BEC 1977

Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, vol. 1, Paris: 1977, pp. 119-136.

BOYER-MCKEON 1977

Peter Abailard, *Sic et non: a critical edition*, ed. Blanche B. Boyer e Richard McKeon, Chicago: University of Chicago Press, 1977.

BRIDENTHAL-KOONZ 1977

Becoming visible: Women in European History, eds. Renate Bridenthal and Claudia Koonz, Boston: Houghton Mifflin, 1977.

KELLY 1977

Joan Kelly, *Did Women Have a Renaissance?*, in BRIDENTHAL-KOONZ 1977.

RÄKEL 1977

Hans-Herbert S. Räkel, *Die musikalische Erscheinungsform der Trouverepoesie*, Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1977.

RUETHER 1977

Rosemary Radford Ruether, *Mary – The Feminine Face of the Church*, Philadelphia: Westminster Press, 1977.

NEWCOMBE 1978

Terence Newcombe, *Les Poésies de Thibaut de Blaison*, Librairie Droz S.A.: Genève, 1978.

OLSEN 1978

Tillie Olsen, *Silences*, New York: Delacorte press, 1978.

RAUGEI 1978

Anna Maria Raugei, *Una lirica di Thibaut de Blaison (Spanke 738)*, «ACME» XXXI/3 (settembre-dicembre 1978), pp. 491-510.

ROQUES 1978

Gilles Roques, *Pastourelles, I-III*, ed. par J.C. Riviere, «Zeitschrift für romanische Philologie» XCIV (1987), pp. 414-420.

TISCHLER 1978-85

Hans Tischler, *The Montpellier Codex, Parts I-IV*, Wisconsin: A-R Editions, 1978-85.

ZINK 1978

Michel Zink, *Belle: essai sur les Chansons de toile, suivi d'une édition et d'une traduction*, Paris: Champion, 1978.

ANDERSON 1979

Gordon A. Anderson, *Notre-Dame and related Conductus. Opera Omnia*, 11 voll., Henryville: The Institute of Mediaeval music, 1979 -.

FALCK 1979

Robert Falck, *Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification*, «The Musical Quarterly» LXV/1 (Jan. 1979), pp. 1-21.

DRONKE 1979

Peter Dronke, *The Interpretation of the Ripoll Love-Songs*, «Romance Philology» XXXIII (1979), pp. 14-42.

D'HEUR 1979

Jean-Marie D'Heur, *Pour le texte des pastourelles anonymes en langue d'Oïl. Notes sur l'utilisation du "Chansonnier de l'Arsenal" par Bartsch (1870) et Rivière (1975)*, «Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin, Senefiance» VII (1979), pp. 305-333.

MADDOX COUCHMAN NEMETH 1979

Peter Maddox, Jonathan Couchman, Richard Nemeth, *The Gradual Benedicta V. Virgo Dei Genitrix: a study of its settings in the Notre Dame repertoire*, «Comitatus» X (1979), pp. 31-96.

MASSA 1979

Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale, trascritti e commentati da Eugenio Massa, Roma: Edizioni Giolittine, 1979.

RAUPACH-RAUPACH 1979

Manfred Raupach and Margaret Raupach, *Franzosierte Trobadorlyrik: zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen: Niemeyer, 1979.

BRUSEGAN 1980

Fabliaux, racconti francesi medievali, a cura di Rosanna Brusegan, Torino: Einaudi, 1980.

FEIN 1980

David Fein, *Evidence Supporting Attribution of a Satirical Song to Colin Muset*, «Neuphilologische Mitteilungen» LXXXI/2 (1980), pp. 217-220.

LABALME 1980

Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past, ed. Patricia H. Labalme, New York: New York University Press, 1980.

MAILLARD 1980

Jean Maillard, *Lai des Hermins et Raison Roumance*, in «*Mélanges de Langue et Littérature Françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon. Tome 1*» Rennes: Institute de Français. Université de Haute-Bretagne, 1980, pp. 237-58.

