

Paolo Di Luca

Peire Imbert

Aras pus vey que m'aonda mos sens (BdT 346.1)

Nell’aggiornare il bilancio dei poeti gallo-romanzi attivi alla corte napoletana di Carlo I d’Angiò per uno studio di prossima pubblicazione,¹ mi sono imbattuto nella canzone *Aras pus vey que m'aonda mos sens* (BdT 346.1), attribuita dai due mss. che la conservano, **C** ed **R**, a un altrimenti sconosciuto Peire Imbert. Gli studi sul testo si riducono all’edizione diplomatica di entrambe le redazioni procurata da Carl August Friedrich Mahn,² e all’edizione critica, preceduta da una proposta di identificazione dell’autore, di Francesco Luigi Mannucci.³ Quest’ultimo accosta il trovatore a un Petrus Imberti originario di Marsiglia, citato fra il 1269 e il 1275 nei registri della cancelleria angioina in qualità di consigliere e giudice degli appelli della gran corte del Regno di Sicilia.⁴ I documenti riferiscono di alcune operazioni diplomatiche che egli svolse in Italia settentrionale per conto di Carlo, ma tacciono del tutto circa una sua eventuale attività poetica; a ciò aggiungo che la

¹ Paolo Di Luca, «Lirica gallo-romanza a Napoli e nel Regno di Sicilia fra Federico II e Carlo d’Angiò», in *Miscellanea di studi in onore di Walter Meliga*, Modena i.c.s.

² Carl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll, Berlin 1856-1864, vol. III, pp. 48-49.

³ Francesco Luigi Mannucci, «Un nuovo trovatore della corte angioina», *Giornale storico e letterario della Liguria*, 7, 1906, pp. 440-448.

⁴ Stefano Palmieri, *La cancelleria del Regno di Sicilia in età angioina*, Napoli 2006, pp. 63-64. I documenti sono commentati da Mannucci, «Un nuovo trovatore», e leggibili in *I registri della cancelleria angioina*, ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, Napoli 1950-2010.

canzone attribuita a Peire Imbert è, come vedremo, avara di riferimenti utili a ricostruirne il contesto di composizione.

Nonostante la sua fragilità, l'ipotesi di Mannucci è stata recepita dalla bibliografia successiva, che considera Peire Imbert un esponente del tardo *trobar* giunto in Italia al seguito dell'angioino.⁵ A partire da questo assunto, è stata anche esclusa una sua possibile assimilazione col *seigner n'Imbertz* co-autore di un *partimen* con Guilhem de la Tor (BdT 236.8): «il fatto non è probabile visto che [di Peire Imbert] si hanno tracce ancora attorno alla fine del XIII secolo mentre [di Guilhem de la Tor] non si hanno più notizie già dal 1233».⁶ La sola coincidenza onomastica non è a mio avviso sufficiente per riconoscere nello *iudex appellationum Magne Curie* il nostro trovatore, ma uno studio più approfondito del suo solo componimento superstite, di cui propongo anche una nuova edizione, potrà forse chiarire il contesto in cui esso è stato elaborato.

Aras pus vey que m'aonda mos sens è una canzone di impianto tradizionale che ripropone tutti i principali *topoi* del genere: la lode della dama attraverso l'enumerazione delle sue principali virtù (strofe I); la richiesta d'amore unita alla dichiarazione di assoluta fedeltà da parte dell'amante (strofi II e III); l'evocazione dei *lauzengiers* come principale ostacolo alla relazione fra gli amanti (strofi IV e V); l'elogio del 'timore amoroso', formulato nei toni di un ammaestramento cortese, come qualità essenziale del *fin aman* (strofe V); l'invocazione a Dio affinché sostenga l'amante nel suo proposito di non rinunciare alla dama (*tornada*).

Le procedure linguistiche e stilistiche che informano questo dettato così convenzionale si rivelano abbastanza mediocri. Il trovatore ripete più volte le medesime espressioni, anche in sede di rima, come: *digz*

⁵ Basti il riferimento al *DBT*, s.v.: «È stato, infatti, credibilmente proposto di identificarlo con il funzionario comitale che compare in documenti compresi tra il 1270 ... e il 1288. Entro quest'arco di tempo si deve situare anche la stesura di *Ara pos vei que m'aonda mos sens* (BdT 346.1), una canzone cortese priva di datazione interna, ma che ben si inquadra entro la cornice socio-culturale dell'ambiente angioino».

⁶ Antonella Negri, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, Soveria Mannelli 2006, p. 59, con rinvii alla bibliografia pregressa. Imbert, in virtù della particella onorifica che precede il nome nel *partimen* e della congruenza con i tempi e i luoghi in cui si svolse l'attività poetica del suo interlocutore, viene quasi unanimemente identificato con Uberto II conte di Biandrate (ca.1198-1237).

plazens ai vv. 5 e 36, *sas valors* ai vv. 2 e 34, la locuzione *far ioyos* ai vv. 15, 23 e 44. Fa ricorso a figure retoriche banali, quali: le metafore *miralhs de sas fayssos* al v. 7 per il cuore dell'amante, *e del mon la flors* al v. 27 per la dama; la serie di poliptoti ai vv. 5 *digz plazens de gran plazensa*, 33 *pensar per negus pensamens* e 42 *la bella qu'entre las gensors gensa*; le anafore *ia nul temps* ai vv. 12 e 14, *e si-us plagues* ai vv. 15 e 21, *e totz lo pus pecs... / totz fis amans* ai vv. 29-30. Piega maldestramente la lingua alle esigenze della forma. Ciò accade, in particolare, quando utilizza le forme piene dei pronomi personali per rispettare lo schema sillabico, creando però al contempo degli intricati giri sintattici, come ad esempio al v. 28 *es me semblan qu'en sia co-noyssens*, o al v. 25 *quan pens de vos tem lauzengeiras gens*;⁷ quando, per salvaguardare la rima, dà spazio a forme plurali del tutto inconsuete, come *sas valors* ai vv. 2 e 34, o *sas beutatz e·ls fis ensenhamens* al v. 4.⁸

