

I bozza

Elena Spadini

Il motivo della donna alla fonte nella lirica romanza. Appunti intorno ad un *corpus* poetico

At the end of the street
The sound of violin and flute
To the spring I had gone for drawing water
Hearing and hearing
Listening, listening at the spring
O friend, I left behind my pot of water.
(Canto nuziale tradizionale dell'India,
in W. R. Task, *The unwritten song*)

Nell'acqua della chiara fontana
lei tutta nuda si bagnava
quando un soffio di tramontana
le sue vesti al cielo portava
(F. de André, *Nell'acqua della chiara fontana*,
variazione sulla canzone folclorica *A la claire fontaine*)

Giardino chiuso tu sei,
sorella mia, sposa,
giardino chiuso, fontana sigillata
(Cantico dei cantici 4, 12)

Il tema della donna alla fonte, rintracciabile nelle manifestazioni letterarie e non delle culture più disparate, è un motivo folclorico¹.

1. L'attenzione ai materiali folclorici è diffusa nell'analisi dei testi narrativi più che della lirica medievale (eccezion fatta per l'area iberica); certo lo sbilanciamento è dato dal più basso "limite di tolleranza" di quest'ultima. Due modi di affrontare il folclore si sono alternati: lo studio diacronico di un motivo, alla ricerca dell'origine in un passato da ricostruire (si pensi alle domande sull'origine stessa della lirica romanza e alle indagini sulla lirica pretrovadoresca) e di conferme nella poesia popolare moderna e contemporanea; uno studio sincronico, capace di collo-

Confermare la validità di tale caratterizzazione per quanto riguarda la letteratura dei secoli XII e XIII sarà uno degli obiettivi del presente contributo; più in generale se ne fornirà una fenomenologia nelle letterature romanze medievali, non per asserire l'esistenza di un genere della donna alla fonte, quanto per mettere in luce la trasversalità del tema.

Il repertorio di Thompson² e la monografia di Morales Blouin³ registrano occorrenze del motivo nelle letterature ebraica, indiana⁴, africana, greca, sefardita, francese, rumena, bulgara, croata, serba⁵, lituana, irlandese, islandese; la vitalità in luoghi (e tempi) tanto distanti si spiega poligeneticamente⁶ a partire da pratiche quotidiane simili e accerta dunque il carattere antropologico del motivo.

Nelle società tardo-antica e medievale vengono celebrati riti pagani legati agli specchi d'acqua e nell'immaginario collettivo

care il motivo in un sistema complesso, nel quale rintracciare, rispettare e valorizzare comunicazioni e scambi tra livelli di cultura. Entrambi gli approcci traggono giovamento da una prospettiva pan-romanza, dunque comparatistica. Cfr. in primis A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris 1889, e il dialogo con Paris e Bédier sulle origini della lirica; M. Frenk, *La lirica pretrovadoresca*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, II, *Les genres lyriques*, dir. Erich Köhler, Heidelberg 1979, t. I/2, pp. 25-79; N. Pasero, *Livelli di cultura e sistema letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, dir. p. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, Roma 1999, I/1, pp. 57-83.

2. S. Thomspson, *Motif-index of folk-literature*, Copenhagen 1955-1958: T35.1. *Fountain (well) as lovers' rendezvous*; P611. *Women meet when bathing*.

3. E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lirica tradicional*, Madrid 1981.

4. Nel racconto tradizionale indiano a cui rinvia Thompson la fontana è luogo di un combattimento per amore più che di un incontro amoroso. K. Malone, *Rose and Cypress*, in «PMLA», 43 (Jun., 1928), pp. 397-446.

5. Nuovo materiale balcanico è presentato in D. Trubarac, *La novena cantiga de Pero Meogo y los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal: análisis comparado*, in «Analecta Malacitana (AnMal electrónica)», 28 (2010), pp. 3-57. Ringrazio V. Beltrán per avermi segnalato questo ed altri contributi.

6. Hatto constata l'impossibilità di stabilire un centro di irradiazione; a suo tempo Jeanroy aveva postulato un'origine francese, prendendo in considerazione solo le occorrenze romanze medievali. Il motivo è presente già nell'*Odissea*. *Eos: an enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*, ed. by A. T. Hatto, London 1965, pp. 73 e 82-84. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age* cit., Paris 1965⁴, pp. 198-202.

il contatto tra donna e acqua possiede implicazioni erotiche; ciò è testimoniato, oltre che dalla produzione letteraria, dai documenti ecclesiastici: Gregorio di Tours denuncia nella regione di Poitiers l'offerta di sacrifici a un lago di montagna, nel quale vengono gettati cibi e tessuti; Alcuino censura l'esistenza di un tempio accanto a una fonte sacra al confine tra Frisia e Danimarca; il vescovo Bonifacio intorno al 740 si confronta con il sacerdote eretico Aldeberto, i cui seguaci si riuniscono vicino a croci piantate in prati o accanto a fonti⁷. Un antico omeliario spagnolo condanna i riti pagani che accompagnano le celebrazioni di San Giovanni nel giorno del solstizio d'estate: «Nec ullus in festiuitate sancti Johannis in fontibus aut in paludibus vel in fluminibus nocturnis vel matutinis horis labere se presumat, quia ista infelix consuetudo adhuc de paganorum observationes remansit»⁸. La Chiesa diffonde la convinzione che un corpo pulito e profumato inviti al contatto sessuale⁹, convinzione alla base di proverbi e ritornelli come lo spagnolo *poco baño, poco daño*¹⁰.

Il motivo della donna alla fonte compare nella lirica romanza profana del XII e XIII secolo in trentacinque testi. Tre dati emergono da un primo sguardo alla tabella in appendice:

- tutti i testi, ad eccezione di *A la fontana del vergier* di Marcabru, appartengono al XIII secolo¹¹;
- le letterature oitanica e galego-portoghese danno spazio al motivo in misura assai maggiore di quanto non facciano l'occitanica e l'italiana;
- le liriche si dividono in tal modo nei generi letterari: 11 pastorelle; 11 *rondeaux*; 2 *chansons de toile*; 8 *cantigas de amigo*, non tenen-

7. A. J. Gurevič, *Problemy srednevekovoj narodnoj kul'tury* (1981), tr. it. *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Torino 1986, pp. 111-113.

8. E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid 1957, p. 45.

9. G. Duby, *Dames du XII siècle*, III, *Ève et les prêtres* (1996); tr. it. *I peccati delle donne nel Medioevo*, Roma-Bari 1997, p. 70 ss.

10. Morales Blouin, *El ciervo* cit., p. 207.

11. Notiamo per completezza che il motivo è assente nelle *khardjas* mozarabiche.

do conto dei componimenti di Adam de la Halle¹², Colin Muset¹³ e Marcabru¹⁴.

Il motivo risulta essere attivo in tradizioni letterarie eterogenee, quali quelle galego-portoghese e francese o, in uno stesso ambito linguistico, quella del *rondeau* rispetto alla pastorella; esso assumerà dunque *facies* e, soprattutto, funzioni differenti una volta calato nelle singole tradizioni¹⁵.

È possibile tuttavia rintracciare significative continuità tra i testi del corpus: si tratta di testi ibridi, nei quali convivono diversi livelli di cultura, di confine o decisamente popolareggianti; essi appartengono, nella stragrande maggioranza, ad una letteratura cortese medio-bassa¹⁶, che preferisce un'argomentazione narrativa al puro lirismo e che integra più o meno programmaticamente moduli di *chanson de femme*. Sarà bene tenere a mente queste linee-guida nella trattazione che segue.

Operazione preliminare è quella di dividere i testi in base alla funzione assunta dalla fonte: in alcuni componimenti si tratta di un elemento dell'ambientazione della vicenda raccontata o di una scena rievocata; in altri ruota intorno ad essa la diegesi.

12. *Li dous maus me renouviele*, canzone composta da quattro *coblas unissonans* con ritornello, nel registro della richiesta d'amore.

13. *Quant li malos brut*, composizione assonanzata più che in rima, di sei *coblas*, *capdenals* le IV - V - VI. Canzone di giullare per S. N. Rosenberg (*Chanter m'estuet: songs of the trouvères*, Bloomington 1981, p. 454); definita in più casi *raverdie* dato che il termine compare nell'ultimo verso: l'assimilazione al tipo della *raverdie* sembra pertinente unicamente per le prime tre strofe.

14. *A la fontana del vergier*, composta da sei *coblas singulares* di sette *octosyllabes*, con due rime fisse; in essa operano elementi di pastorella e altri di *chanson de toile*. Cfr. A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino 1977, pp. 29-44; J.-M. Caluwé, *Pour une relecture de "A la fontana del vergier"*, in «Cultura Neolatina», 45 (1985), pp. 9-22.

15. Il motivo va inteso sì come «forma», ma forma di un contenuto determinato, estratto dal continuum dell'esperienza antropologico-culturale e reso così disponibile per un impiego estetico, passibile di trasformazioni e nuovi investimenti di senso», M. Bonafin, *Gabbo, voto e vanto. Ipotesi sulla struttura (letteraria) e sulle origini (antropologiche) di un motivo medievale*, in *Testi e modelli antropologici*, Seminario del Centro di ricerche in Scienza della letteratura, a c. di M. Bonafin, Milano 1989, pp. 13-41, in part. p. 14.

16. Questo accade nonostante il motivo sia potenzialmente "gentile" e integrabile nell'estetica cortese, non triviale, non osceno, né legato al registro comico-realistico o parodico.

Del primo gruppo fanno parte tutte le pastorelle, la *chanson de toile* *En un vergier lez une fontenele*, tutti i *rondeux* del ciclo *C'est la jus* ai quali va aggiunta *Sur la rive de la mer*, e le canzoni di Colin Muset, Adam de la Halle, Marcabru¹⁷. Va detto che nella maggior parte dei casi la fonte è uno dei pochissimi elementi paesaggistici a comparire, acquistando dunque rilevanza. Essa si colloca nel prato, contornata dalla vegetazione¹⁸; altri tratti emergono in singoli componimenti: la ghiaia su cui rimbalza l'acqua¹⁹, un vecchio mulino²⁰. A connotare la fonte compare l'aggettivo *clere*²¹, appartenente allo stesso campo semantico del verbo *esclarzir*, diffuso nelle liriche trobadoriche²². L'acqua sgorga e scorre dolcemente (*serie, clere, coie*).