MARSHALL 1980

John H. Marshall, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, «*Romania*» CI (1980), pp. 289-335.

PERROT 1980

L'impossible prison. Recherches sur le système pénitentiaire, ed. Michelle Perrot, Paris: Le Seuil, 1980.

RIVIÈRE 1980

Jean-Claude Rivière, *Le vocabulaire dialectal dans les pastourelles des trouvères d'Arras*, «*Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis*», Tome I, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980, pp. 301-312.

BERGER 1981

Roger Berger, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle: les chansons et dits artesiens*, Arras: Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas De Calais, 1981.

DUBY 1981

Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre: le mariage dans la France féodale*, Paris: Hachette, 1981.

GÉRARD-ZAI 1981

Marie-Claire Gérard-Zai, J.-C. Rivière, *Pastourelles I-III*, «*Vox Romanica*» XL (1981), pp. 226-235.

ROSENBERG-TISCHLER 1981

Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler, *Chanter m'estuet: Songs of the Trouvères*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.

ANDERSON 1982

The Las Huelgas Manuscript, ed. by Gordon A. Anderson, *Corpus Mensurabilis Musicae LXXIX*, 2 voll., American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1982.

JOHNSON 1982

Susan M. Johnson, *The role of the refrain in the pastourelle à refrain*, in «*Literary and historical perspectives of the Middle Ages*», Morgantown: West Virginia University, 1982, pp. 78-92.

MARSHALL 1982

John H. Marshall, Review of Raupach and Raupach, «*Romance Philology*» XXXVI (1982), pp. 83-93.

TISCHLER 1982

Hans Tischler, *The Earliest Motets (to circa 1270): A Complete Comparative Edition*, 3 voll., New Haven: Yale University Press, 1982.

WHITE 1982

Sarah Melhado White, *Sexual Language and Human Conflict in Old French Fabliaux*, «Comparative Studies in Society and History» XXIV/2 (April 1982), pp. 185-210.

BATE 1983

Keith Bate, *Ovid, Medieval Latin and the Pastourelle*, «Reading Medieval Studies» IX (1983), pp. 16-33.

JOHNSON 1983

Lesley Johnson, *Women on Top: Antifeminism in the Fabliaux?*, «The Modern Language Review» LXXVIII/2 (Apr., 1983), pp. 298-307.

NOOMEN – BOOGARD 1983-98

Nouveau recueil complet des fabliaux, publié par Willem Noomen & Nico van den Boogaard, 10 voll., Assen: Van Gorcum, 1983-98.

PASERO 1983

Nicolò Pasero, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in "L'autrier jost'una sebissa" (BdT 293, 30)*, «Cultura Neolatina» XLIII (1983), pp. 9-25.

SERPER 1983

Arié Serper, *Huon de Saint-Quentin: poète satirique et lyrique: étude historique et édition de textes*, Madrid: J.Porrúa Turanzas, 1983.

SHAHAR 1983

Shulamith Shahar, *The Fourth Estate: a History of Women in the Middle-Ages*, trans. Chaya Galai, London: Methuen, 1983.

FELD 1984

Steven Feld, *Communication, Music, and Speech about Music*, «Yearbook for Traditional Music» XVI (1984), pp. 1-18.

FERRANTE 1984

Joan Ferrante, *Male Fantasy and Female Reality in Courtly Literature*, «Women's studies» XI (1984), p. 67-97.

MENEGHETTI 1984

Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Modena: Mucchi, 1984.

VAN DER WERF 1984

Hendrik van der Werf, *The extant troubadour melodies. Transcriptions and essays for performers and scholars*, texts ed. Gerald A. Bond, Rochester NY: [author], 1984.

BAZÁN-WIPPEL 1985

B.C. Bazán, J.W. Wippel, G. Fransen, D. Jacquart, *Les questions disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout: Brepols, 1985.