La modesta fattura del testo sembra confermata anche dal suo stato di conservazione. Innanzitutto, nei due manoscritti latori si registrano due errori congiuntivi in rima: al v. 29 **CR** trasmettono *tot lo pus pec per que fay fallimen* laddove ci si aspetterebbe una rima in *-ensa*, motivo per cui è opportuno correggere *fallimen* con *falhensa*; al v. 33 leggono *no·m puesc pensar per negun pensamen*, ma la cadenza prevista in quella sede è *-ens*, per cui bisogna emendare *negun pensamen* con *negus pensamens*. Altre pesanti correzioni sono necessarie al v. 5 dove, atteso un caso obliquo plurale, i codici leggono *li siey dig plazen*, e ancora al v. 33 dove, in luogo della lezione trādita da **CR**, *tot lo pus pec*, occorre un caso retto singolare. Infine, al v. 11 i due mss. portano la lezione *plassa·us de mi sia vostr'entendedors*. Al di là dell'involuta *tournure* sintattica, con ellissi della completiva *que e de mi* che esprime il soggetto,⁹ il verso risulta ipermetro nel secondo emistichio se si considera, come è norma e come accade anche al v. 28, *sia* bisillabico. Il precedente editore propone di correggere *de mi* con *qu'ieu*, col risultato

⁷ Ulteriori esempi ai vv. 27 «e quan remir vos qu'es del mon la flors», 43 «Recreyray mi? Non ia, pel Glorios».

⁸ Su cui si rimanda al commento *ad locos*.

⁹ Per la paratassi nella proposizione completiva si rimanda a Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994, § 786 ss. L'uso di *de mi* come pronomi soggetto si ritrova in *Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimai* (*BdT* 63.4), canzone la cui attribuzione è contesa fra Bernart Martí e Pons de la Guardia: «Be·m vai si a ma dona plai / que de mi l'aus clamar merce» (vv. 36-37).

di ottenere un *décasyllabe* con cesura italiana: *plassa-us qu'ieu sia | vostr'entendedors*. Mi domando quale sia la strada giusta da seguire. Da un lato si potrebbe conservare il verso così come ci è stato trasmesso, addebitando l'inconsueta sintassi e la scansione sineretica di *sia* alla scarsa maestria del nostro trovatore: infatti, come ricorda Costanzo Costanzo Di Girolamo, «l'oscillazione fra sineresi e dieresi nelle forme del congiuntivo presente di *esser* ... si osserva soprattutto nei testi arcaici e in quelli della decadenza».¹⁰ Dall'altro, si potrebbe correggere come indicato,¹¹ e pubblicare un verso che presenta un tipo di cesura poco frequentata dai trovatori, ma particolarmente connotata da un punto di vista cronotopico. Dai sondaggi di Pietro Beltrami e Dominique Billy risulta infatti che questa pausa metrica è senz'altro minoritaria nella poesia occitana; Billy, in particolare, ha rimarcato che essa viene sperimentata da trovatori autoctoni negli anni 1170-1210, e in seguito impiegata con particolare favore da trovatori di origine italiana.¹² Ciò potrebbe forse contribuire a contestualizzare il periodo e il luogo di composizione di *Aras pus vey*, ma l'incertezza del dato unita alla mancanza di riscontri di altro tipo, in primo luogo linguistici, non consente ulteriori speculazioni. Nel testo opto, pur dubitativamente, per la seconda opzione.

Sul piano formale, Peire Imbert reimpiega lo schema metrico e le rime de *La grans beutatz e-l fis ensenhamens* (BdT 30.16) di Arnaut de Maroill. Questa celebre canzone, con schema a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10 (Frank 577:082) e rime a: *-ens*, b: *-ors*, c: *-ensa*, d: *-os*, è databile alla fine del secolo XII, e ha ispirato una ventina di sicure imitazioni. Essa costituisce «le cas de contrafacture le plus étendu du corpus des troubadours» che Dominique Billy ha studiato in maniera esauritiva.¹³

¹⁰ Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979, p. 11.

¹¹ Un'alternativa potrebbe essere *plass'a vos sia | vostr'entendedors*, come mi suggerisce Maria Sofia Lannutti, che ringrazio.

¹² Pietro G. Beltrami, «Endecasillabo, *décasyllabe* e altro», *Rivista di letteratura italiana*, 8, 1990, pp. 465-513, alle pp. 501-504; Dominique Billy, «Le flottement de la césure dans le décasyllabe des troubadours», *Critica del testo*, 3, 2000, pp. 587-622.

¹³ Dominique Billy, «Hasard et intertextualité: à propos d'un cas de contrafacture (Arnaut de Maruelh, *La grans beutatz e-l fis ensenhamens*)», in *Vettori e*

Do di seguito un prospetto sintetico degli altri testi derivati da *La grans beutatz* in ordine approssimativamente cronologico:¹⁴

Peire Cardenal, *Un sirventes ai en cor que comens* (BdT 335.65), sirventese (post 1212)

Blacasset, *Se·l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens* (BdT 96.10a), *planh* (ante 1236-38)

Pujol, *Dieus es amors e verais salvamens* (BdT 386.2), *planh* in risposta al testo precedente (ante 1236-38)

Alaisina ~ Carenza: *Na Carença al bel cors avenens* (BdT 12.1=108.1), tenzone parodica dei due testi precedenti (post 1236-38)

Guilhem de Montanhagol, *A Lunel lutz una luna luzens* (BdT 225.1), due *coblas* con *tornada* (ca. 1241-42)

Blacasset, *Amics Guillem, lauzan etz maldiçenç* (BdT 96.1), due *coblas* con *tornada* in risposta al testo precedente (ca. 1241-1242)

Esquilha ~ Jori, *Jozi, diat, vos qu'es homs entendens* (BdT 144.1=277.2), tenzone (prima metà sec. XIII)

Lantelm ~ Raimon, *Raimond, una dona pros e valens* (BdT 283.2=393.2), tenzone (prima metà sec. XIII)

Guilhem de Montanhagol: *Qui vol esser agradans ni plazens* (BdT 225.13), sirventese (ante 1257)

Simon Doria ~ Lanfranc Cigala, *Segne·n Lafranc, car es sobresabens* (BdT 436.4=282.21a), tenzone (ante 1258)

Bertran Carbonel, *Bertran lo Ros, tu yest homs entendens* (BdT 82.28), *cobla esparsa* (metà sec. XIII)

Bertran Carbonel, *D'omes y a – e say n'un majormens –* (BdT 82.40), *cobla esparsa* (metà sec. XIII)

Bertran Carbonel: *S'ieu ben plages als pecx desconoisens* (BdT 82.84), *cobla esparsa* (metà sec. XIII)

Bertran Carbonel: *Totz trops es mals: enaissi sertamens* (BdT 82.90), *cobla esparsa* (metà sec. XIII)

Cerveri de Girona, *Voletz aver be lau entre·ls valens* (BdT 434a.81), sirventese (ante 1276)

percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo: Convegno; L'Apollonio di Tiro nelle letterature euroasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo: Seminario [Roma (Villa Celimontana), 11-14 ottobre 2000], atti a cura di Fabrizio Beggiato e Sabina Marinetti, Catanzaro 2002, pp. 89-115, cit. a p. 90.