Al secondo gruppo appartengono la *chanson de toile* *Lou samedi a soir fat la semainne*, il *rondeau* *Mauberjon s'est main levee* e le *cantigas de amigo* di Pero Meogo e Joam Soares Coelho^{2 3}. In essi la donna si reca alla fonte, per lavare, lavarsi o attingere l'acqua. Sono queste, come emerge dal confronto con i testi popolari dei secoli successivi e da una scontata quanto utile riflessione sui reali compiti domestici femminili^{2 4}, le declinazioni del motivo più vicine al folclore. Nell'uno e nell'altro caso la fonte gioca il ruolo di «unità tematica minimale»²⁵: evoca, allude, più che descrivere, ad un'ambientazione gradevole, luogo tipico dell'incontro amoroso.

17. Testi n° 1-14, 16-24, 26, 35.

18. Per numero di occorrenze spetta il primo posto all'ulivo, seguito dal nocciolo. Da notare il raro epiteto *dosmegier* (*fust domesgier*, v. 3) che rimanda alla cortesia del luogo nella canzone di Marcabru, unico testo occitanico del *corpus*.

19. *Quant voi la flor nouvele* (n° 7); *En un vergier lez une fontenelle* (n° 14); *A la fontana del vergier* (n° 35).

20. *Belle Aelis une jone pucelle* (n° 9).

21. *En un vergier lez une fontenele* (n° 14), v. 2; *La juz, desoz la raime* (n° 16), v. 3; *C'est la jus en la roi pree* (n° 22), v. 3.

22. *Pos vezem (...) fontanas esclarzir*, Guilhem IX (BDT183,11); *o rius de la fontana s'esclarzis*, Jaufré Rudel (BDT262,5); *las fonts e-l riu clar*, Gaucelm Faidit (BDT167,19); *la fontaina qu'esclarzis*, Guillem Ademar (BDT202,10); *la fontaina s'esclarzis*, Ramon Vidal (BDT411,2).

23. Testi n° 14, 25, 27-34.

24. «Dans la réalité médiévale, ce sont d'ailleurs les "jeunes filles à marier" (mozas casaderas) et non le femmes qui vont laver», J. Battesti-Pelegrin, *Eaux douces, eaux ameres dans la lyrique hispanique medievale traditionnelle*, in *L'eau au moyen age*, Communications présentées au Colloque du CUER-MA (Aix-en-Provence, Février 1984), Aix-en-Provence 1985, pp. 43-60, in part. p. 50.

25. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, p. 105.

1. Intermediazioni culturali in ambito oitanico: generi e autori

Percorrendo i testi oitanici isolandone le rime, si nota una forte presenza di terminazioni in *-elle / ele*, disposte in serie rimiche ricorrenti²⁶. I rimanti più rappresentati sono la fonte in mezzo al verde (*fontenele : praielle*), una donna (*pastourelle : biele*), la nascita o rinascita (*noviele : renouiele*); si tratta di elementi non esclusivi delle liriche in questione, ma che in esse divengono portanti sia dal punto di vista formale che semantico. Ecco la seconda strofa, con ritornello assai gioioso, di *L'autrier par une matinet* (n° 4), pastorella di tipo oggettivo di Moniot de Paris, vv. 18-34²⁷:

Robins estoit asses biax
 et la pastorete bele.
 Robins ert biax davadiax
 et bele ert la pastorele,
 car blons avoit les cheviaus
 et durete la mamele.
 Robins ert biaux garçonciax,
 si s'en cointoie et revele.
 Petit avoient d'aigniex,
 et grande iere la praele.
 Lors fu sonez li frestiaus
 par desouz la fontenele;
 lors leur joie renouele;
 Robins oste sa gonnel.
 Robinet chante et frestele
 et trepe et crie et sautele,
 Margot en chantant apele.

26. Tra cui le più significative: *fontenele : biele : praielle : renouiele : pastourelle*, comune ai testi n° 4 e 10; *fontenele : biele : praielle : gonnelle : frestelle*, comune ai testi n° 4 e 8; *fontenele : biele : praielle : novielle*, comune ai testi n° 1 e 10; *fontenele : biele : praielle : m'apelle*, comune ai testi n° 1 e 4; *fontenele : biele : praielle*, comune ai testi n° 1, 4, 8 e 10; *fontenele : biele : noviele*, comune ai testi n° 1, 2, 9 e 10.

27. H. Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris Trouvères du XIII siècle. Édition des chansons et étude historique*, in «Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors», 13 (1938), pp. 3-252.

Numerosi sono i tratti, in questo e in altri testi, assimilabili al registro d'espressione della *bonne vie*²⁸: l'ambientazione bucolica, i rimandi al canto e al ballo, le descrizioni fisiche, l'attenzione a oggetti e abbigliamento, i nomi propri, l'uso del diminutivo. Nel definire il registro Zumthor scrive:

Le motif fondamental est ici la possession heureuse de l'amour, comportant diverses variantes (...). Le cadre (...) est le printemps, désigné par les termes mêmes que nous rencontrons dans les introductions printanières du grand chant courtois, auxquels s'ajoutent un petit nombre d'autres: beau temps; verdure; oiseaux; eau, enfin (*fontaine, fontenelle, rive, rivage*, et, plus rarement, une formule telle que le «rivage de la mer»)²⁹.

Il registro trova naturale espressione in generi quali *rondeaux* e pastorella, manifestazioni di una letteratura cortese medio-bassa³⁰. Vedremo come, spostandosi nel dominio culturale-linguistico galego-portoghese, il motivo della donna alla fonte compare nella *cantiga de amigo* e non nella *cantiga de amor*.

Utilizzando le parole di V. Beltrán, esiste in «una tradición específicamente cortesana (...) una literatura menos valorada que la estrictamente cortés por mantenerse al margen de sus concepciones del amor y las bellas formas cortesas y por su menor rigor formal y estilístico»; essa andrà definita come «una subliteratura cortés», più che come «una subliteratura popular». I suoi caratteri sono: l'anisillabismo, l'assonanza accanto o al posto della rima, il ritornello, forme semplici del tipo di una strofe monorima, seguita da ritornello monorimo; il tema è prevalentemente amoroso e il punto di vista spesso femminile; il lessico si avvicina al quotidiano e gli elementi del paesaggio vengono usati come simboli della relazione amorosa;

28. Zumthor, *Essai* cit., p. 299 ss.

29. *Ibid.*, p. 301.

30. Per una sintesi delle problematiche relative alla pastorella, M. Zink, *La pastourelle*, Paris-Montréal 1972; un accurato riepilogo degli studi e nuove riflessioni sull'origine e l'evoluzione del genere, in L. Spetia, *Alle origini della pastorella, un genere popolare*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 56 (2010), pp. 167-216. Ai registri d'espressione di Zumthor corrispondono a grandi linee i registri socio-poetici *aristocratisant* e *popularisant* di P. Bec, *La lyrique française au moyen âge*, 2 voll., Paris 1977-1978, I, p. 34 ss.; Bec classifica la pastorella come ibrida tra i due registri, insieme ad esempio alla *reverdie*, alla *retrouange*, alla *chanson de croisade*.

Beltrán considera che la lirica provenzale e quella italiana del XIII sec. furono refrattarie a questo tipo di poesia³¹.

Aggiungiamo, per quanto riguarda il nostro *corpus* e probabilmente non solo, che si tratta di forme liriche integranti momenti narrativi: così le pastorelle e le *chansons de toile*, così le *cantigas* appartenenti al ciclo di Pero Meogo³² e la canzone di Marcabru.

Nei testi eminentemente lirici, come le canzoni di Colin Muset e Adam de la Halle, il presente delle dichiarazioni dell'io è spezzato dal ricordo della fanciulla e al passato si narra dell'incontro presso la fonte³³. Un'abbozzo di narrazione è presente anche in alcuni *rondeaux*³⁴, tra i quali: «C'est la jus desoz l'olive / or la voi venir, m'amie / (...) / la bele blonde: a li m'otroi»³⁵. Il motivo della donna alla fonte non è separabile dunque da una certa narratività, diffusa su una durata testuale e diegetica più o meno ampia a seconda dei generi letterari che lo accolgono.

La distanza dei testi del *corpus* dalla letteratura cortese alta si manifesta su diversi piani; in tal senso sarà opportuno applicare ad essi il concetto di «polarizzazione stilistica»³⁶, che riflette «l'instaurarsi di una sempre più stretta corrispondenza fra opzioni metriche e livelli stilistici differenziati»³⁷: viene così delineata «la specifi-

31. Beltrán, *La poesía tradicional medieval y renacentista: poética y antropología de la lírica oral*, Kassel 2009, p. 57.

32. Che proprio nel ciclo danno vita ad una dimensione narrativa.

33. Colin Muset, *Quant li malos brut*, vv. 16-20; Adam de la Halle, “*Li dous maus me renouviele*”, vv. 32-34.

34. «En la colección de 198 *rondeaux* publicados por Nivo Van der Boogard, sólo veintisiete tienen ese carácter narrativo, objetivo (...). De esa pequeña cantidad, la mitad se refieren a textos emparentados con *Belle Aeliz* o con un *locus amoenus* presidido por “la verte olive”», C. Alvar, *Alguns aspectos de la lírica medieval: el caso de “Belle Aeliz”*, in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona 1984, pp. 21-49, in part. p. 35.

35. Henri d'Andeli, *Il lai di Aristotele*, a c. di M. Infurna, Roma 2005, vv. 303-308. Elementi narrativi si trovano nei *rondeaux* appartenenti al ciclo “*c'est la jus*” n° 18, 21 e 22, in “*Sur la rive de la mer*” (n° 26) e abbondano in “*Mauberjon s'est main levee*” (n° 25).

36. L'espressione, riutilizzata poi per l'ambito francese da Formisano e D. O. Cepraga, è di G. Folena, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, [numero voll.?] Milano 1965, I, pp. 292-372.

37. D. O. Cepraga, *Opzioni metriche e polarizzazione stilistica: la canzone oitanica in décasyllabes*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni,*

cazione stilistica verso l'alto e verso il basso", cioè la distinzione (*distinctio*) delle diverse modalità liriche secondo linee contrastive, sull'asse alto/basso», che non vuole descrivere

una situazione statica e cristallizzata, bensì un quadro in movimento, in cui le spinte e le linee di forza interne al sistema si riflettono in maniera non sempre univoca e lineare sul versante della produzione lirica (e dunque dell'auto-coscienza autoriale) e su quello della fruizione e della ricezione. (...) Le dinamiche della polarizzazione stilistica [*agiscono*] soprattutto nelle aree esterne del *rayonnement* trobadorico, nella tradizione oitanica, in quella galego-portoghese, in quella italiana³⁸.