BURNS – KRUEGER 1985

E. Jane Burns and Roberta L. Krueger, eds., *Courtly Ideology and Woman's Place in Medieval French Literature*, «Romance Notes» XXV/3 (1985).

GOLD 1985

Penny Schine Gold, *The Lady and the Virgin: Image, Attitude and Experience in Twelfth-Century France*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.

GRAVDAL 1985

Kathryn Gravidal, *Camouflaging Rape: The Rethoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle*, «Romanic Review» LXXVI (1985), pp. 361-73.

LAVIS 1985

Georges Lavis, *Les chansons de Moniot d'Arras: concordances et index établis d'après l'édition de H. Petersen Dyggve*, Liege: Publications de l'Institut de lexicologie française de l'Université de Liege, 1985.

BLOCH 1986

R. Howard Bloch, *The scandal of the Fabliaux*, Chicago: University of Chicago press, 1986.

SCOTT 1986

Joan W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, «American Historical Review» XCI (December 1986), pp. 1053-75.

DRONKE 1987

Peter Dronke, *The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor*, «Studi Medievali» XXVII/2 (1987), pp.563-92.

FROBENIUS 1987

Wolf Frobenius, *Zum genetischen Verhältnis zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten*, «Archiv für Musikwissenschaft» XLIV (1987), pp. 1-39.

HUOT 1987

Sylvia Huot, *From Song to Book, The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

PADEN 1987

William D. Paden, *The Medieval pastourelle*, New York & London: Garland Publishing, 1987.

VOLLMANN 1987

Benedikt Konrad Vollmann, *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer*, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

RIEGER 1988

Dietmar Rieger, *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, «Cahiers de civilisation médiévale» CXXII (Juillet-septembre 1988), pp. 241-267.

BLAKESLEE 1989

Merritt R. Blakeslee, *The Medieval pastourelle by William D. Paden review*, «Speculum» LXIV/4 (Oct., 1989), pp. 1018-1019.

FIERO – PFEFFER – ALLAIN 1989

Three medieval views of women, translated and edited by Gloria K. Fiero, Wendy Pfeffer, Mathé Allain, New Haven, London: Yale university press, 1989.

JAUSS 1989

Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

PADEN 1989

William D. Paden, *Rape in the Pastourelle*, «Romanic Review» LXXX (1989), pp. 331-349.

FISHER-HALLEY 1989

Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings: Essays in Feminist Contextual Criticism, edited by Sheila Fisher and Janet E. Halley, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1989.

SCHULZE 1989

Joachim Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen: Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen: M. Niemeyer, 1989.

WRIGHT 1989

Craig M. Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1500*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CALIN 1990

William Calin, *Contre la fin'amor? Contre la femme? Une relecture de textes du Moyen Âge*, «Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9916 August, 1986», éd. Keith Busby et Erik Kooper, Amsterdam et Philadelphia: Benjamins, 1990; pp. 619-82.

MCMAHON 1990

James V. McMahon, *The music of early Minnesang*, Columbia: Camden House, 1990.

THOMAS 1990

Wyndham Thomas, *The Robin-and-Marion story: Interactions of pastourelle, motet and chanson in the thirteenth and fourteenth centuries*, «The music review» LI/4 (Nov. 1990), pp. 241-261.

WALTER 1990

Philippe Walter, *Tout commence par de chansons... (Intertextualités lotharingiennes)*, «Style et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge» Paris: 1990, pp. 187-209.

ASPERTI 1991

Stefano Asperti, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana» VIII (1991), pp. 5-49.

BALDWIN 1991

John Baldwin, *The government of Philip Augustus: Foundations of French Royal Power in the Middle Ages*, Berkeley: University of California Press, 1986.

BLOCH 1991

R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

GRAVDAL 1991

Kathrin Gravdal, *Ravishing Maidens: Writing Rape in Medieval French Literature and Love*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

HALL 1991

Ioannis Saresberiensis Metalogicon, ed. J. B. Hall, Turnholti: Brepols, 1991.