¹⁴ Mi rifaccio a una tabella simile ma più dettagliata approntata da Billy, «Hasard et intertextualité», pp. 91-92, ritoccando in qualche caso la datazione dei componenti con l'ausilio di *BEdT*, *DBT* e delle edizioni critiche di riferimento; trasocio di inserire la canzone religiosa anonima *Qui vol savi viur' e membradament* (BdT 461.215), che presenta diverse irregolarità rispetto al modello (cfr. Billy, «Hasard et intertextualité», pp. 92-93).

Guiraut Riquier ~ Guilhem de Mur ~ Austorc d'Alboi, *Senh·N Austorc d'Alboy, lo coms plazens* (BdT 248.74=38.1=140.1d), tenzone (post 1280)

Anonimo, *Alexandris fon le plus conquerens* (BdT 461.14), due *coblas* (indatibile)

In questo insieme così composito è possibile individuare alcuni sottogruppi. Quelli più evidenti sono costituiti da: componimenti legati fra loro da un chiaro rapporto dialogico o intertestuale, come i due *planhs* di Blacasset e Pujol per la monacazione di due dame provenzali e la relativa tenzone parodica di Alaisina e Carenza, o le *coblas* in lode di Gauseranda de Lunel di Guilhem de Montanhagol e ancora di Blacasset; componimenti dello stesso autore, come la serie di *coblas esparsas* di Bertran Carbonel, ma ricordo che anche Guilhem de Montanhagol e Blacasset utilizzano lo schema due volte nei rispettivi *corpora*; componimenti afferenti al medesimo contesto geografico, come le tenzioni di Simon Doria e Lanfrac Cigala e di Lantelm e Raimon, concepite entrambe in area genovese.¹⁵ Billy ha poi tentato di far emergere ulteriori connessioni facendo leva sulla ricorrenza degli stessi rimanti nel medesimo contesto semantico e sintagmatico o, più in generale, sul numero di lessemi condivisi dalle imitazioni de *La grans beutatz*, concludendo che «les rencontres aléatoires sont beaucoup plus fréquentes qu'on ne s'y attendrait».¹⁶

Rispetto a *Aras pus vey*, lo studioso sottolinea che si tratta dell'unica imitazione a ricadere nel genere della canzone, che però di norma prevede uno schema metrico e una melodia originali; essa presenta, inoltre, un numero molto elevato di *mots-tornatz* – ben tre: *valors* (vv. 2, 34), *plazens* (vv. 9, 36), *ioyos* (vv. 15, 23, 44) –, altra anomalia per un componimento di registro aulico. Questo stato di cose si spiegherebbe interpretando il testo non come una canzone vera e propria, ma piuttosto come «une forme de réécriture de son modèle».¹⁷ In effetti, sono numerosi i richiami a *La grans beautatz*:¹⁸

¹⁵ Si vedano in merito le considerazioni di Alessandro Bampa, *La lirica trovadorica a Genova*, Tesi di Dottorato, Università di Padova, 2015, p. 267 n. 77, con ulteriori indicazioni bibliografiche.

¹⁶ Billy, «Hasard et intertextualité», p. 90.

¹⁷ Ivi, p. 94.

¹⁸ I luoghi ai vv. 6 e 12 non sono segnalati da Billy.

BdT 346.1	BdT 30.16
aras pus vey que m'aonda mos sens (v. 1)	que s'ab autra m'aondava mos sens (v. 20)
e sas beutatz e·ls fis ensen- hamens (v. 4)	la grans beutatz e·l fis ensenha- mens (v. 1)
per qu'ieu prec Dieu, selh d'amor, que la vensa (v. 6)	per merce·us prec qu'umilitatz vos vensa (v. 22)
e valetz mais de totas las melhors (v. 10)	e la mielher de totas las melhors (v. 34)
nul temps non seray recrezens (v. 12)	ja non serai vencutz ni recrezens (v. 18)
e si·us plagues qu'en vostra mantenensa (v. 21)	sol que·us plassa que·m donetz mantenensa (v. 29)

Alcuni di questi riscontri – penso soprattutto ai vv. 6, 10, 12 di *Aras pus vey* –, sono generici e molto diffusi nella poesia trobadorica, mentre gli altri, uniti alla ripresa dello schema metrico, sono senz'altro più significativi. Ad esempio, il verso iniziale racchiude una locuzione insolita, *aondar mos sens*, che esprime il vantaggio di adoperare l'ingegno nell'affrontare questioni amorose o di altra natura. È impiegata per la prima volta da Bernart de Ventadorn in *Ab joi mou lo vers e·l comens*: «D'una re m'aonda mos sens» (BdT 70.1, v. 17), e in seguito da uno sparuto gruppo di poeti, fra cui Aimeric de Pegulhan, Guilhem de Berguedan e il tardo Peire de Corbiac. È verosimile, tuttavia, che Peire Imbert l'abbia desunta dalla canzone di Arnaut de Maroill presa a modello per la forma, così come la già citata dittologia *beutatz e ensenhamens* al v. 4 che, pur ricorrendo in altri componimenti trobadorici, non è mai accompagnata altrove dal qualificativo *fis*. Alla stessa conclusione si perviene se consideriamo non tanto la ripresa del rimante *mantenensa* al v. 21, tutto sommato comune, quanto la riproposizione della medesima costruzione sintattica. Tuttavia, non credo che tali evidenze siano sufficienti per qualificare la canzone di Peire Imbert come un rifacimento di quella di Arnaut de Maroill.¹⁹

¹⁹ Billy, «Hasard et intertextualité» aggiunge che le due canzoni condividono il 36% di lessemi su un'estensione comune di 44 versi. *Aras pus vey* condivide una percentuale più elevata di lessemi solo con la tenzone fra Simon Doria e Lanfrac Cigala, ma, come ammette lo stesso Billy, «les proportions les plus fortes ne semblent pas correspondre à des liens particuliers» (p. 109).

