

Fortunata Latella

Peire Vidal

Pus ubert ai mon ric thesaur

(*BdT* 364.38)

La canzone-sirventese (che l'autore definisce al v. 2 *sonet*) *Pus ubert ai mon ric thesaur* è senz'altro tra le più intriganti del corpus poetico di Peire Vidal: in uno specifico saggio De Bartholomaeis la definì «una delle più difficili, se non la più difficile a interpretare» dandone una descrizione che ne esprime perfettamente la complessità e il fascino: «Densa di allusioni inafferrabili, irta di espressioni misteriose e di nomi geografici di malcerta identificazione, accozzati insieme, quelle e questi, in un cibreo incompsto, essa sta davanti al lettore come un enigma, reso tormentoso dal non poco di storicamente interessante che lascia intravedere». ¹ Ammetto in effetti di aver condiviso con l'illustre studioso il rovello che nasce inevitabile a una lettura approfondita e documentata del testo a causa della grande difficoltà non solo a interpretarlo, ma anche a comporre in un quadro coerente quelle che sembrano proprio tessere di un astruso puzzle. Spero di segnare qualche passo avanti nell'illustrazione dell'opera ma sono consapevole che essa è ancora ben lungi dal dispiegare tutte le sfumature del suo significato.

Il componimento è approssimativamente databile grazie al riferimento esplicito al marchese di Monferrato come signore di Salonicco e chiaramente ancora in vita (v. 80) che ne permette una collocazione tra il 1204 (acquisizione del regno) e il 1207 (data della morte); l'unico altro cenno storico manifesto, l'invio «Al rei Peire de cui es Vics»

¹ Vincenzo De Bartholomaeis, «Peire Vidal, *Pos ubert ai...*», *Studi medievali*, n.s. 2, 1929, pp. 50-73.

(v. 85), non consente di restringere ulteriormente l'arco temporale, giacché Pietro II d'Aragona fu re dal 1196 e sino al 1213.

Pus ubert risale dunque alla fase estrema della carriera del trovatore ed è infatti una delle ultime liriche, se non l'ultima, della sua produzione; appartiene a una terna di testi poetici² connessi all'ambiente maltese dominato dalla figura del conte-corsaro di origini genovesi Enrico Pescatore (che viene qui nominato al v. 8) e testimonia del tardo schieramento politico filogenovese del suo autore.

La canzone è impostata su una dicotomia di contenuti e di registri: le *coblas* centrali (II-V) sono di oggetto amoroso, carattere giocoso, accento iperbolico, caratterizzate da un uso creativo della lingua che culmina nell'invenzione verbale; difficilissimo perciò distinguere, tra i toponimi di cui brulica questa sezione testuale, tra le località vere, quelle vere ma usate solo per il loro significato, quelle appositamente escogitate a fini ludici. Le strofe VI-VII segnano un brusco passaggio a toni più seri e violenti, con un utilizzo coerente dell'elemento geografico ed etimologico ma un intento volto al vituperio e all'attacco personale. Anche in questo caso l'opacità dei riferimenti non ha permesso altro che congetture, ma esiste un generale accordo sul destinatario delle invettive nella persona di Manfredi I Lancia.

Sulla connotazione ludica ed erotica del testo credo si possa fare più ampia luce e su questo vorrei qui soffermarmi, rinviando ad altra sede la discussione sui diversi punti di natura storica e cronologica non completamente o non univocamente chiariti dagli studi e limitandomi a specificare, in quanto connesso al discorso che intendo svolgere, che in base alle mie ricostruzioni³ Peire Vidal non compose *Pus*

² Assieme a *Neus ni gels ni plueja ni fanh* (BdT 364.30) e *Quant hom es en autrui poder* (BdT 364.39). Sull'attività letteraria in Italia del trovatore, su cui resta fondamentale, anche se in parte superato, Francesco Torraca, «Pietro Vidal in Italia», *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, n.s., 4, 1916, pp. 211-250 (poi in Id., *Studi di storia letteraria*, Firenze 1923, pp. 65-107), cfr. ora Veronica Fraser, «Les pérégrinations de Peire Vidal: ses séjours en Italie et l'évolution de son oeuvre poétique», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, 2 voll., Roma 2003, vol. I, pp. 314-323; per la sua biografia vd. la voce relativa a cura di Gerardo Larghi nel *DBT*.