PAYNE 1991

Thomas Payne, *Poetry, Politics, and Polyphony, Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School*, Ph.D. diss, University of Chicago, 1991.

VERTOVA 1991

Carmina Burana: canti goliardici medievali, a cura di Luisa Vertova, rist. anast, Firenze: Sansoni, 1991.

ASPERTI 1993

Stefano Asperti, *La sezione di "balletes" del canzoniere francese di Oxford*, «Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zürich, 6-11 avril 1992)» t. V, Tübingen und Basel, 1993, pp. 15-27.

BATTELLI 1993

Maria Carla Battelli, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844: un canzoniere disordinato?*, in «La Filologia Romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, Università degli Studi – Facoltà di Lettere e Filosofia (19-22 dicembre 1991)» a cura di S. Guida e F. Latella, 2 voll., Messina 1993, I, pp. 273-308.

BUTLER 1993

Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*, London: Routledge, 1993.

CALZOLARI 1993/4

Monica Calzolari, *Pastori e poeti: osservazioni su alcune pastorelle del XIII secolo*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XLIV (1993/94), p. 5-36.

GÖLLNER 1993

The Manuscript Cod. lat. 5539 of the Bavarian State Library, ed. by Marie Louise Göllner, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1993.

LOCKERT 1993

Robin Lockert, *The Chansonnier d'Arras: a critical edition*, dissertation, Hamilton: McMaster University, 1993.

PADEN 1993

William D. Paden, *Old Occitan as a Lyric Language: The Insertions from Occitan in Three Thirteenth-Century French Romances*, «Speculum» LXVIII/1 (Jan. 1993), pp. 36-53.

PAGE 1993

Christopher Page, *Discarding Images*, Oxford: Clarendon press, 1993.

PAGE 1993a

Christopher Page, *Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation*, «Plainsong and Medieval Music» II/1 (1993), pp. 17-41.

ROESNER 1993-2009

Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris, publié sous la direction de Edward H. Roesner, 7 voll., Monaco: Editions de l'Oiseau Lyre, 1993-2009.

BOSSY 1994

Michel-André Bossy, *Twin Flocks: Guiraut Riquier's Pastorelas and his Book of Songs*, «Tenso» IX/2 (Spring 1994), pp. 149-76.

EVERIST 1994

Mark Everist, *French motets in the thirteenth century: music, poetry and genre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

ASPERTI 1995

Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna: Longo, 1995.

EUSEBI 1995

Guglielmo IX, *Vers*, a cura di Mario Eusebi, Parma: Pratiche, 1995.

GAUNT 1995

Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, 1995.

SOLTERER 1995

Helen Solterer, *The Master and Minerva: Disputing Women in French Medieval Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

AUBREY 1996

Elizabeth Aubrey, *The music of the troubadours*, Bloomington: Indiana University press, 1996.

COPELAND 1996

Criticism and Dissent in the Middle Ages, ed. by Rita Copeland, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GRESTI 1996

Paolo Gresti, *Ancora sui contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Aevum» LXX/2 (maggio-agosto 1996), pp. 263-271.

WOODS 1996

Marjorie Curry Woods, *Rape and the pedagogical rhetoric of sexual violence*, in COPELAND 1996.

AUBREY 1997

Elizabeth Aubrey, *The Dialectic between Occitania and France in the Thirteenth Century*, «Early Music History» XVI (1997), pp. 1-53.

HUOT 1997

Sylvia Huot, *Allegorical play in the Old French motet: the sacred and the profane in XIIIth century polyphony*, Stanford: Stanford University Press, 1997.

PESCE 1997

Hearing the motet: essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance, edited by Dolores Pesce, New York, Oxford: Oxford University press, 1997.

TISCHLER 1997

Hans Tischler, *Tropatorum septemtrionalum poemata cum suis melodis. Opera Omnia*, Rome: American Institute of Musicology; Neuhausen: Hanssler, 1997-.

BONAFIN 1998

Il Romanzo di Renart la volpe, a cura di Massimo Bonafin, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998.