Prendendo in considerazione, invece, le numerose imitazioni de *La grans beutatz* emergono i seguenti punti di contatto ‘orizzontali’ con *Aras pus vey*:

<i>BdT</i> 346.1	<i>BdT</i> 335.65
e quan remir vos qu'es del mon la flors (v. 27)	ez es dels fers trachers del mon la flors (v. 27)
	<i>BdT</i> 225.1
e si·us plagues que·m volesetz far ioyos (v. 15)	ela e cilh que volra far joios (v. 15)
quar nulh'autra no·m pot faire ioyos (v. 23)	
ans atendray tro que·m fassa ioyos (v. 44)	
	<i>BdT</i> 96.10a, versione C
e gen sona e fay belha parvensa (v. 37)	si·m sonavon ab lur belha parvensa (v. 38)

In merito al primo luogo parallelo, Billy commenta che «l'image est en effet un topique de la poésie courtoise, mais l'expression au superlatif n'est pas si courante, du moins avec *flors* à la rime ... on ne peut par conséquent écarter l'idée d'une influence entre le sirventès de Peire Cardenal et la chanson de Peire Imbert»; rispetto al secondo: «si la locution *far joios* est relativement fréquente, sa combinaison avec *voler* ne se trouve à la rime que dans un *vers* de 1274 de Guiraut Riquier».²⁰ Il terzo luogo, non segnalato da Billy, è interessante perché coinvolge una versione alternativa del *planh* di Blacasset *Se·l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens* (*BdT* 96.10a): essa è trasmessa dal solo ms. **C**, e con ogni probabilità è opera di un tardo rimaneggiatore che stravolge e amplifica con ponderose interpolazioni la struttura dell'originale, trādito dal ms. **M**.²¹ Una possibile ripresa dell'espressione *sonar e far belha parvensa* da parte di Peire Imbert nei confronti dell'anonimo rifacitore, o viceversa, è suggestiva, perché il verbo *sonar* nell'accezione di ‘salutare con la mano, fare un cenno di saluto’ o anche ‘ammiccare’ è abbastanza raro nel corpus troubadorico, e non è mai

²⁰ Billy, «Hasard et intertextualité», p. 100.

²¹ Su tutta la questione rimando al mio studio Paolo Di Luca, «Blacasset, *Se·l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens* (*BdT* 96.10a); Pujol, *Dieus es amors e verais salvamens* (*BdT* 386.2); Alaisina ~ Carenza, *Na Carenza al bel cors avenenç* (*BdT* 12.1 = 108.1)», *Lecturae tropatorum*, 5, 2012, pp. 64.

accompagnato dalla locuzione *far belha parvensa*.²² Vista la limitata circolazione di entrambi i testi, risulta tuttavia difficile appurare come si sia stabilito questo contatto intertestuale, e mi domando se non sia più prudente consegnarlo all'orizzonte della casualità.

Se usciamo al di fuori delle mere contingenze metriche e estendiamo l'analisi anche al contenuto della canzone, ci accorgiamo che *La grans beutatz* non è l'unico modello cui Peire Imbert può essersi rifatto per imbastire *Aras pus vey*. Hilding Kjellman prima e Stefano Aspertì poi hanno notato che il testo riecheggia alcuni nuclei tematici del canzoniere di Raimon Jordan, e in particolare delle celeberrime canzoni *Vas vos soplei, domna, primeiramen* (*BdT* 404.11) e *Vas vos soplei en cui ai mes m'entensa* (*BdT* 404.12).²³

BdT 346.1

e·l veray pretz qu'es puiatz so-
bre·ls sors (v. 3)

per qu'ieu prec Dieu, selh
d'amor, que la vensa (v. 6)

nul temps non seray recrezens
(v. 12)

que ia nulh temps non partray
m'entendensa (v. 14)

quan pens de vos tem lauz-
engeiras gens (v. 25)

quar non ama qui non es temeros
(v. 32)

aras par mi qu'az autra part bi-
stensa (v. 38)

BdT 404.11

e son ric pretz fai pojär sobre·ls
bos (v. 22)

BdT 404.13

e quar li platz qu'Amors ves mi la
vensa (v. 36)

BdT 404.11

e ja d'aisso no·m veiretz recrezen
(v. 36)

BdT 404.12

vas vos soplei en cui ai mes m'ent-
ensa (v. 1)

BdT 404.12

neis quan cossir de vos tem lauz-
engiers (v. 16)

BdT 404.11

la lengua·m falh e·l cor ai temeros,
/ quar qui non tem non ama coral-
men (vv. 6-7).

BdT 404.12

grazir l'afan que del joi mi bi-
stensa (v. 9)

²² Sono riuscito a trovare solo un altro luogo parzialmente sovrapponibile, benché di grande importanza e autorevolezza, la canzone di Bernart de Ventadorn *Ges de chantar no·m pren talans*: «que, can pot, me fai bels semblans / e sona me gent e suau» (*BdT* 70.21, vv. 33-40).

²³ Hilding Kjellman, *Le troubadour Raimon Jordan, vicomte de Saint-Antonin*, Upsala - Paris 1922, p. 122; Stefano Aspertì, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990, pp. 108-109, citazione a p. 108.