Per meglio cogliere la collocazione stilistica dei testi in esame, si insista su alcune caratteristiche formali; tra le più evidenti il fatto che buona parte dei generi rappresentati si costruiscono su forme strofiche semplici o schemi fissi: il *rondeau*, la *chanson de toile*, la *cantiga de amigo*. Salta all'occhio come ben ventisette testi sui trentacinque totali integrino uno o più *refrains*³⁹. In area francese il repertorio dei ritornelli va a costituire un serbatoio lirico-espressivo comune e in evoluzione⁴⁰; essi compaiono, in maniera trasversale, in numerosi generi poetici. Ecco alcuni esempi della mobilità dei ritornelli del *corpus*, che circolano tra *rondeaux*, *pastorelle*, "romanze", in rapporti di fitta intertestualità. Il *refrain* della prima *cobla* della già citata *Quant voi la flor nouvele* (n° 7) recita:

se cist maus ne m'asouage
bien sai que morrai⁴¹.

Gli stessi versi, nella variante

interpretazioni, Atti del VI Convegno triennale della SIFR, a c. di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova 2009, pp. 363-384, in part. p. 363.

38. *Ibid.*, pp. 364-365.

39. Nel repertorio di canzoni di Adam de la Halle, il ritornello è presente solo nella lirica che entra nel *corpus*, *Li dous maus me renouviele* (n° 2).

40. Zumthor, *Essai* cit., p. 294: «certains d'entre eux [*les refrains-citations*] représenteraient les débris d'une poésie archaïque ou folklorique, valorisée, en vertu d'une mode plus ou moins popularisante, par les poètes de cour. Peut-être cela fut-il vrai au début; par la suite, on aura fabriqué ces refrains en dehors de tout contexte préexistant».

41. J.-C. Rivière, *Pastourelles*, Genève 1974-1976, n° LXI. Da notare che i ritornelli sono presenti solo nelle prime tre strofe del componimento, vera e propria canzone di donna.

se cist maus ne m'assoage, je morrai

compaiono in *Ier main pensis chevauchai* di Baude de la Quarerie⁴², autore legato al ciclo della *belle Aelis*, al quale si accennerà in seguito.

La penultima strofa dell'anonima *En un praelle* (n° 8) si chiude sul grido della pastora, *refrain* quasi identico a quello della romanza anonima *L'autrier par une anjornee*⁴³:

ne me bateis pas, delirous maris
vos ne m'aveis pas norrie!⁴⁴

Tutti i ritornelli di *En un praelle* echeggiano moduli di *rondeaux* e di altri *refrains*⁴⁵.

Tuit li amerous se sont endormi,
je sui belle et blonde, se n'ai point d'amin⁴⁶

è il ritornello della prima *cobla* di *Belle Aelis, une jone pucelle* (n° 9); la formula *je n'ai pont d'ami* ricorre in diversi *refrains* per voce femminile.

Nel *rondeau La jus desouz l'olive* (n° 19) compare il ritornello

ne vos repentez mie
de loiaument amer⁴⁷.

Esso si inserisce, come documentato da Butterfield, in testi più ampi, quali il poemetto anonimo *La court de paradis* e *Les miracles de Notre Dame* di Gautier de Coincy, e in quattro canzoni, tra le quali la già citata *Main se leva la bien faite Aelis* di Baude de la Qua-

42. RS 73; *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles* [= *Romances et pastourelle françaises des 12. et 13. siècles*, hrsg. von K. Bartsch Leipzig 1870, p. 303.

43. Si tratta di una canzone di malmaritata. Cfr. *ibid.*, p. 46; dove, al posto di *delirous maris*, si trova *maleuroz maris*.

44. Rivière, *Pastourelles* cit., n° LI.

45. In particolare corrispondono a ritornelli di mottetti quelli della I (*Osteis moi l'anelet dou doit, / je ne sui pas mariee a droit!*) e della III *cobla* (*Deus, vadelaritond(e), s'amor ne mi laisse dureir!*). *Recueil de motets français des XII, XIII siècles*, par G. Raynaud, 2 voll., Paris 1881-1883, rispettivamente II, p. 5 e I, p. 160. Il ritornello della IV *cobla* (*Amin, amin, amin, Deus! / Amorettes m'osient!*) torna, pronunciato da un uomo, in *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, par N. H. J. Van Der Boogaard Paris 1969, *rondeau* n° 163.

46. Rivière, *Pastourelles* cit., n° XXXII.

47. *Rondeaux* cit., n° 1375.

riere; dal confronto tra le partiture musicali emerge che il ritornello veniva accompagnato da almeno tre melodie⁴⁸.

Il tema del ritornello della prima parte del mottetto *A la rosée au serain* è piuttosto comune: l'uomo accompagna o conduce gioiosamente la donna,

Mignotement l'en maine
Robins Marot⁴⁹.

Esso torna, nel nostro *corpus*, nel *rondeau C'est la jus desoz l'olive* (n° 18):

C'est la jus desoz l'olive
Robins enmaine s'amie.
La fontaine i sort serie
desouz l'olivete.
E non Deu! Robins enmaine
bele Mariete⁵⁰.

Varrà la pena soffermarsi su alcuni aspetti metrico-tecnici delle pastorelle del *corpus*, in particolare quelle in forma di canzone. Prendiamo le mosse dalla più regolare di esse, la lirica di Gillebert de Berneville. Unica a *coblas unissonans*, è composta da eptasillabi alternati maschili e femminili. Il modulo A (7') B (7) viene ripetuto tre volte, seguito da un verso di raccordo con il ritornello (B); quest'ultimo riprende la prima rima ed è completato da un tristico: A (7') C (7) C C. La divisione in fronte e sirma, qui come nella maggior parte delle pastorelle del *corpus*, appare difficilmente applicabile⁵¹: sarà dunque

48. A. Butterfield, *Poetry and Music in Medieval France*, Cambridge 2002, pp. 81-82. Ricordiamo che la melodia del *rondeau* non è conservata, essendo il ms. Vat. Lat. 1725 (*Guillaume de Dole*) privo di notazione musicale per gli inserti lirici.

49. Bec, *La lyrique* cit., II, n° 37.

50. Jean Renart, *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*; traduction, présentation et notes de J. Dufournet avec le texte édité par F. Lecoy, Paris 2008, vv. 522-527.

51. La struttura fronte / sirma funziona solo per tre delle nostre pastorelle: *L'autrier par une sentelle* di Colin Pansace de Cambrai (n° 5): A7' B7 A7' B7 / B7 B3 B7 A7' B7 (dove la fronte si divide in piedi, ma la sirma è indivisibile); *En un praelle* (n° 8): A5' B5 A5' B5 A5' B5 A5' B5 / C7' C7' D5 D6 + R; *Ou partir de la froidure* (n° 10): A7' B5' A7' B5' / B6' B6' C8 C8 + R.

più opportuno ragionare su base modulare⁵². In tal modo si spiega, ad esempio, l'eterostrofia di *A la fontenele* (n° 6), la cui seconda *cobla* consta di un distico di pentametri in più rispetto alle altre⁵³.

La questione delle irregolarità formali, assai pressante per la lirica oitanica, tocca in maniera trasversale il *corpus* delle nostre pastorelle-*chansons*: si riscontrano anisosillabismo, varie forme di asimmetria tra le strofe⁵⁴, assonanze alternate alle rime⁵⁵ e versi liberi. Imprescindibile è guardare al rapporto tra testo e musica; alla pretesa regolarità di quest'ultima ci si è rifatti per imporre una "normalizzazione" del testo. E se la musica fosse invece garante di una certa permissività, pur entro una struttura definita, permissività che verrà a mancare quando musica e testo si scindono, cioè nei Siciliani? Scrive Marshall, nell'analizzare un corpus di liriche oitaniche segnate da irregolarità nella struttura strofica: «their apparent defects become comprehensible when seen in the context of the music to which they were sung»⁵⁶. E Menichetti si spinge oltre:

Le fait qu'au moment de l'exécution, quand on se trouvait en face d'un vers asymétrique, on pût trouver un "remède", ne change évidemment pas la substance du problème; la vraie question est de savoir si la mélodie, en

52. Sulla questione si vedano D. Billy, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier 1989, pp. 19-21 e A. Menichetti, *Sur quelques asymétries syllabiques entre les strophes de la chanson (à propos d'anisosyllabisme)*, in Id., *Saggi metrici*, Firenze 2006, pp. 309-331, in part. p. 312.

53. Da uno schema A5' B5' A5' B5' x8 y8 + R si passerà dunque a A5' B5' A5' B5' A5' B5' x8 y8 + R.

54. Strofe di diversa lunghezza (testi n° 3, 4, 6), eterostrofia metrica e rimica (n° 3, 5, 6, 7, 10), legami strofici non sempre rispettati, come quelli tra *coblas doblas* (n° 5, 8).

55. In tutte le pastorelle esclusi i testi n° 3, 4 e 10.

56. J. H. Marshall, *Textual Transmission and Complex Musico-Metrical Form in the Old French Lyric*, in *Medieval French Textual Studies in Memory of T.B.W. Reid*, ed. by Ian Short, London 1984, pp. 119-148, in part. p. 146. Per quanto riguarda lievi irregolarità, quali versi iper o ipometrici per una sillaba, Marshall dopo aver analizzato singoli esempi conclude: «metrical irregularity is open to music explanation», *ibid.*, p. 128. La proposta radicale dello studioso è quella di considerare i testi trasmessici con forti varianti strutturali come diverse realizzazioni della stessa canzone, con evidenti ripercussioni sul piano ecdotico: «But that one and the same text (and one and the same tune) could exist in two structurally different versions, each performable, is a much more reasonable hypothesis», *ibid.*, p. 138 e, in generale, l'intero contributo.

principe régulatrice, ne fonctionnait pas au contraire (...) comme une cause de perturbation⁵⁷.