HAINES 1998

John Haines, *The Musicography of the "Manuscrit du Roi"*, tesi di dottorato non pubblicata, University of Toronto, 1998.

HOEKSTRA 1998

Gerald R. Hoekstra, *The French Motet as Trope: Multiple Levels of Meaning in Quant florist la violete / El mois de mai / Et gaudebit*, «Speculum», LXXIII/1 (Jan., 1998), pp. 32-57.

PADEN 1998

William D. Paden, *New thoughts on an old genre: the pastorela*, «Romance Languages Annual» X (1998), pp. 111-116.

PADEN 1998a

William D. Paden, *The figure of the Shepherdess in the Medieval Pastourelle*, «Medievalia et Humanistica» XXV (1998), pp. 1-14.

RÄKEL 1998

Hans-Herbert S. Räkel, *Hue de Saint-Quentin: ein Trouvère in Besançon*, «Zeitschrift für romanische Philologie» CXIV/1 (Jan. 1998), pp. 73-104.

ROSENBERG 1998

Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten, Gerard Le Vot, *Songs of the troubadours and trouveres: an anthology of poems and melodies*, New York and London: Garland, 1998.

CABRÉ 1999

Miriam Cabré, *Cerveri de Girona and his poetic traditions*, London: Tamesis, 1999.

PELOSINI 1999

Raffaella Pelosini, *Contraffazione e imitazione metrica nel genere del compianto funebre romanzo*, «Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance» Paris, Montreal: L'Harmattan, 1999.

BORN – HESMONDHALGH 2000

Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2000.

BRUNDAGE 2000

James A. Brundage, *Domestic Violence in Classical Canon Law*, in KAEUPER 2000.

KAUPER 2000

Violence in Medieval Society, edited by Richard W. Kaeuper, Woodbridge: The Boydell Press, 2000.

PAGE 2000

Christopher Page, *Around the Performance of a Thirteenth-Century Motet*, «Early Music» XXVIII/ (August 2000), pp. 343-57.

HAINES 2001

John Haines, *The Footnote Quarrels of the Modal Theory: A Remarkable Episode in the Reception of Medieval Music*, «Early Music History» XX (2001), pp. 87-120.

KISS 2001

Gábor Kiss, *Contrafactum: Theoria contra factum*, «Cantus planus: papers read at the 9th meeting: Esztergom & Visegrad, 1998», Budapest: Hungarian academy of sciences, Institute for musicology, 2001, pp. 189-207.

SPETIA 2001

Lucilla Spetia, *Il corpus delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, in *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman: mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles: Be Boeck Université, 2001.

TISCHLER 2001

Hans Tischler, *Conductus and Contrafacta*, Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2001.

VARVARO 2001

Alberto Vàrvaro, *Le corti anglo-normanne e francesi*, «Medioevo» II/1: La produzione del testo, (2001), pp. 253-301.

BÜTTNER 2002

Fred Büttner, *Weltliche Einflüsse in der Notre-Dame-Musik? Überlegungen zu einer Klausel im Codex F*, «Anuario Musical» LVII (2002), pp. 19-37.

CALLAHAN 2002

Christopher Callahan, *Hybrid Discourse and Performance in the Old French Pastourelle*, «French Forum» XXVII/1 (Winter 2002), pp. 1-22.

FENSTER LEES 2002

Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance, ed. Thelma S. Fenster and Clare A. Lees, New York: Palgrave, 2002.

HAINES 2002

John Haines, *The First Musical Edition of the Troubadours: On Applying the Critical Method to Medieval Monophony*, «Music & Letters» LXXXIII/3, (Aug., 2002), pp. 351-370.

KRUEGER 2002

Roberta Krueger, *Beyond Debate: Gender in Play in Old French Courtly Fiction*, in FENSTER LEES 2002, pp. 79-95.