Due di questi luoghi, i vv. 6 e 12 di *Aras pus vey*, sono molto generici e sono già stati oggetto di confronto con *La grans beutatz*, ma per il primo si può forse ravvisare un grado di prossimità maggiore a *Vas vos soplei, domna, primeiramen* di Raimon Jordan, giacché tanto in quest'ultimo testo quanto in *Aras pus vey* è Amore – o meglio, il dio d'amore – a dover vincere le resistenze della dama. Anche il v. 14 racchiude un'espressione tutto sommato topica, per cui il riscontro individuato nell'incipit di un'altra canzone di Raimon Jordan, *Vas vos soplei en cui ai mes m'entensa*, non mi pare molto significativo. Maggior peso assume il raffronto che coinvolge il v. 3: nonostante la diversa sintassi, l'immagine del pregio che supera quello dei migliori o grazie al quale si superano i migliori è rara, e si ritrova, oltre che in Raimon Jordan, in *Ara pot hom conoisser e proar* (BdT 392.3, v. 4) di Rimbaut de Vaqueiras: «q'el fai son pretz sobre·ls meilleurs pojars», e in *Totz tems de tota fazenda* di Pons de la Guardia (BdT 377.7, vv. 47-48): «per qu'es aut sobre·ls milors / sos rics pretz auzitz e sors». Al contrario, i temi enucleati ai vv. 25 e 32, la paura dei *lauzengiers* e la timidezza dell'amante nei confronti della dama, sono cardinali nella lirica trobadorica, ma la loro formulazione in *Aras pus vey* è molto simile a quella che ritroviamo nelle due canzoni già citate di Raimon Jordan. Infine, l'ultimo accostamento proposto nella tabella non è segnalato dai precedenti editori del trovatore, perché i due luoghi sono affatto diversi nel contenuto. Ho ritenuto tuttavia opportuno considerarlo per il significato di ‘allontanarsi, separarsi’ rivestito in entrambi i versi dal verbo *bistensar*; quest’ultimo è usato molto raramente rispetto al sostantivo *bistensa* o alla locuzione *ses bistensa*, e assume quasi sempre il significato di ‘ritardare’, o ‘sopportare’. Come commenta Asperti relativamente al verso di Raimon Jordan, ma le sue conclusioni sono applicabili anche a quello di Peire Imbert, «il predicato *bistensar* è qui inserito in una costruzione sintattica diversa da quella consueta, che implica un significato “mi allontana, mi tiene lontano”; alla base sembra esservi una metafora di luogo più che un'espressione temporale».²⁴ Questi elementi comprovano la sicura influenza che le canzoni di Raimon Jordan hanno esercitato su quella del nostro trovatore.

Sicuramente Peire Imbert non si distingue per originalità, limitandosi a riproporre temi classici della poesia cortese con modalità esppressive abusate. C’è però un passaggio della sua canzone in cui egli sembra

²⁴ Asperti, *Il trovatore*, p. 447.

operare in maniera dinamica e innovativa su quanto consegnatogli dalla tradizione precedente. Mi riferisco ai vv. 17-20 con cui inizia la terza strofa:

Mais que a dieu vos tuy obediens,
e diray com que no semble follors:
ves mi tuy fals, messongiers e trachors
e ves vos fis, si que res non es mens.

Ai vv. 17-18, l'amante fa un'affermazione apparentemente blasfema, dichiarando di essere più obbediente alla dama che a Dio. Il trovatore riprende qui un motivo, l'obbedienza all'oggetto d'amore, presente sin dagli albori della lirica trobadorica, dapprima connotato da sovrassensi feudali, poi inteso a definire, assieme al timore, alla saggezza e all'onorabilità, le prerogative erotiche e morali del perfetto amante, e ne forza iperbolicamente i limiti. Come commenta Antoni Rossell, «si nos atenemos al trovador Peire Imbert..., la obediencia en el contexto amoroso está por encima de los preceptos religiosos,...y ello no se considera una locura, sino que supone una renuncia a sí mismo, y, por tanto, una prueba de amor y fidelidad».²⁵ Questo assunto inedito e dissacrante viene giustificato, ai vv. 19-20, sostenendo che l'amante è falso, mendace e traditore con sé stesso, ma fedele nei confronti della dama.

In questi versi si scorge l'eco distinta di un altro motivo, quello dell'associazione fra *fin'amor* e falsità, quest'ultima intesa come autoinganno o tradimento di sé, particolarmente caro ad Aimeric de Pegulhan,²⁶ ma coltivato anche da altri trovatori. Ad esempio, in *Yssamen cum l'aymans* (BdT 10.24, vv. 25-29) leggiamo: «Ves vos fis, ves me truans, / es mos cors, e sai per que: / quar neguna no·s capte / tan gen, ni es tan parlans, / ni acuelh tan be ni ri». L'ineluttabilità del sentimento amoroso, benché inappagato e doloroso, fa sì che l'amante arrivi a ingannare sé stesso, agendo contro i propri bisogni e desideri. Questo

²⁵ Antoni Rossell, «Obediencia y desobediencia en la literatura trovadoresca occitana medieval», *Cahiers d'études hispaniques médiévaux*, 34, 2011, pp. 85-99, a p. 96.

²⁶ Come evidenziato da Paolo Gresti, «Aimeric de Pegulhan, *Nulhs hom no sap que s'es gautz ni dolors* (BdT 10.39)», *Lecturae tropatorum*, 10, 2017, pp. 27, alle pp. 7-8, secondo il quale una precoce attestazione del tema, in un contesto però di condanna moralistica degli infingimenti della *fin'amor*, potrebbe essere rintracciata in Marcabru, *Ans que l terminis verdei* (BdT 293.7, v. 15): «Fals fui per amor servir».

concetto si ritrova anche in *Nulhs hom no sap que s'es gautz ni dolors* (*BdT* 10.39, vv. 37-38): «et ieu meteus en muer de sobramansa, / c'a mi soi fals, tan vos am finamen». Raimbaut de Vaqueiras, in *Gerras ni plach no·m son bo* (*BdT* 392.18, vv. 42-44), ripropone il medesimo accostamento di fedeltà/falsità duplicandolo con quello di amore per la dama/odio verso sé stessi: «anz sui tant fis e leials / vas vos que vas mi·n sui fals, / e·us am tant que mi n'azire». Infine, Gaucelm Faidit in *Mout a poignat Amors en mi delir* (*BdT* 167.39, vv. 42-46) definisce lo stesso servizio d'amore come un tradimento di sé, una follia, una sofferenza autoinfitta ben più grande di quelle che la dama riserva all'amante: «Pois retener no vol mi ni mos chans / vas mi meteus sui trahire e truans; / gardatz si sui ben de folla natura! / Ad escien que no i a cobertura / mi fatz trop pieitz q'ella no·m fai, cen tans».

In *Aras pus vey*, la ‘falsità’ del *fin aman* motiva la sua dichiarazione profanatoria, che contravviene apertamente alla massima apostolica per cui «Bisogna obbedire a Dio invece che agli uomini» (*At* 5,29). La rinuncia a sé stessi per amore della dama diventa qui non metaforica morte o disprezzo di sé come si legge in altri trovatori, ma più concretamente abiura dei valori religiosi e accettazione del proprio destino di peccatore. Questa interpretazione è coerente con il registro tragico che caratterizza l'intera canzone, ma non è escluso che la rilettura blasfema che Peire Imbert fa di un tema insolito della lirica cortese possa avere anche un risvolto ironico. Un indizio in questa direzione è dato dal fatto che nel testo viene invocato più volte Dio: oltre al passo che qui interessa, al v. 6, con la specificazione ‘d'Amore’, e ai vv. 41 e 43 in una supplica conclusiva.