Lasciando sullo sfondo le questioni generali, veniamo infine ad una sezione della strofa in cui il confronto con la notazione musicale fornisce indicazioni preziose e probabilmente sì normative, cioè quei versi che, già estranei alla struttura della *cobla* “in sé”, precedono il ritornello: uno o due versi-ponte tra strofa e *refrain*, con funzione che sembra essere quella di preparare l’orecchio a quest’ultimo, compaiono in tutte le nostre *pastorelle-chansons*. Lannutti, attenta al rapporto tra testo e musica, indica come «nella *chanson avec des refrains*, la misura dell’ultimo verso della strofa risulta variabile in base alla misura dell’ultimo verso del *refrain*»⁵⁸. La constatazione è perfettamente applicabile ad un testo assai irregolare (imperfette *coblas doblas* – ma perfettamente *capfinidas* – e svariati versi liberi): l’anonima *En un praelle* (n° 8), dove misura e rima dell’ultimo verso della strofa e dell’ultimo verso del ritornello coincidono in tutte le sei *coblas*⁵⁹, così come in un’altra lirica anonima del *corpus*, *Ou pertir de la froidure* (n° 10), dalla versificazione assai più curata. Esempio interessante, per la varietà dei problemi che solleva, è invece *A la fontenele* (n° 6). La strofa consta, come già detto, di quattro pentametri a rima baciata, tutti con terminazione femminile; seguono due versi, quelli di cui ci occupiamo, e il ritornello, fisso:

Merci, merci, douce Marote, (x)
n’ociez pas vostre ami douz! (y)

I due versi che precedono il ritornello sono, pur con qualche oscillazione, ottosillabi, come quelli del *refrain*; per chiarezza riportamo i rimanti delle diverse strofe, secondo l’edizione di Rivière⁶⁰, basata sul ms. N: I *amors, douz*; II *amors, douz*; III *genouz, douz*;

57. A. Menichetti, *Sur quelques asymétries* cit., p. 326.

58. M. S. Lannutti, *Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in *Studi di filologia medievale offerti a d’Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli 1996, pp. 185-215, in part. p. 201.

59. Questo avviene nei mss. U e T. I mss. KNPX presentano una V strofa del tutto diversa, per la quale rimane comunque valido quanto detto; la VI strofa manca completamente, mentre nella IV manca il solo verso in questione, quello che precede il ritornello. Per le sigle dei mss. si segue Raynaud-Spanke.

60. Rivière, *Pastourelles* cit., n° XLIII.

IV *amor, amor* (*honor* in KX); V *pelicon, amor*; VI *Roiaument* (*Roiaumont* in K), *vos*; VII *amors, traitors* (la strofa manca in KX). Tutti hanno terminazione maschile. Nelle prime tre strofe il verso che precede il ritornello rima in *douz*, anticipazione di ‘y’; in tal senso l’ascoltatore viene preparato, come dicevamo, al ritornello: la ripetizione in tre strofe consecutive favorisce la memorizzazione del limite, seppur limite-ponte, tra strofa e *refrain*. Il rimante *amor* delle strofe I e II torna nella IV, V e VII. Dalla IV strofa in poi, però, viene meno ogni legame tra i due versi immediatamente precedenti e il ritornello, che giocano autonomamente⁶¹ sulla rima baciata (IV, VII, ma già la III) o su una tenue assonanza (V e VI, almeno nella lezione di K). La varietà delle soluzioni, l’asimmetria, è evidente, pur nel ritornare di alcuni moduli e parole-chiave.

Gli autori che entrano a far parte del *corpus* sono Colin Muset, Adam de la Halle, Gillebert de Berneville, Moniot de Paris, Colin Pansace de Cambrai⁶²: tutti si distribuiscono tra il secondo e terzo quarto del XIII secolo intorno ad Arras, sede della *Confrérie des jongleurs et bourgeois* e di competizioni letterarie, i *Puy d’Arras*⁶³. Senza voler costringere su una stessa linea personalità poetiche differenti, notiamo trattarsi di autori caratterizzati da una produzione poliedrica, innovativa o tendente alla contaminazione tra colti moduli cortesi e elementi folklorico-popolari o di realismo quotidiana-

61. Rispetto al ritornello e alla strofe. Un’influenza dei rimanti del distico che precede il ritornello sulla strofe si ha nella IV: l’alternanza A (-ier) B (-ie) A B è spezzata al terzo verso da *lor*, che rima con *amor* dei versi successivi.

62. Non abbiamo notizie biografiche su Colin Pansace de Cambrai. Cambrai è una località vicina ad Arras (le due diocesi furono unite fino alla fine dell’XI sec.), dalla quale provengono numerosi poeti nel corso del XII e XIII sec.: Joffroi de Baralle, Huon d’Oisy, Jakes de Cambrai, Martin le Béguin de Cambrai, Rogeret de Cambrai. Lo schema metrico di *L’autrier par une sentelle* (MW 979, 1529) è lo stesso di canzoni e pastorelle databili all’inizio del XIII secolo. H. Peterson-Dyggve, *Onomastique des trouvères*, Helsinki 1934, p. 73: «Colin Pansace de Cambrai, trouvère à qui est attribuée la chanson R. 617». Nel ms. Bern, Burgerbibliothek 389 [C] figurano undici componimenti di Jakes de Cambrai, di cui sette *unica*; si ipotizza che il copista fosse in possesso di un *Liederbuch* di questo poeta. Cfr. “Intavolare”. *Tables de chansonniers romans*, II, *Chansonniers français* (série coordonnée par M. Tyssens), 3, C (Bern, Burgerbibliothek 389), par P. Moreno, Liège 1999.

63. Cfr. R. Brusegan, *Arras e il mondo cittadino*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare* cit., I [I/1 o I/2?], pp. 497-543.

no; li definiamo intermediari culturali⁶⁴ perché rappresentativi di un sistema letterario in movimento e attivi in particolare nelle zone di confine tra le tradizioni che lo percorrono.

La canzone di Colin Muset appartenente al *corpus* si apre con quattro versi in linea con la topica dell'esordio primaverile; al posto di uccellini cinguettanti compare però un ronzante calabrone:

Qant li malos⁶⁵ brut
sor la flor novele
et li solaus luist
qui tout resplandelle⁶⁶.

La miscela di elementi appartenenti al grande canto cortese, insieme ad altri materiali, corporali e istintivi, sfocia nell'ideale del *mener bonne vie*. Una curiosità: «c'est à Colin que reviendrait l'invention non seulement de la vièle et du Vaudeville, mais de la chanson à danser!»⁶⁷, secondo le leggende circolanti sul poeta nel XVIII secolo.

Il legame di Adam de la Halle con la produzione non specificamente cortese del tempo è documentato dalla produzione teatrale⁶⁸ e di *rondeaux*: il suo è il primo nome ad essere associato al genere. Adam innova, soprattutto per quanto riguarda la musica: il *rondeau* diventa un testo da cantare a tre voci, i cui temi spaziano dalla richiesta d'amore di tipo cortese alla malmaritata.

Gillebert de Berneville è autore poliedrico: di lui conserviamo canzoni cortesi, un *jeu-parti*, pastorelle, canzoni satiriche o parodiche, una *retrouenge* e una *chanson de femme*. Buona parte dei suoi componimenti presentano ritornelli.

64. J. C. Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 1988, p. 10: «La mia visione della cultura medievale è multipolare (e non solo duale), interazionale (e non sottomessa a flussi univoci), attenta alle mediazioni ed ai mediatori: gli "intermediari culturali" (...) che svolsero un ruolo essenziale nella dinamica del sistema».

65. Il termine *malos* è hapax nella lirica oitanica, mentre si trova in testi narrativi: l'*Yvain* di Chretien e alcuni *fabliaux*.

66. Colin Muset, *Qant li malos brut* (n° 1) vv. 1-4, in Colin Muset, *Les chansons de Colin Muset: textes et mélodies*, éd. par C. Callahan et S. N. Rosenberg, Paris 2005.

67. *Ibid.*, p. 10.

68. In particolare, per quanto qui interessa, si considerino gli inserti lirici nel *Jeu de Robin e de Marion*.

«L'emploi constant de refrains, refrains pimpants» e «le véritable abus de diminutifs, dans le corps du texte et surtout à la rime»⁶⁹ sono tra le caratteristiche della produzione di Moniot de Paris, autore di nove componimenti, tra cui tre pastorelle e una canzone di malmaritata.

Eccezione per cronologia e ambito linguistico-culturale, significativa la presenza nel *corpus* di *A la fontana del vergier* di Marcabru. Il testo è stato oggetto di discusse interpretazioni⁷⁰, suscitando un dibattito sull'appartenenza di genere, per la compresenza di elementi della pastorella e della *chanson de toile*, compresenza che non stupisce alla luce di quanto rileveremo sull'utilizzo di moduli di *chanson de femme* nelle pastorelle del *corpus*. Franchi include il testo nella sua raccolta di pastorelle occitane, considerando gli elementi stravaganti come indizi del fatto che il genere «non ha ancora ben delimitato i suoi confini»⁷¹. Oltre all'ambientazione nel *vergier*⁷² e al ceto signorile della fanciulla, si ponga attenzione al raro aggettivo *dosmegier* riferito all'albero, in contrasto con l'esordio perfettamente riconducibile al genere della pastorella, del resto spezzato, nell'ultimo verso della prima strofa, da un enunciato che dichiara l'impossibilità dell'epilogo amoroso; l'ambientazione presso la fonte, l'andamento dialogico, la voce femminile sono poi elementi riconducibili ad una produzione cortese "medio-bassa"; la versificazione, con due rime fisse incastonate nelle *coblas singulares*, è curata. Nella lirica convivono istanze diverse, discordanti, tenute insieme da una forte personalità poetica; ancora rispetto alla contaminazione tra livelli culturali, «l'apertura di Marcabruno al mondo folklorico e l'assunzione di elementi che ad esso appartengono non stupisce, quando si pensi non solo all'uso che

69. R. Lejeune, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 42 (1941), pp. 1-14, in part. p. 9.

70. A. G. Hatcher, *Marcabru's "A la fontana del vergier"*, in «Modern Language Notes», 79 (1964), pp. 284-295; W. Pagani, *Per un'interpretazione di "A la fontana del vergier"*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 20 (1972), pp. 169-174; M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, I, p. 203 ss.; Limentani, *L'eccezione* cit., pp. 29-44; R. C. Cholakian, *The troubadour lyric: a psychocritical reading*, Manchester-New York 1990, pp. 57-75; L. Spetia, *Alle origini* cit., p. 590.