MENEGHETTI 2002

Maria Luisa Meneghetti, *Marcabru e le origini iberiche della pastorella*, «Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger» Ed. Anne Amend-Söchting, Kirsten Dickhaur, Walburga Hülk, Klaudia Knabel, Gabriele Vickermann. Heidelberg: Winter, pp. 135-42.

INSANA 2002

Andrea Cappellano, *De Amore*, traduzione di Jolanda Insana, Milano: SE, 2002.

ROSSELL 2002

Antoni Rossell, *L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica*, «Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo» Atti [Roma, 11-14 ottobre 2000], Soveria Mannelli: Rubbettino, 2002, pp. 33-42.

SYMES 2002

Carol Symes, *The Appearance of Early Vernacular Plays: Forms, Functions, and the Future of Medieval Theater*, «Speculum» LXXVII/3 (Jul., 2002), pp. 778-831.

BIANCHINI 2003

Carmina Burana, Canti morali e satirici, introduzione, traduzione e note di Edoardo Bianchini, vol. 1, Bur: Milano, 2003.

BONSE 2003

Billee A. Bonse, *'Singing to another tune': Contrafacture and attribution in troubadour song*, PhD from Ohio State University, Columbus, 2003.

CANETTIERI PULSONI 2003

Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, Antoni Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 113-165.

RANKIN 2003

Susan Rankin, *Some Medieval Songs*, «Early Music» XXXI/3 (Aug., 2003), pp. 326-334.

CEPRAGA 2004

Dan Octavian Cepraga, *La metrica della pastorella: precisazioni su In un boschetto di Guido Cavalcanti e la tradizione oitanica*, in «Metrica e poesia», a cura di A. Daniele, Padova: Esedra, 2004.

FEDERICI 2004

Silvia Federici, *Caliban and the Witch: The Body and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia, 2004 [trad. it. FEDERICI 2015]

RADAELLI 2004

Anna Radaelli, *Pastorella danzante* (BdT 244,8), «Ab nou cor et ab nou talen. Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane. Actes du Colloque international AIEO, l'Aquila, 5-7 juillet 2001» a cura di Anna Ferrari e Stefania Romualdi, Modena: Mucchi, 2004, pp. 263-286.

ADAMS 2005

Tracy Adams, *Violent Passions: Managing Love in the Old French Verse Romance*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.

ATCHISON 2005

Mary Atchison, *The Chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308: Essays and Complete Edition of Texts*, Ashgate: Aldershot and Burlington, 2005.

BORN 2005

Georgina Born, *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity*, «Twentieth-Century Music» II/1 (March 2005), pp 7 – 36.

CALLAHAN - ROSENBERG 2005

Christopher Callahan et Samuel N. Rosenberg, *Les chansons de Colin Muset: textes et melodies*, Paris: Champion, 2005.

O'SULLIVAN 2005

Daniel E. O'Sullivan, *Marian Devotion in Thirteenth-Century French Lyric*, Toronto: University of Toronto Press, 2005.

DOSS-QUINBY – ROSENBERG – AUBREY 2006

The old French ballette: Oxford, Bodleian library, MS douce 308, edited, translated, and introduced by Eglal Doss-Quinby and Samuel N. Rosenberg; music and commentary by Elizabeth Aubrey, Genève: Librairie Droz, 2006.

FRANCHI 2006

Claudio Franchi, *Trobei pastora: studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006.

FRANCHI 2006a

Claudio Franchi, *Pastorelle occitane*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006.

KRAUSE – STONES 2006

Gautier de Coinci, Miracles, Music, and Manuscripts, ed. by Kathy M. Krause and Alison Stones, Turnhout: Brepols, 2006.

LÓPEZ MUÑOZ 2006

Juan Manuel López Muñoz, *Voix et identité de la bergère dans les pastourelles françaises anonymes (du début du XII à la seconde moitié du XIII)*, «Verbum» XXVIII/1 (2006), pp. 29-45.

O'NEILL 2006

Mary O'Neill, *Courtly Love Songs of Medieval France: transmission and style in the trouvère repertoire*, New York: Oxford University Press, 2006.