Il riferimento al dio d'amore è parimenti raro nella lirica dei trovatori:²⁷ al di là della celebre descrizione che ne fa Guiraut de Calanso nel *Fadet joglar* (*BdT* 243.7a) e nella canzone allegorica *Celeis cui am de cor et de saber* (*BdT* 243.2), non ne ritroviamo che vaghi accenni in Folquet de Marselha, *Chantan volgra mon fin cor descobrir* (*BdT* 155.6, v. 41): «e·l dieus d'amor m'a nafrat de tal lanssa», e Daude de Pradas, *Ben ay' Amors, quar anc me fes chauzir* (*BdT* 124.6, vv. 39-40): «que·l

²⁷ Si vedano le considerazioni di Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Francke, Bern 1971, pp. 135-136 nota 35. Sulla descrizione di Amore in Guiraut de Calanso si veda in ultimo Marco Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna 2012, pp. 50-58.

Dieus d'Amor a ben per dreit jujat / que dona deu son amic enriquir». Una menzione più consistente e interessante si deve a Rimbaut de Vaqueiras nella stessa canzone, *Gerras ni plaich*, in cui figura il tema della falsità verso sé stessi: «e si fos del plus gauzire, / al dieu d'amor for' engals, / q'el sieu paradis sui sals / car vos sui hom e servire, / qe'l sieu meillor san prezic» (vv. 65-68). Il trovatore rifonde in un contesto erotico elementi dell'immaginario religioso, perché l'amante asserisce che, se la dama lo appagasse, lui sarebbe uguale al dio d'amore, e la sua ascesa in Paradiso sarebbe assicurata.

Questo discorso conduce a due ipotesi: la prima è che, relativamente al tema che qui interessa, il modello principale di Peire Imbert sia proprio la canzone di Rimbaut de Vaqueiras, perché in essa, come in *Aras pus vey*, sono presenti sia l'autoaccusa di falsità, sia l'allusione al dio d'amore; la seconda è che il nostro trovatore, per attenuare la portata dirompente di quanto sancito al v. 17, ossia che la dama nel meritare maggiore obbedienza è superiore a Dio, giochi ambigamente col referente, suggerendo che in realtà è il dio d'amore a essere chiamato in causa. In quest'ottica si spiegherebbe l'insolita ed evocativa focalizzazione di *d'amor* rispetto a *dieu* al v. 6, e l'intero passaggio assumerebbe dei connotati ironici: l'obbedienza al dio d'amore garantisce l'ottenimento di una concreta ricompensa, cosa che non avviene obbedendo alla dama; ma anteponendo la dama al dio d'amore, l'amante accetta il suo destino di sofferenza ingannando sé stesso. A sostegno di questa interpretazione aggiungo che nella *tornada* Peire Imbert invoca a brevissima distanza prima *dieus* (v. 41), poi il *Glorios* (v. 43), come a voler distinguere anche nominalmente il dio d'amore da quello cristiano.²⁸

In conclusione, *Aras pus vey que m'aonda mos sens* si configura come l'opera di un trovatore non sempre padrone dei propri mezzi poetici. Da un punto di vista tematico, Peire Imbert sostanzia la sua canzone di apporti derivati da varie *auctoritates* e soprattutto da Arnaut de Maroill, Raimon Jordan e Rimbaut de Vaqueiras, al punto che essa potrebbe quasi essere definita un «centone» delle loro opere;²⁹ sul piano dell'espressione tradisce numerose forzature linguistiche ed opta per

²⁸ Ciò mi induce a pubblicare in minuscolo le tre occorrenze di *dieu* che si trovano nella canzone.

²⁹ Come fa Asperti, *Il trovatore*, p. 109, in relazione alle riprese dal canzoniere di Raimon Jordan.

soluzioni retoriche banali; per la forma riprende il celeberrimo e diffusissimo modello de *La grans beautatz*. L'impressione che se ne ricava è quella di un testo tardo, concepito forse da un poeta non professionista, e che tuttavia dà mostra di conoscere bene la tradizione trobaborica, dalla quale preleva suggestioni puntuali per ricombinarle con esiti talvolta inediti. Quanto questa valutazione della canzone sia congruente col fugace profilo di un magistrato marsigliese operante in Italia settentrionale per conto di Carlo d'Angiò non saprei dire, e forse è saggio non speculare oltre.

Peire Imbert

Aras pus vey que m'aonda mos sens
(*BdT* 346.1)

Mss.: C 377r (Peire ymbert), R 97v (P. imbert)

Edizione: Francesco Luigi Mannucci, «Un nuovo trovatore della corte an-

gioina», *Giornale storico e letterario della Liguria*, 7, 1906, pp. 440-448.

Metrica: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10 (Frank 577:112). Cinque *coblas unissonans* di otto versi più una *tornada* di quattro. Rime: a: -ens, b: -ors, c: -ensa, d: -os. Rimanti ripetuti identici: *valors* (2 : 34), *plazens* (9 : 36), *ioyos* (15 : 23 : 44). Cesure liriche ai vv. 23, 32, 37, 43; cesura italiana al v. 11. Lo schema metrico è derivato dalla canzone di Arnaut de Maroill, *La grans beutatz e-l fis ensenhamens* (*BdT* 30.16).

Testo. Errori congiuntivi di **CR**, due dei quali occorrono in sede di rima, si registrano ai vv. 5, 11, 29, 33, 34. **C** presenta un'ipermetria al v. 24 e un errore di declinazione al v. 17, lezioni singolari ai vv. 3 (*passatz* in luogo di *puiatz*); 37 (*sonar e far*) in luogo di (*sona e fai*). Le prime tre strofe trasmesse da **R** risultano a tratti poco leggibili a causa del deterioramento dell'inchiostro; errori di **R** ai vv. 18 (*mom* per *no*), 21 (*qu'en volgues* per *qu'en vostra*), 24 (*fai* per *faitz*), 35 (*c'a mi* per *quar mi*), 36 (*ioy* per *sos*); errori di declinazione ai vv. 6, 25, 35; lezioni singolari ai vv. 6 (*la·m* in luogo di *la*); 19 (*fols* in luogo di *fals*); 41 (*s'ap lieis* in luogo di *si doncs*). Si sceglie **C** come base per il testo critico.