71. C. Franchi, *Pastorelle occitane*, Alessandria 2006, p. 40.

72. L'impressione è che il termine venga connotato dal contesto/cotesto; senza mettere in dubbio il fatto che nella maggior parte dei casi il *vergier* rimandi ad uno spazio cortese, *hortus conclusus*, giardino di palazzo, varrebbe forse la pena di esaminare singolarmente le occorrenze. Si veda ad es. nel *corpus En un praelle* (n° 8), v. 23.

egli fa nelle sue liriche di un lessico fortemente connotato in senso popolare, ma anche all'accoglimento nella lirica *L'iverns vai e.l temps s'aizina* del motivo del turlù, ritornello con valore onomatopeico in connessione con remote tradizioni folkloriche»⁷³. Uno studio delle partizioni musicali conservate per le canzoni di Marcabru evidenzia il carattere popolare e la «rigoureuse régularité structurale»⁷⁴ della melodia di *L'autrer, jost'una sebissa*⁷⁵, il cui stile «semble rappeler celui d'une danse traditionnelle»⁷⁶. *A la fontana del vergier* va certo messa in relazione nella produzione marcabruniana con quest'ultima e con *L'autrier, a l'issida d'abriu*⁷⁷, accomunate, oltre che da fattori contenutistici, da una somiglianza nello schema metrico, con tristico monorimico iniziale, modulo zagialesco⁷⁸.

In conclusione rammentiamo che la dinamica dei generi influisce pesantemente sull'assenza pressoché totale del motivo della donna alla fonte nella poesia trobadorica; in essa pochissime sono le descrizioni “realistiche” della donna⁷⁹: tali ritratti appartengono ai generi minori, meno frequentati al Sud rispetto a quanto non accadrà nella Francia del Nord, e non alla *canço* cortese.

2. Simbolismo naturalista, parentele e tradizione manoscritta nella lirica galego-portoghese

Uno dei tratti peculiari della produzione giullaresco-letteraria galego-portoghese e della poesia tradizionale iberica dei secoli

73. Spetia, *Alle origini* cit., p. 202.

74. V. Pollina, *Méodies du troubadour Marcabru*, in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della "Association Internationale d'Etudes Occitanes"* (Torino, 31 agosto-5 settembre 1987), 2 voll., Torino 1993, I, pp. 289-306, in part. p. 290.

75. Ricorderemo che lo schema musicale (ABAB CCD) è del tutto indipendente da quello rimico (a' a' a' b' a' a' b').

76. Pollina, *Méodies* cit., p. 295.

77. *L'autrier, a l'issida d'abriu / en uns pasturaus lonc un riu*, vv. 1-2. Franchi, *Pastorelle* cit., p. 46.

78. Cfr. Spetia, *Alle origini* cit., p. 202; V. Beltràn, *De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta*, in «Revista de filología española», 64 (1984), 3-4, pp. 239-266.

79. Si pensi, invece, nel *corpus* alle descrizioni minuziose delle pastorelle, che arrivano ad indugiare su ogni parte del corpo; o, in ambito galego-portoghese, alle attività in cui sono impegnate le fanciulle e alle loro voci.

successivi è l'utilizzo di elementi naturali connotati da significati simbolici⁸⁰, al di fuori dell'esordio primaverile estraneo alla lirica peninsulare. Sulla scia di un filone di studi ormai consolidato, proponiamo un breve itinerario tra testi marcati dalla presenza dell'acqua, includendo alcune occorrenze del termine *rio*; mentre il mare è assunto spesso a simbolo di lontananza e di abbandono, le acque dolci contribuiscono ad una erotizzazione positiva del paesaggio⁸¹.

L'interpretazione in chiave amorosa dell'elemento liquido è esplicita nella strofa iniziale di una *cantiga* di Johan Zorro, la cui opera è conservata in quello stesso canzoniere di giullari galeghi⁸² che comprende le liriche di Pero Meogo, principale autore del nostro *corpus*⁸³:

Pela ribeyra do rio salido
trebelhey, madre, con meu amigo:
amor ey migo
que non ouvesse!
fiz por amigo
que non fezesse⁸⁴.

Ancora ambientate vicino ad un fiume, sono le sue *cantigas* *Per ribeyra do rio*, *Jus'a lo mar e o rio* e *Pela ribeyra do rio*; Asensio

80. Cfr. Asensio, *Poética* cit., p. 38-49; Beltrán, *La poesía* cit., §§ I/2 e II.

81. Battesti-Pelegrin, *Eaux douces, eaux ameres* cit.

82. La formazione dei canzonieri peninsulari passa per due fasi: la compilazione corrispondente al primo livello ha dato origine al Cancioneiro da Ajuda (A; fine XIII - inizio XIV s.), mentre il Cancioneiro da Biblioteca Nacional Colocci-Brancuti (B) e il Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V), basati su compilazioni più ampie e esaustive, rappresentano un secondo livello di formazione che integra, insieme ad altre raccolte, un canzoniere di autori galeghi; databile al terzo quarto del XIII secolo e aggiunto all'archetipo ai tempi del Conde de Barcelos, esso accoglie l'opera di supposti giullari e non di trovatori aristocratici. A. Resende de Oliveria, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhidas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa 1994.

83. Per l'interpretazione delle *cantigas* di Pero Meogo si veda *As cantigas de Pero Meogo*, por L. A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro 1974, e bibliografia citata. Inoltre V. Beltrán, *O cervo do monte a agua volvia. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, Ferrol 1984; R. Senabre, *Las cantigas de Pero Meogo*, en «Anuario de Estudios Filológicos», 3 (1980), pp. 281-287.

84. *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, com estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coordinato por M. Brea, 2 voll., Santiago de Compostela 1996, II, p. 574.

commentava: «sospechamos que Zorro ha llevado a la perfección motivos que moldeaba hacía tiempo la poesía popular (...). Si tomamos como piedra de toque el primer verso, veremos que *Pela ribeyra do rio* es un cómodo principio tradicional»⁸⁵.

Ecco l'esordio di una lirica di Airas Nunez, chierico probabilmente galego, che serve alla corte di D. Sancho IV intorno agli anni 1284-1289⁸⁶.

Oí og'eu ùa pastor cantar,
 du cavalgava per ua ribeira,
 e a pastor estava [i] senlheira,
 e ascondi-me pola ascuitar
 e dizia mui bem este cantar:
 - So lo ramo verde frofido
 vodas fazen a meu amigo
 e choran olho d'amor -⁸⁷.

Nonostante l'influenza forte della poesia francese sulla pastorella galego-portoghese⁸⁸, sembra opportuno parlare di utilizzo di materiale topico autoctono, più che di ripresa diretta dai modelli oitanici.

Accertato il riuso di *Levou-s'a louçana*, *levou-s'a velida* di Pero Meogo da parte di Don Denis in *Levantou-s'a velida*⁸⁹, è possibile rintracciare un legame triangolare tra le due liriche e l'alba di Nuno Fernandez Torneol *Levad'*, *amigo que dormides as manhanas frias*⁹⁰. A metà di quest'ultima *cantiga* si produce una rottura, per-

85. E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de Edad Media*, Madrid 1957, p. 47.

86. Nella sua *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas* compare uno scenario primaverile: le *avelanas frofidas* riprese da Johan Zorro.

87. *Lirica profana galego-portuguesa* cit., I, p. 123 (vv. 1-8). I ritornelli della III e IV strofa di "Oí og'eu ùa pastor cantar" riprendono i primi versi di "Que coita tamanha ei a sofrer" di Nuno Fernandez Torneol e di "Pela ribeyra do rio" di Johan Zorro.

88. P. Lorenzo Gradin, *La pastorella gallego-portuguesa: entre tradicion y adaptacion*, in «Romanica Vulgaria», Quaderni 13-14 (1994), pp. 117-146; *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, org. G. Lanciani e G. Tavano, Lisboa 1993, la voce "Pastorela".

89. V. Beltrán, "O vento lh'as levava": *Don Denis y la tradición lírica peninsular*, in «Bulletin hispanique», 86 (1984), pp. 5-25.

90. Si confrontino in particolare incipit e ritornelli delle tre *cantigas*; S. Reckert, H. Macedo, *Do cancionero de amigo*, Lisboa 1996, p. 125.

cepibile per il tramite di una «simbologia amorosa às avessas»⁹¹: gli uccelli che vanno cantando l'amore non hanno più rami dove posarsi, né fonti dove abbeverarsi; la colpa è dell'amico e tuttavia la lirica non sarebbe comprensibile senza avere ben chiaro a cosa alludono i simboli utilizzati: «-aves, ramos e fontes- figuras propicias ao encontro amoroso»⁹².

Oltre a Pero Meogo, entra nel *corpus* di liriche la già citata *Fui eu madre lavar meus cabelos* di Johan Soares Coelho; il nipote di quest'ultimo Estevam Coelho compone l'unico esempio galego-portoghese di *chanson de toile*, *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*; di questo autore solo un'altra lirica ci è stata tramandata, una *cantiga de amigo* sul tema del bagno d'amore, la cui prima strofa recita⁹³: *Se oj' o meu amigo / saoubess', iria migo: / eu al rio me vou banhar*⁹⁴.

3. Per voce di donna

La donna che compare accanto alla fonte è nella maggior parte dei casi una fanciulla⁹⁵. La sua identità è legata al genere letterario. Sarà come è logico una pastora la protagonista di numerose liriche; eppure c'è una differenza tra la *gentil pastourelle* di Colin Pansace de Cambrai (n° 5), figura fiabesca, riccamente vestita⁹⁶, e la «touse (...) bele et blanche, / de simple contenance» (*Quant voi la flor nouvele*, n° 7, vv. 27-28) che sarà iniziata all'amore con la forza; o ancora tra la «pastorele / qui n'est pas vilaine» dell'anonima *A la fontenele* (n° 6), che rifiuta l'uomo fino a indurlo a ritirarsi in convento, e la pastora che cede all'amore in grazia di complimenti

91. C. Iannone, R. Junqueira, *Tradição e originalidade em Nuno Fernandes Torneol*, in *Anais do XV encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*, 2 voll., São Paulo 1995, I, p. 255.

92. *Ibid.*, p. 256.

93. Cfr. Reckert, Macedo, *Do cancioneiro de amigo* cit., p. 221-225 e i numerosi riferimenti in Morales Blouin, *El ciervo* cit.

94. *Lirica profana galego-portuguesa* cit., I, p. 245.

95. Cfr. *infra*, nota 24.

96. Colin Pansace de Cambrai, *L'autrier par une sentelle* (n° 5), vv. 10-18: *Vestue estoit la donzelle / si com a dous tens d'este / (...) / en un blanc chainse ride / freole / et pelisson engole, / et chemise belle et blanche / et tessu d'argent ferre. Altfranzösische Romanzen* cit., p. 314, n° 50.