ROSSELL 2006

Antoni Rossell, *L'intermelodicità come memoria dans le répertoire de la lyrique médiévale*, «Mémoire et culture: Actes du colloque international de Limoges, 10-12 décembre 2003», Limoges: Pulim, 2006, pp. 349-360.

ATTALI 2007

Jacques Attali, *Amours: histoires des relations entre les hommes et les femmes*, Paris: Fayard, 2007. [Trad. it. di Simone Verde, *Amori: storia del rapporto uomo-donna*, Roma: Fazi Editori, 2008].

BILLY 2007

Dominique Billy, *Contribution à l'étude du chansonnier de Colin Muset*, «Romania» CXXV/499-500 (2007), pp. 306-341.

DOSS-QUINBY – KRUEGER – BURNS 2007

Cultural Performances in Medieval France, Essays in Honor of Nancy Freeman Regalado, ed. Eglal Doss-Quinby, Roberta L. Krueger and E. Jane Burns, Cambridge: Brewer, 2007.

EVERIST 2007

Mark Everist, *Motets, French Tenors, and the Polyphonic Chanson ca. 1300*, «The Journal of Musicology» XXIV/3 (Summer 2007), pp. 365-406.

HUNT 2007

Tony Hunt, *Miraculous Rhymes: The Writing of Gautier de Coinci*, Cambridge: Brewer, 2007.

PFEFFER 2007

Wendy Eleanor Pfeffer, *Proverbs in Medieval Occitan Literature*, Gainesville: University Press of Florida, 2007.

MERCERON 2007

Jacques E. Merceron, *Pantomimes dansées et jeux de rôle mimés dans les "pastourelles assemblées", les monologues de jongleur et les jeux carnavalesques*, in FRESCO – PFEFFER 2007, pp. 163-96.

FRESCO – PFEFFER 2007

"Chançon legiere a chanter", essays in Old French literature in honor of Samuel N. Rosenberg, edited by Karen Fresco and Wendy Pfeffer, Birmingham (AL): Summa Publications, 2007.

SYMES 2007

Carol Symes, *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca, London: Cornell University Press, 2007.

AUBREY 2008

Elizabeth Aubrey, *Reconsidering "High Style" and "Low Style" in Medieval Song*, «Journal of Music Theory» LII/1 (spring 2008), pp. 75-122.

CAPPUCCIO BUCCELLATO 2008

Chiara Cappuccio, Elisa Buccellato, *Musica e contrafacta: repertori mariani e canzoni di crociata*, «Contrafactum: copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen 8-11 luglio 2004)», Padova: Esedra editrice, 2008, pp. 79-104.

LANNUTTI 2008

Maria Sofia Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo» XXXII (2008), pp. 3-28.

MCCASH 2008

June Hall McCash, *The Role of Women in the Rise of the Vernacular*, «Comparative Literature» LX/1 (Winter, 2008), pp. 45-57.

SMITH 2009

Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition: Poetic Motivations and Generic Transformations*, Gainesville: University Press of Florida, 2009.

BORN 2010

Georgina Born, *For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn*, «Journal of the Royal Musical Association» CXXXV/2 (2010), pp. 205-243.

SPETIA 2010

Lucilla Spetia, *Alle origini della pastorella, un genere popolare*, in «Studi Mediolatini e Volgari», LVI (2010), pp. 167-216.

BISANTI 2011

Armando Bisanti, *La poesia d'amore nei Carmina Burana*, Napoli: Liguori Editore, 2011.

NOVIKOFF 2011

Alex J. Novikoff, *Anselm, Dialogue, and the Rise of Scholastic Disputation*, «Speculum» LXXXVI/2 (april 2011), pp. 387-418.

PAYNE 2011

Philip the Chancellor: Motets and Prosulas, ed. T. B. Payne, Madison, Wis., 2011.