I Aras pus vey que m'aonda mos sens,
 vuelh de midons retraire sas valors
 e ·l veray pretz qu'es puiatz sobre ·ls sors
 e sas beutatz e ·ls fis ensenhamens
 e los sieus digz plazens de gran plazensa,
 per qu'ieu prec dieu, selh d'amor, que la vensa
 quar mos cors m'es miralhs de sas fayssos;
 e non dezir, pros dompna, res mas vos. 4

II Dompna, que es de totas pus plazens
 e valetz mais de totas las melhores,
 plassa ·us qu'ieu sia vostr'entendedors;
 e ia nul temps non seray recrezens,
 ans suy tan fermes en vostra bevolensa
 que ia nulh temps non partray m'entendensa. 8

E si ·us plagues que ·m volcsetz far ioyos,
 pograz o far, e for' hueymay sazos. 12

16

3 puiatz] passatz **C** 5 los sieus digz plazens] li siey dig plazen **CR** 6 amor]
amors **R**; la] lam **R**
11 qu'ieu] de mi **CR**

I. Poiché ora vedo che il mio senno mi giova, voglio enunciare della mia
dama le sue qualità, e il pregio verace che si è innalzato sui più elevati, e le sue
bellezze e i fini insegnamenti, e le sue parole piacevoli di grande piacevolezza,
perciò io prego dio, quello d'amore, che la vinca, perché il mio cuore è spec-
chio delle sue fattezze: e non desidero nulla, nobile donna, se non voi.

II. Donna, che siete la più bella di tutte e valete più di tutte le migliori, vi piaccia che io sia il vostro amante; e mai sarò codardo, anzi sono così fermo nell'amare voi che mai abbandonerò il mio proposito. E se vi piacesse di rendermi gioioso, potreste farlo e sarebbe oramai tempo.

III	Mais que a dieu vos tuy obediens, e diray com que no semble follors: ves mi tuy fals, messongiers e trachors e ves vos fis, si que res non es mens. E si·us plagues qu'en vostra mantenensa m'aculhissetz, feiratz gran conoyssensa; quar nulh'autra no·m pot faire ioyos, merce, si·us platz, faitz be vostre somos!	20
IV	Quan pens de vos tem lauzengeiras gens que fan amans temens e duptadors, e quan remir vos qu'es del mon la flors es me semblan qu'en sia conoyssens totz lo pus pecs per que fay falthensa: totz fis amans quon plus sidons l'agensa pus deu estar cum si anc res no fos, quar non ama qui non es temeros.	21

17 Dieu] dieus **C** 18 no] mom **R** 19 fals] fols **R** 21 qu'en vostra] q(ue)n
volgues **R** 24 faitz] fai **R**; vostre] a vostre **C**
25 lauzengeiras] lauzengieira **R** 27 qu'es] q(ue) es **R** conoyssens] co-
noisse(n) **R** 29 totz pecs! totz pecs **CR**; fallensal fallimen **CR**

III. Più che a dio vi sono obbediente, e dirò in che modo, perché non sembri una follia: verso di me sono falso, bugiardo e traditore, ma nei vostri riguardi fido, sicché non siete seconda a nulla. E se vi piacesse di accogliermi nel vostro dominio, dareste mostra di grande saggezza; poiché nessun'altra può rendermi gioioso, per mercede, se vi piace, formulate il vostro invito.

IV. Quando penso a voi temo i maledicenti che rendono gli amanti timorosi e paurosi, e quando guardo voi che siete il fiore del mondo mi sembra che sia evidente perché il più stolto sbaglia: ogni amante cortese quanto più gli piace la sua dama, tanto più deve fare come se niente fosse, poiché non ama chi non è timoroso.

V	<p>No·m pueſc pensar per negus pensamens per que midons merma tan sas valors, quar mi, que·l suy francx humils servidores, sol aculhir ab sos dous digz plazens e gen sona e fay belha parvensa; aras par mi qu'az autra part bistensa, yeu la salut e ges non ai resplos: no say s'o fay per lauzengiers gelos.</p>	36
VI	<p>Dieus, que faray si doncx non truep valensa ab la bella qu'entre las gensors gensa? Recreyray mi? Non ia, pel Glorios, ans atendray tro que·m fassa ioyos!</p>	40

33 negus pensamens] negun pensamen **CR** 34 sas] sa **CR** 35 quar mi]
cami **R**; humils] humil **R** 36 sos] ioy **R** 37 sona e fai] sonar e far **C**
41 si doncx] sap lieis **R**

V. Non riesco a pensare a nessuna inquietudine per cui la mia dama mitiga così tanto le sue virtù, perché me, che sono per lei sincero e umile servitore, suole accogliere con le sue dolci parole piacevoli e saluta gentilmente e [a me] mostra una buona disposizione; ora mi sembra che si allontani altrove, io la saluto e non ho mai risposta: non so se fa così a causa dei gelosi maledicenti.

VI. Dio, che farò se dunque non trovo soccorso presso la bella che brilla fra le più gentili? Desisterò? Giammai, in nome del Glorioso, anzi aspetterò finché non mi renda gioioso.

Nel commento non mi soffermo sui numerosi luoghi del testo già oggetto di approfondimento nella *lectura*.

2. *sas valors*: molto raro l'utilizzo di *valor* al plurale, che qui intendo come 'qualità', come già in Peire Bremon Ricas Novas, *Un sonet novel fatz*: «Mout mi ten car Amors / son pretz e sas valors» (BdT 330.19a, vv. 28-29), per cui rimando a Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008, p. 195. Il lemma ritorna in sede di rima al v. 34; a testimonianza dell'eccezionalità del suo impiego al plurale, qui **CR** trasmettono erroneamente *sa valors*, al posto di *sas valors*.

3. *sors*: *FEW* 12:458: «qui est dans un état d'âme plus élevé, exalté»; cfr. Peire Vidal, *Be·m pac d'ivern e d'estiu*: «Sei enemic son caitiu / e siei amic ric e sors» (BdT 364.11, vv. 35-36). — Il ms. **C** legge *qu'es passatz sobre·ls sors*, mentre **R** *qu'es puiatz sobre ls sors*; a differenza di Mannucci, metto a testo la versione di quest'ultimo testimone, che sembra più congrua da un punto di vista semantico e grammaticale: cfr. *supra*.

4. *sas beutatz*: raro l'uso del termine al plurale, ma cfr. Albertet, *En mon cor ai tal amor encobida*: «car totz lo mons enveia sas beutatz» (BdT 16.14, v. 34); Sordel, *Tant m'abellis lo terminis novels*: «q'ieu sos aips bos / diga, et enans / sos pretz e sas beutatz» (BdT 437.35, vv. 52-54).