(«Douce riens cortoise et saige / (...) / Vos moy sembleis damoiselle / de grant signorie», vv. 23, 25-26) e di regali:

Je m'asis leis la bergiere,
 se l'ai acollee;
 presentai li m'amoniere
 k'est a or broudee.
 Elle l'ait resgairdee,
 ne l'ait pas renfusee.
 Je de li mes volenteis fix.
 Quant je les ou fait, se li dix:
 «Belle, or m'aveis gueri;
 s'onkes senti nul mal d'amors,
 belle, or (le) m'aveis meri»⁹⁷.

Nei due *rondeaux* che esulano dal ciclo *C'est la jus*, compaiono Mauberjon che si attarda alla fonte (n° 25) e una *pucele* malmaritata; il ritornello recita: «je doig bien conjei d'amer, / dame maul mariée» (n° 26).

I nomi propri femminili che compaiono nelle liriche coincidono con quelli più ricorrenti nel registro d'espressione della *bonne vie*, secondo un sondaggio operato sulla raccolta di Bartsch e in Colin Muset⁹⁸: Margot/Marguerot, Maros/Marote, Perounel/ Perenelle, Jehennete, Aelis.

Nella pastorella *Belle Aelis, une jone pucelle* (n° 9) si narra, come in *A la fontenele*, di una giovane pastora che non osa amare per paura del parere contrario della madre e che cederà alle insistenze del cavaliere grazie ai regali che le vengono offerti. Interessante notare che il motivo della donna alla fonte trovi spazio in un componimento la cui protagonista porta il nome di *Aelis*: è questo un nome assai diffuso nella lirica, utilizzato in un ciclo di *rondeaux* e in una canzone di Baude de la Quarerie⁹⁹ ad essi ispirata. I temi del ciclo sono il risveglio e la toletta mattutina della giovane, fino al momento

97. An., *Ou pertir de la froidure* (n° 10), vv. 45-55. Rivière, *Pastourelles* cit., n° XLII.

98. P. Zumthor, *Essai* cit., p. 300.

99. *Main se leva la bien faite Aelis*, R 1509. Il nome oscilla con *Baude de la Kakerie*.

in cui ella entra nel giardino e coglie dei fiori per farne una corona; la narrazione non si spinge oltre. *Aelis* doveva essere assai popolare in Francia, per lo meno al tempo di Jean Renart: «Que de Robin, que d'Aaliz / tant ont chanté que jusq'as liz / ont fetes durer les caroles» (*Guillaume de Dole*, vv. 548-550¹⁰⁰). Jacques de Vitry, teologo, storico e vescovo francese (1160/70-1240) cita un *rondeau* su la *bele Aeliz* in uno dei suoi sermoni¹⁰¹. La diffusione del tema assicura che esso fosse vivo in forma orale, più che scritta¹⁰².

Appare chiaro dunque che le donne delle liriche in questione non corrispondono all'alta, irraggiungibile dama, oggetto d'amore nel *grand chant courtois*. Si pensi alla lirica galego-portoghese, dove la differenza è chiaramente percepibile nei due generi *cantiga de amor* e *de amigo*: la donna che anima quest'ultimo

não é a requintada *senhor* aristocraticamente esquiva e feudalmente distante da *cantiga de amor*, ainda que a diversidade entre as duas seja mais de atribuir a uma diferente perspectiva do discurso poético do que a uma efectiva alteridade da protagonista (...). A mulher da *cantiga de amigo* (...) é quase sempre uma rapariguinha, uma "dona virgo"¹⁰³.

Nelle liriche galego-portoghese del *corpus* gli attributi della giovane donna non vanno oltre il campo semantico della bellezza: *fremosa, louçana, velida*.

La fonte, quale specchio¹⁰⁴, può essere il luogo dove farsi bella; a ciò rimanda il lavaggio dei capelli nella *cantiga* di Johan Soares

100. Jean Renart, *Le roman* cit.

101. G. Paris, *Bele Aaliz*, in *Mélanges de Littérature française du Moyen Âge*, 2 voll., Paris 1912, II, p. 624. La citazione della lirica nel sermone è immediatamente seguita da quella di un altro *rondeau*, appartenente al *corpus* in esame: (n° 26) *Sur la rive de la mer / fontenelle i sordeit cler* (vv. 1-2). Cfr. M. Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris 1976.

102. Alvar, *Alguns aspectos* cit., pp. 21-49.

103. G. Tavani, *A poesia lirica galego-portuguesa*, Lisboa 1990, p. 140.

104. La fonte, specchio d'acqua, porta alla mente Narciso, che invece mai compare nel *corpus*. Agamben, in "L'eros allo specchio" (*Stanze*, 1997, Torino 2006, pp. 84-104), interrogandosi sull'interesse medievale per il mito, chiama in causa Dante; quest'ultimo scambia le anime dei beati per immagini riflesse (*specchiati sembianti*) e definisce il proprio errore contrario a quello di Narciso (*per ch'io dentro a l'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte*; Par. III, 17-18); il filosofo, confrontando diverse occorrenze testuali, inferisce che «il medioevo vede il tratto saliente

Coelho (n° 34) o in *Enas verdes ervas* di Pero Meogo (n° 30). I capelli lunghi, sciolti o annodati in trecce, sono segni di riconoscimento della donna non sposata; la loro carica erotica è accresciuta dal contatto con l'acqua e dal motivo del lavaggio.

Il tema dell'autoelogio, proposto con insistenza in *Fui eu, madre, lavar meus cabelos* attraverso l'uso del verbo *pagar-se* appartenente al campo semantico dell'amore corrisposto¹⁰⁵, non è estraneo ad altre *cantigas de amigo*¹⁰⁶. Nella lirica francese rintracciamo nel corpus un'unica occorrenza, in Colin Muset (n° 1): dopo aver descritto la fanciulla che canta presso la fonte, e il suo ricco abbigliamento, il poeta aggiunge: «Deus! Com elle s'esbanoie / et com elle se cointoie!» (vv. 21-22).

Nella maggior parte dei casi la donna accanto alla fonte dà voce alla propria interiorità¹⁰⁷: la presenza dell'acqua, quale confidente, contribuisce, in una poesia altamente formalizzata come quella medievale, a disegnare un'ambientazione adatta allo sfogo¹⁰⁸; l'acqua

dell'infelice vicenda di Narciso non nel suo essere un amore di sé (...), ma nel suo essere amore di un'immagine, un "innamorarsi per ombra"» (p. 97). Si tratta di un processo «eminamente fantasmatico», dunque tutto interiore e autoreferenziale; la lirica laica di ispirazione cortese si fa portatrice di «una visione dell'Eros coagulata sulle categorie dell'autoriflessione e dell'autocontemplazione, sulla riduzione dell'altro a funzione puramente speculare o a smaterializzato possesso interiore, parte integrante del soggetto, pronta a declinarsi in un linguaggio» (A. Carrega, *La sfera di Narciso*, in «L'immagine riflessa», n.s., 10 [2001], pp. 57-71, in part. p. 59). Narciso è assunto a figura dell'innamorato cortese in una poesia in cui la donna, semplificando, è assente; nelle liriche del corpus invece ella esiste, quasi in carne e ossa, impegnata in un qui, in un'ora, in un'attività; addirittura possiamo udire la voce. La donna e Narciso sembrano dunque escludersi a vicenda: la presenza dell'una non lascia spazio all'altro e viceversa.

105. Tavani, *A poesia* cit., p. 171.

106. In particolare: Johan Airas, *Diz meu amigo tanto ben de mí*, v. 6: *ca mi sei eu que mi paresco ben* (ma in generale tutta la *cantiga*); Pero Vivieaz, *Poys nossas madres van a San Simon*, v. 9 e 15: *bayland'ant'eles, fremosas, en cos / (...) / baylar moças de ... bon parecer*; Airas Nunez, *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas*, v. 3: *e quen for velida como nós, velidas* (cfr. vv. 9 e 15). I testi in *Lirica profana galego-portuguesa* cit.

107. Includiamo le occorrenze del verbo "cantare" (n° 1, 5, 9), così come ogni espressione personale dell'io sotto forma di discorso diretto, che non sia introdotta da alcun *verbum dicendi* (n° 7 e 26) o lo sia da altri verbi: *se dementoit d'amors* (n° 6), *en sospirant ... rapele* (n° 14), *sospiret* (n° 35).

108. È il caso, per limitarci all'ambito galego-portoghese, delle numerose *cantigas de amigo* ambientate in riva al mare, di cui un esempio su tutte: Martin Codax, *Ondas do mar de Vigo*.

che sgorga ricorda le lacrime della protagonista e il borbottio scrosciante della fonte il suo canto¹⁰⁹; si giunge fino all'identificazione tra donna e acqua, quando la prima si rispecchia nella seconda¹¹⁰.

La donna canta, manifesta liricamente il proprio io; se questo non stupisce nelle *cantigas de amigo* o nelle *chansons de toile*, impennate sull'espressione personale al femminile, è da notare la rilevanza assunta dai monologhi delle deuteragoniste nella pastorella. In *A la fontenele* (n° 6) il poeta incontra una pastora che gemendo si abbandona al dolore:

A la fontenele
 qui sort soz la raimé,
 trouvé pastorele
 qui n'est pas vilaine,
 ou el se dementoit d'amors:
 - Dex, quant vendra mon ami douz? -
 Merci, merci, douce Marote,
 n'ociez pas vostre ami douz!¹¹¹

Nella seconda *cobla* vien fuori che la ragazza non è stata abbandonata dall'amico: non ne ha uno e lo vorrebbe, anche contro il parere dei genitori (*A tart me chastoient d'amors, / que j'amerai mon ami douz*, vv. 15-16).

Le prime tre strofe¹¹² della pastorella anonima *Quant voi la flor nouvele* (n° 7) sono interamente occupate dal canto della fanciulla,

109. Caluwé, *Pour une relecture* cit., pp. 12 e 16. I vv. 15-16 di Marcabru, *A la fontana del vergier* (n° 35) (*dels huels ploret josta la fon / e del cor sospiret preon*), ricordano il v. 17 di *Lou samedi a soir fait la semaine* (n° 15) (*des euls s'an vat plorant, de cuer sospire*). Cfr. M. Zink, *Belle: essai sur les chansons de toile suivi d'une édition et d'une traduction*, transcriptions musicales de Gérard Le Vot, Paris 1978, p. 59.