PERAINO 2011

Judith Peraino, *Giving voice to love: song and self-expression from the troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

SPETIA 2011

Lucilla Spetia, *Gatti rossi e gatti neri: un mistero felino alle origini della pastorella?*, in «L'Occitanie invitée de L'Euregio. Liège 1981-Aix-la-Chapelle 2008: Bilan et perspectives. Actes du IXe Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (AIEO)», Aix-La-Chapelle, 24- 31 août 2008, éd. par A. Rieger, 2 voll., Shaker Verlag, Aachen 2011: vol. I, pp. 543-555.

BUTTERFIELD 2012

Ardis Butterfield, *The Musical Contexts of Le Tournoi de Chauvency in Oxford, Bodleian MS Douce 308*, in CHAZAN – REGALADO 2012.

CHAZAN – REGALADO 2012

Lettres, musique et société en Lorraine médiévale: autour du Tournoi de Chauvency (ms. Oxford Bodleian Douce 308), actes réunis et édités par Mireille Chazan et Nancy Freeman Regalado, Genève: Droz, 2012.

LUG 2012

Robert Lug, *Politique et littérature à Metz autour de la Guerre des Amis (1231–1234): Le témoignage du Chansonnier de Saint-Germain-des Prés*, in CHAZAN – REGALADO 2012.

NOVIKOFF 2012

Alex J. Novikoff, *Toward a Cultural History of Scholastic Disputation*, «The American Historical Review» CXVII/2 (april 2012), pp. 331-364.

RILLON-MARNE 2012

Anne-Zoé Rillon-Marne, *Homo considera, La pastorale lyrique de Philippe le Chancelier*, Brepols, 2012.

SALTZSTEIN 2012

Jennifer Saltzstein, *Cleric-trouvères and the Jeux-Partis of Medieval Arras*, «Viator» XLIII/2 (2012), pp. 147-63.

SPETIA 2012

Lucilla Spetia, *La pastourelle, as Popular Genre*, in «Medieval Oral Literature», edited by K. Reichl, de Gruyter, Lexikon, De Gruyter GmbH & Co., Berlin/Boston 2012 (reprint 2016), pp. 581-599.

BRADLEY 2013

Catherine A. Bradley, *Contrafacta and transcribed motets: vernacular influences on latin motets and clausulae in the Florence manuscript*, «Early Music History» XXXII (January 2013), pp 1 – 70.

DEEMING 2013

Helen Deeming, *Music, Memory and Mobility: Citation and Contrafactum in Thirteenth-Century Sequence Repertories*, «Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance, vol. 2: Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture», Liverpool: Liverpool University Press, 2013.

SKODA 2013

Hannah Skoda, *Medieval Violence: Physical Brutality in Northern France 1270–1330*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

SALTZSTEIN 2013

Jennifer Saltzstein, *The refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Cambridge: Brewer, 2013.

VALENTI 2014

Gianluca Valenti, *La liturgia del «trobar»: assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlin, Boston: de Gruyter, 2014.

DEEMING – LEACH 2015

Manuscripts and Medieval Song, Inscription, Performance, Context, edited by Helen Deeming and Elizabeth Eva Leach, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

FEDERICI 2015

Silvia Federici, *Calibano e la strega: le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Milano: Mimesis, 2015; trad. it. da *Caliban and the Witch: The Body and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia, 2004.

LEACH 2015

Elizabeth Eva Leach, *A Courtly Compilation: The Douce Chansonnier*, in DEEMING-LEACH 2015, pp. 221-246.

MAZZEO 2015

Jacopo Mazzeo, *The Two-Part Conductus: Morphology, Dating and Authorship*, Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy, University of Southampton, May 2015.

MILONIA 2016

Stefano Milonia, *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Roma: Edizione Nuova Cultura, 2016.

SALTZSTEIN 2017

Jennifer Saltzstein, *Rape and Repentance in Two Medieval Motets*, «Journal of the American Musicological Society» LXX/3 (Fall 2017), pp. 583-616.