5. Errore comune di **CR** che leggono *li siey dig plazén*, sintagma nominale al c. r. pl. che va corretto, come già faceva Mannucci, con *los sieus ditz plazens*, c. o. pl.

6. **R** legge *la·m vensa*; benché il costrutto con complemento di termine sia diffuso nel corpus trobadorico [cfr. Aimeric de Belenoi, *Ara·m destrenh Amors*: «per que m'en pren paors / que Merces no la·m vensa» (BdT 9.7, vv. 14-15); Elias Cairel, *Totz mos cors e mos sens*: «“Serai sufrens?”“Hoc, tro merces la·t vensa!”» (BdT 133.14, v. 18)], ritengo altrettanto valida la lezione del ms. base.

11. Il verso, come trasmesso dai due relatori, è ipermetro e presenta una costruzione sintattica inconsueta: *plassa·us de mi sia vostr'entendedors*; seguendo Mannucci, preferisco correggere *de mi* con *qu'ieu*: cfr. *supra*.

16. *for hueymay sazos*: cfr. Guilhem Ademar, *Pos vei que reverdeja·l glais*: «Car ben fora sazos hueimais / que ma volontat obezis / cela per que·m floris lo cais» (BdT 202.10, vv. 9-11).

19. La lezione di **R**, *fols*, è *facilior* in relazione al contesto, il tema non troppo diffuso della 'falsità' dell'amante, per cui cfr. *supra*.

20. *res non es mens*: *PD*, s.v. *mens*, registra per *eser mens* il significato di «être en moins, manquer». Il contesto è comparabile, fra gli altri, con Arnaut Daniel, *Si·m fos amors de joi donar tan larga* (BdT 29.17, v.v. 19-20): «quar tuit bom aip, pretz e saber e sens, / renhon en lieis, q'us non es meinhs ni·n resta»; Guilhem de la Tor, *En vos ai <...> mesa* (BdT 236.3a, v. 8): «qe non es

meinz res». L'espressione si può intendere come 'non vi manca niente' o 'non siete seconda a nessuno'; propendo per questa seconda soluzione che meglio si attaglia all'immagine della dama superiore anche Dio.

24. La lezione di **C**, *be a vostre somos*, rende il verso ipermetro; preferisco dunque quella di **R**. — *somos*: 'richiamo, invito', ma anche 'richiesta, condizione': propendo per la prima accezione.

26. *duptador*: «craintif, timide» (LR III:88a), è un hapax nel corpus lirico occitano.

29. Il verso è corrotto in entrambi i relatori: innanzitutto *tot lo pus pec* va riportato al c. r. s., dunque *totz lo pus pecs*; *fallimen* causa una vistosa infrazione dello schema rimico e va corretto, seguendo Mannucci, con *falhensa*. Per i vv. 28-29, il precedente editore propone la seguente ricostruzione: «es me semblan qu'eu sia conoyssens: / tot lo pus pec per que feray falhensa», ma il senso non è perspicuo. — *totz* funge qui da intensificatore del superlativo: cfr. Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994 § 99, 110.

33. *negus pensamens*: **CR** leggono *negun pensamen*, inficiando lo schema rimico, donde l'emendamento proposto. Mannucci, p. 448, commenta: «ho corr. in *degus*, non bastandomi l'animo di supporre un insolito *negus* plur.», ma la correzione è inutile, giacché *degus* e *negus* sono allotropi, ne è necessario supporre un significato plurale per *pensamens*: cfr. Gaucelm Faidit, *Ben for' oimai*: «per pensamens / tant viatz m'a conques» (BdT 167.11, vv. 50-51), tradotto da Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, Paris 1965, p. 218: «m'a si bien et si promptement conquis par un beau souci». — *pensamens* va qui inteso col significato di 'preoccupazione, pena', su cui cfr. Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Paris 1975, pp. 305-308.

37. Metto a testo la lezione di **R**, adattata alla grafia di **C**, *gen sona e fay belha parvensa*, anziché quella di quest'ultimo codice, *gen sonar e far b. p.*, che risulta meno congrua da un punto di vista sintattico.

Nota bibliografica

Manoscritti

C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

Opere di consultazione

BEdT *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, 2003ss., in rete

BdT Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.

COM 2 *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005 (*COM 1* 2001).

DBT Saverio Guida, Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014.

Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.

LR François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.

PD Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.

SW Emil Levy, *Provenzalischs Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Aimeric de Belenoï

Aimeric de Belenoï, *Le poesie*, ed. a cura di Andrea Poli, Firenze 1997.

Aimeric de Pegulhan

William P. Shepard and Frank M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Pegulhan*, Evanston (Illinois) 1950.

Albertet

Francesca Sanguineti, *Il trovatore Albertet*, Modena 2012.

Arnaut Daniel

Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995 (Milano 1984¹).

Arnaut de Maroill

Ronald C. Johnston, *Les Poésies du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris 1935.

Bernart de Ventadorn

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

Blacasset

Paolo Di Luca, «Blacasset, *Se'l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens* (BdT 96.10a); Pujol, *Dieus es amors e verais salvemens* (BdT 386.2); Alaisina ~ Carenza, *Na Carenza al bel cors avenenç* (BdT 12.1 = 108.1)», *Lecturae tropatorum*, 5, 2012, pp. 64.

Daude de Pradas

Silvio Melani, «*Per sen de trobar*»: *l'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout 2016.

Elias Cairel

Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

Folquet de Marselha

Paolo Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa 1999.

Gaucelm Faidit

Jean Mouzat, *Les Poèmes de Gaucelm Faidit Troubadour du XII^e siècle*, Paris 1965.

Guilhem Ademar

Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala 1951.

Guilhem de Montanhagol

Peter T. Ricketts, *Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, Toronto 1964.

Guilhem de la Tor

Antonella Negri, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, Soveria Mannelli 2006.

Marcabru

Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge, 2000.

Peire Bremon Ricas Novas

Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008.

Peire Cardenal

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena 2013.

Peire Vidal

Peire Vidal, *Poesie*. Edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli 1960.

Pons de la Guardia

Nicolò Premi, *Il trovatore Pons de la Guardia*, Strasbourg 2020.

Raimbaut de Vaqueiras

Joseph Linskell, *The Poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.

Raimon Jordan

Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990.

Sordello

Sordello, *Le poesie*. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, Bologna 1954.