110. Suggestiva in tal senso l'edizione di Pero Meogo, *Levou-s'a louçana, levou-s'a velida* (n° 29) di Reckert, Macedo, che differisce da quella di Azevedo Filho per la punteggiatura: una virgola, al posto del punto, tra strofe e ritornello; quest'ultimo assume così significato diverso di volta in volta: nelle prime due strofe il ritornello si riferisce alla fanciulla; nelle seguenti ancora alla fanciulla, ma come oggetto dell'amore dell'uomo; infine nella coppia di distici finale l'aggettivo *leda* viene attribuito all'acqua. *Leda dos amores* è quindi la ragazza come protagonista, la ragazza come oggetto d'amore e l'acqua. Cfr. R. Senabre, *Las cantigas* cit., p. 287.

111. An., *A la fontenele* (n° 6), vv. 1-8. Rivière, *Pastourelles* cit., n° XLIII.

112. Sulle sei totali.

come nella lirica precedente articolato secondo i temi della *chanson de jeune fille*¹¹³: al tempo primaverile dovrebbe corrispondere l'amore, ancora non sperimentato dalla giovane, che nelle *coblas* II e III descrive le proprie bellezze e rinnova la speranza di provare il *douz maus* (v. 16): un'opinione diffusa («car bien ai oi retrere / et por voir conter», vv. 21-22) l'ha convinta che non esiste perfetta gioia al di fuori di esso. Espressione analoga prende corpo in *Belle Aelis, une jone pucelle* (n° 9):

Belle Aelis, une jone pucelle
 gairdoit aignials lonc une fontenelle
 (...)
 vait regraitant son meschin,
 chantoit ceste chansonnete:

 «Tuit li amerous se sont endormi,
 je sui belle et blonde, se n'ai point d'amin»¹¹⁴.

La stessa intonazione, nelle varianti della *chanson de delaissée*, *chanson de malmariée*¹¹⁵, *chanson de croisade* e *chanson de jeune fille*, è presente, come dicevamo, nelle *cantigas de amigo* e nelle *chansons de toile*, ma anche in alcuni *rondeaux*¹¹⁶ e nella lirica di Marcabru¹¹⁷. Tutti questi testi fanno uso dunque *in toto* o in parte di moduli di *chanson de femme*. Il legame forte con il mondo femminile è una delle caratteristiche della “sublitteratura cortés”,

113. Bec, *La lyrique* cit., I, pp. 62-68.

114. An., *Belle Aelis une jone pucelle* (n° 9), vv. 1-2 e 8-11. Rivière, *Pastourelles* cit., n° XXXII.

115. Sui rapporti tra pastorella e malmaritata, cfr. L. Spetia, *Il corpus delle pastorelle francesi*, in *Convergences medievales*, pp. 475-486, in part. p. 481: da un'indagine sulla collocazione delle pastorelle nei manoscritti oitanici, «nel complesso sembra emergere che i due tipi di testi, pastorelle e malmaritate francesi (...) fossero considerate sia dagli autori sia dal pubblico medievali come appartenenti ad un unico genere, per cui comuni erano il serbatoio lirico-espressivo e le modalità di trasmissione».

116. In particolare si veda *Sur la rive de la mer* (n° 26), il cui ritornello recita: *je doig bien conjei d'amer; / dame mau mariée*.

117. Il primo lamento della castellana occupa le due strofe centrali della canzone. Cfr. A. Limentani, *L'eccezione narrativa* cit., pp. 29-44; Caluwé, *Pour une relecture* cit., p. 9-22.

cotesto lirico di stile medio in cui è possibile ascoltare una voce di donna¹¹⁸, letteratura che in ogni caso viene prodotta e trova spazio di *performances* nel contesto cortese.

4. La poesia popolare

Il repertorio che segue, alieno da pretese di esaustività, allarga la prospettiva sul motivo della donna alla fonte, in senso diatopico e diacronico.

Per chiarire quale dovesse essere lo sviluppo originario del motivo dell'incontro amoroso presso la fonte, Jeanroy cita una canzone del XVI secolo¹¹⁹:

Par un matin la belle s'est levée,
 a prin son seau, du lin du lé, du long de l'eau,
 a prins son seau, à l'eau s'en est allée.
 Là son amy si luy a rencontrée,
 deux ou trois fois sur l'herbe l'a jetée
 Pucelle estoit, grosse l'a relevée.
 - Helas, mon Dieu, que dira ma mère? -
 - Vous lui direz: La fontaine est troublée,
 le rossignol a sa queue mouillée -
 - Maudit soit-il qui m'a tant abusée,
 n'eust esté luy, je fusse mariée! -¹²⁰.

La scusa dell'acqua *troublée* è la stessa che usava la protagonista del ciclo di Pero Meogo; al posto del cervo compare qui il *rossignol*, come nei seguenti versi catalani:

Jo me'n llevo de matí
 i me'n vaig a la font viva.
 El traidor del rossinyol

118. Uscita da una penna maschile; altro è il discorso delle *trobairitz*.

119. «Nous n'avons, nulle part ailleurs, dans notre ancienne poésie, retrouvé une rédaction si claire et si complète; on peut même estimer que celle-ci est trop complète et trop claire» A. Jeanroy, *Les origines* cit., pp. 198-202 e in particolare p. 201. Cfr. nota 6.

120. E. Rolland, *Recueil de chansons populaires*, 2 voll., Paris 1883-1887, II, p. 129.

tota l'aigua enterbolia;
 jo me n'assento un poquet,
 veure si s'aclariria¹²¹.

Il motivo dell'acqua torbida torna nel Romence di Fontefrida, diffuso non solo nella Penisola Iberica: in Italia ne esistono quantomeno una versione toscana, una sicula, una calabrese e una napoletana¹²²; o, ad esempio, esiste una corrispondenza diretta e puntuale con una ballata danese¹²³.

Recita un canto piemontese:

- O duv' andéi-vo, bela brunota, sula suleta per la ruzà? -
 - Mi me n'in vad a la fontanela, duva mai mama la m'a mandà -
 Quand a l'è stàita a la fontanela, ritrova l'aqua l'è anterbulà.
 - Setei-ve si su de questa pera, mentre che l'aqua n'a va sciairi -¹²⁴.

Diffuso è il motivo simbolico del lavaggio della camicia, propria o dell'amato; il seguente *villancico*, in cui parla un ragazzo, è tratto dal Cancionero de Upsala:

Madre, tres mozuelas,
 non de aquesta villa,
 en aguas corrientes
 lavan sus camisas.
 Sus camisas, madre,
 vilas y no me valen.

Di più oscura interpretazione un altro *villancico*¹²⁵:

121. M. Milá y Fontanals, *Romancerillo catalán: canciones tradicionales* (1853), Barcelona 1882, n° 380.

122. A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana* (1878), Livorno 1906, pp. 226-227. I testi nominati si trovano rispettivamente in G. Tigri, *Canti popolari toscani*, Firenze 1836, n° 650; C. Avolio, *Canti popolari di Noto*, Noto 1875, n° 423; nel giornale «La Calabria», II, 46 (cfr. M. Menghini, *Villanelle alla napoletana*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 16 [1892], pp. 476-503).

123. R. Chandler Alexandre, *Ancient danish ballads*, 2 voll., London 1860, II, p. 279.

124. C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte* (1888), Torino 1947, p. 461.

125. «Obsérvese el sinsentido del primer verso y de la anécdota en que se funda la canción; su única interpretación posible es la simbólica», Beltrán, *O vento lh'as levava* cit., p. 15.

A mi puerta la garrida
 nasce una fonte frida
 donde lavo la mi camisa
 y la de aquel que yo más queria.
 Por dó saliré que no me moje?

Nella penisola iberica le celebrazioni di San Giovanni, solstizio d'estate, prevedevano bagni rituali, condannati con forza nel già citato omeliario spagnolo¹²⁶.

En la fuente del rosel,
 lavan la niña y el doncel.
 En la fuente de agua clara,
 con sus manos lavan la cara
 él a ella y ella a él:
 lavan la niña y el doncel...¹²⁷

O ancora:

O que mañanita, mañana
 la mañana de San Juan,
 quando la niña y el caballero
 ambos se yvan a bañar!¹²⁸

Non esistono solo rappresentazioni felici del bagno d'amore:

A los banos dell amor
 sola me iré
 y en ellos me banaré ..
 a los banos de tristura
 sola me iré¹²⁹.

L'incontro amoroso alla fonte può costituire un pericolo:

126. *Infra*, p. 2.
 127. Dal Cancionero de Upsala. Cfr. D. Alonso, J. M. Blecua, *Antología de la poesía tradicional* (1956), Madrid 1969², n° 127; M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (1987), Madrid 1990², n° 2.
 128. Asensio, *Poética* cit., p. 255.
 129. A. Sanchez Romeralo, *El villancico: estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Madrid 1969, n° 32; Frenk, *Corpus* cit., n° 320.

Enviárame mi madre
por agua a la fuente frida,
vengo del amor herida¹³⁰.

oppure

Envíame mi madre
por agua, sola:
mirad a qué hora¹³¹.

Tra le canzoni popolari francesi:

Je n'irai plus seulette ò la fontaine,
j'ai trop grand peur du berger Collinet¹³².

In ambito italiano, ecco un tetrastico marchigiano:

O Mariuccetta, mammeta te chiama,
non vole che ce vai per l'acqua sola;
e se ce vai te porti la cagnola,
moccicherà a chi tocca la padrona¹³³.

e gli esordi di canzoni rispettivamente pratese, recanatese e siciliana:

Mamma, non mi manda' per l'acqua sola,
son piccolina e non mi so guardare...¹³⁴

- Mamma, non mi mandar per l'acqua sola,
son piccioletta, e non mi so guardare...¹³⁵

Mamma, non mi mannati all'acqua sula,
ci su' picciotti e mi fannu spagnari...¹³⁶

130. J. M. Alin, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid 1968, n° 250; Frenk, *Corpus* cit., n° 317.

131. Alonso-Blecuca, *Antologia* cit., n° 313; Frenk, *Corpus* cit., n° 315.

132. J. Bujeaud, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest*, 2 voll., Niort 1865, I, p. 243.

133. G. Mazzatinti, *Canti popolari umbri raccolti a Gubbio*, Bologna 1883, n° 34.

134. C. Livi, *Canti popolari della campagna pratese*, Prato 1853, p. 14.

135. Leopardi (famiglia), *Canti popolari del popolo recanatese*, Loreto 1848, n° 11.

136. L. Vigo, *Raccolta Amplissima Di Canti Popolari Siciliani*, Catania 1870-1874, n° 1471.

Nella seconda novella dell'ottava giornata del *Decameron*, la protagonista viene così presentata:

monna Belcolore, moglie d'un lavoratore che si faceva chiamare Bentivegna del Mazzo; la qual nel vero era pure una piacevole e fresca foresozza, brunazza e ben tarchiata e atta a meglio saper macinar che alcuna altra; e oltre a ciò era quella che meglio sapeva sonare il cembalo e cantare *L'acqua corre la borrana*¹³⁷.

Il senso equivoco del verbo "macinar" e del titolo della canzone, che sta a dire "l'acqua corre sempre in giù", rimanda all'ambito erotico. Un anonimo possessore di una copia del *Decameron* vissuto nel XVI secolo trascrive in margine la canzone, come l'ha sentita cantare lui stesso in campagna e descrivendo con cura i passaggi della danza relativa¹³⁸:

L'acqua corre alla borrana,
 et l'uva è nella vigna (alias: Et fa tremar la foglia)
 et mio padre mi vuol gran bene,
 et datemi questa figlia.
 Questo ballo non sta bene,
 et io ben lo veggio.
 Et tu N . . . compagno mio,
 vanne allato al tuo desio
 et quivi ti sta fermo.

Da mettere in relazione a quest'altra, del codice Riccardiano 2849, copiato da Francesco Palumbi, compositore cinquecentesco:

Casca l'acqua dalla fontana
 e fa tremar la foglia,
 e fa tremar la foglia.
 Il mal villan gli chiede da bere,
 e doglien io, madonne.
 Non gliene dare,
 fali arrabbiare,
 fallo morir di doglia.

137. G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Firenze 1976, p. 510. *Borrana*, der. da *borro*, che sta a significare "burrone", "fosso", "canale", "piccolo torrente" (Battaglia, *GDLL*, II, p. 317).

138. A. D'Ancona, *La poesia* cit., p. 45.

5. Conclusioni

Tutti i testi che entrano a far parte del *corpus* appartengono ad una “subliteratura cortés”, di stile medio o medio-basso, che utilizza codici formali per lo più semplici o aperti all’irregolarità. Essi intrattengono rapporti con un fondo lirico tradizionale e folclorico – dal quale è desunto il motivo della donna alla fonte¹³⁹–, di cui non abbiamo testimonianza diretta per il periodo interessato, ma i cui elementi vediamo emergere in alcuni generi letterari o in documenti storici e che parteciperà della tradizione scritta in una fase successiva e sempre saltuariamente. Costante nel *corpus* è la presenza di momenti narrativi e di elementi della “canzone di donna”, programmaticamente presenti, com’è evidente, nelle *cantigas de amigo* o nelle *chansons de toile*, ma non di meno caratterizzanti in alcune pastorelle.

Per intrecciare ancora una volta i fili del percorso tessuto si accostino due testi, un poco battuto *rondeau* e una notissima *cantiga de amigo*, che pur secondo codici assai diversi propongono una delle declinazioni più usuali del motivo, quella della fanciulla che si attarda alla fonte¹⁴⁰:

Mauberjon s’est main levee;
Dioree,

139. Non si vuole negare l’influenza della tradizione teologico-filosofica del *fons vitae*, piuttosto, come è logico, circoscriverla alla fonte; alla base delle rappresentazioni dell’interagire tra donna e fonte ci sono, come già ripetuto, altre forze, in senso lato culturali. Sarà nella poesia religiosa e nella narrativa che l’antica e colta tradizione, insieme in alcuni casi al sostrato folclorico celtico con le sue categorie di fantastico e meraviglioso, darà vita a realizzazioni ancora diverse del motivo. Nel trattare quello della donna alla fonte come un motivo folclorico non si nega, ma si riduce l’importanza del legame da Lewis istituito tra esso ed i Vangeli apocrifi; lo studioso fa dipendere l’origine delle *chansons de toile* e del motivo dall’Annunciazione: secondo la tradizione dello *Pseudo-Matteo* l’angelo compare a Maria due volte, mentre è al pozzo a prendere l’acqua e mentre siede in casa tessendo. C. B. Lewis, *The Origin of the Weaving Songs and the Theme of the Girl at the Fountain*, in «PMLA», 37 (Jun., 1922), pp. 141-181.

140. Che la causa del ritardo sia un *rendez-vous* amoroso è suggerito dai testi qui in esame (in particolare, il ciclo di Pero Meogo) e dalla poesia popolare. Nel *rondeau* potrebbe essere l’amato a interrogarsi sul ritardo, invece di un genitore; Jean Renart, *Le Roman* cit., vv. 2379-2385, Pero Meogo, *Digades, filha, mya filha velida*, vv. 1-6, cfr. *As cantigas de Pero Meogo*, por L. A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro 1974.

buer i vig.
A la fontaine est alee,
or en ai dol.
Diex! Diex! or demeure
Mauberjons a l'eve trop.

- Digades, filha, mya filha velida:
porque tardastes na fontana fria.
Os amores ey.

Digades, filha, mya filha louçana:
porque tardastes na fria fontana.
Os amores ey.

	Repertori	MW	Ritornelli (VDB Refr)	Manoscritti
1	Colin Muset, <i>Quant il malos brut</i>	1012,1	/	U f.103v-104r
2	Adam de la Halle, <i>Li dous maus me renouvièle</i>	1342,5	1444	P f.216r-v, Q f.319r, R f.159v-160r, T f.228r, W f.6v-7r e 13v
3	Gillebert de Berneville, <i>L'autrier d'his a la Capele</i>	791,1	651	a f.113, K f.353, N f.171r-v, X f.226v-227r
4	Moniot de Paris, <i>L'autrier par un matinot</i>	711,1	1629	K f.193, N f.92
5	Colin Pansace de Cambrai, <i>L'autrier par une sentelle</i>	979,6	/	C f.122
6	<i>A la fontenele</i>	1203,1	1311 .I int-822 .VI int-1073	K f.357-358, N f.174, X f.232v-233
7	<i>Quant voi la flor nouvele</i>	75,4	11662, II 1624, III 1578	K f.308, N f.146v-147, P f.160v-161, X f.195rv
8	<i>En un praelle</i>	763,2	11463, II 877, III 1644, IV 34, V 1353, VI 1112	K f.337-338, N f.163rv, P f.186v-187, X f.221v-222, T f.171v, U f.154 e 156v-157
9	<i>Belle Aelis une Jone pucelle</i>	1189,2	11823, II 1061, III 1690, IV 5, V 382	C f.32v-35
10	<i>Ou pertir de la froidure</i>	1004,9	11670, II 99, III 909, IV 1314, V 1745	C f.173v-174
11	<i>Lonc le rieu de la fontaine</i>	1544,1	949	T f.193
12	<i>L'autrier les une fontaine</i>	818,1	1802	M f.3
13	<i>A la rousée au serain</i>	1397,1	1336	M f.207r, T f.186v
14	<i>En un vergier lez une fontenele</i>	120,5	18	U f.65v-66r, Prima strofa, vedi ed. critica <i>Lai d'Aristote</i>

	Repertori	MW	Ritornelli (VDB Refr)	Manoscritti
15	<i>Lou samedi a soir fat la semaine</i>	192,8	1830	U f.146r
16	<i>La jus, desoz la raine</i>	181,12	62	Roma, Bibl. Vat. Reg. 1725
17	<i>C'est tot la gteus, el glaioloi</i>	181,6	1744	Roma, Bibl. Vat. Reg. 1725
18	<i>C'est la jus, desoz l'olive / Robin</i>	181,13	675	Roma, Bibl. Vat. Reg. 1725
19	<i>La jus, desouz l'olive</i>	181,15	1375	Roma, Bibl. Vat. Reg. 1725
20	<i>C'est la jus desoz l'olive / Or</i>	181,75	1447	Vedi ed. critica <i>Lai d'Aristote</i>
21	<i>C'est la jus par desous l'olive</i>	181,68	1066	T f.191r
22	<i>C'est la jus en la roi pree</i>	181,11	314	T f.195r
23	<i>C'est la jus, la jus desoz la coudroie</i>	237,2	203	Paris, B.N. fr. 12786 f.76v
24	<i>Diex, vez les ci, les douz braz</i>	181,19	579	Paris, B.N. fr. 12786 f.79v
25	<i>Mauberjon s'est main levee</i>	181,14	508	Roma, Bibl. Vat. Reg. 1725
26	<i>Sur la rive de la mere</i>	181,11	1035	Paris, B.N. lat. 16497
A	Arras, Bibl. munic. 657			
C	Bern, Stadtbibl. 231			
K	Paris, Bibl. de l'Arseml 5198			
M	Paris, B.N. fr. 844			
N	Paris, B.N. fr. 845			
P	Paris, B.N. fr. 847			
Q	Paris, B.N. fr. 1109			
R	Paris, B.N. fr. 1591			
T	Paris, B.N. fr. 12615			
U	Paris, B.N. fr. 20050			
W	Paris, B.N. fr. 25566			
X	Paris, B.N. nouv. acq. fr. 1050			
a	Roma, Bibl. Vat. Reg. 1490			

		Tavani, Repertorio metrico	Manoscritti
27	Pero Meogo, <i>O meu amig', a que preyto talhey</i>	26: 78	B 1184; V 789
28	<i>Por muy fremosa que sanhuda estou</i>	I-II 37: 43; III 37: 48	B 1185; V 790
29	<i>Levou-s'a louçana, levou-s'a velida</i>	26: 56	B 1188; V 793
30	<i>Enas verdes ervas</i>	I-IV, VI, VIII 26: 138; V, VII 26: 136	B 1189; V 794
31	<i>Preguntar-vos quer'eu, madre</i>	37: 56	B 1190; V 795
32	<i>Fostes, filha, eno baylar</i>	42: 18	B 1191; V 796
33	<i>Digades, filha, mya filha velida</i>	26: 86	B 1192; V 797
34	Joam Soares Coelho, <i>Fui eu madre, lavar meus cabelos</i>	26: 99	B 689; V 291
	B Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, Colocci-Brancuti		
	V Cancioneiro da Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 4803		
35	Marcabru, <i>A la fontana del vergier</i>	BdT 293,1	Manoscritti C 173
	C Paris, B. N. fr. 856	Frank 54: 1	