³ Che renderò note a breve.

ubert integralmente o parzialmente a Malta come da concezione vulgata⁴ bensì in Piemonte, come sosteneva De Bartholomaeis.⁵

Il testo del sirventese ha costituito oggetto di indagini soprattutto lessicali legate all'insistita, serrata invenzione verbale e onomastica, condotta nel corpo centrale del sirventese (dalla III alla VI *cobla*) con propositi che, come si è accennato, si percepiscono nell'ordine come elogiativi e spregiativi. La lingua viene usata come uno strumento duttile e plasmata ad assumere sagome lessicali inedite o configurazioni distorte rispetto a quelle esistenti, in una dialettica sapiente e giocosa tra forma e contenuto dove la prima esiste in funzione del secondo. L'arte di inventare le parole è stata sublimata dal genio marcabruniano⁶ e Peire Vidal si mostra ferrato e creativo seguace del trovatore guascone nel riecheggiare o nel forgiare nomi geografici che disegnano però un paesaggio ben poco legato al territorio e ad associare ad essi tutto un vocabolario allusivo, evocativo, eufemistico.

La critica letteraria più recente ha riconosciuto e valorizzato i contenuti 'comici' nella poesia cosiddetta alta e cortese, permettendone una più ampia comprensione e mostrandone l'apertura a sensi e a motivi che le si credevano preclusi;⁷ nel caso della lirica trobadorica

⁴ A causa della difficoltà di armonizzare «talune contraddizioni cronologiche e storiche del componimento» (d'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, 2 voll., Milano-Napoli 1960, vol. II, p. 286) si accetta oggi comunemente la soluzione proposta da Oskar Schultz-Gora, «Peire Vidal und sein Gedicht *Pos ubert ai mon ric tezaur*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 52, 1932, pp. 431-467, a p. 446: le *coblas* I-V e la prima *tornada* sarebbero state composte nell'inverno 1205-1206 a Malta, le *coblas* VII-VIII e la seconda *tornada* nel giugno 1206 in Piemonte.

⁵ «Peire Vidal, *Pos ubert ai...*» e *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma 1931, vol. I, pp. 160-169.

⁶ Che «recupera ed enfatizza certi tratti linguistici [di Guglielmo IX], come l'uso satirico dei composti..., trasformandoli in una propria, inconfondibile peculiarità lessicale» (Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, pp. 73-74). Un'analisi delle tipologie di coniazione dei *compounds* marcabruniani in Simon Gaunt – Ruth Harvey – Linda Paterson, *Marcabru: A critical Edition*, Woodbridge-Rochester (NY) 2000, pp. 13-17.

⁷ Cfr. almeno Silvia Buzzetti Gallarati, «Alle origini di un linguaggio: la poesia satirica di Rustico Filippi», *Medioevo romanzo*, 24, 2000, pp. 346-384 e 25, 2001, pp. 82-113; Luciano Rossi, «Comico e burlesco nelle letterature romanzesche del secolo XIII», *Studi mediolatini e volgari*, 47, 2002, pp. 33-55; Saverio Guida, «Bernart Marti lo pintor...», *Romance Philology*, 64, 2010, pp. 53-72.

poi si è ormai compreso appieno come la sua funzione preminente fosse quella di svago, di aggregazione, di ricreazione, come in quest'ottica la linea di demarcazione tra serio e faceto, tra senso proprio e doppio senso fosse molto esile e come fosse anzi lecita e gradita l'inserzione, in varia misura ed estensione, di elementi salaci anche in liriche convenzionali e non interamente trasgressive.⁸ In particolare gli studi sull'impiego metaforico dei toponimi nel linguaggio poetico occitano ne hanno mostrato incidenza e tecniche,⁹ ma nel caso del nostro componimento – di cui pure è stata individuata la funzione simbolica dell'elemento geografico¹⁰ – credo non siano stati messi bene in luce né la reale portata dei significati soggiacenti né l'importanza rivestita dall'elemento ludico.

A mio vedere si tratta infatti di un componimento impostato interamente sul gioco, un *divertissement* anzitutto personale in cui le parole sono più che mai protagoniste: nomi propri, nomi geografici e sostantivi creano una trama tessuta da fili immediatamente visibili, quelli appunto dei suoni e dei concetti direttamente associabili; una volta entrati nel meccanismo si riesce a percepire e ad apprezzare un significato parallelo la cui decodifica richiede l'abbandono ai congegni del gioco stesso, la capacità di andare oltre il significato logico e primario e di intercettare invece il valore intuitivo legato anche alle singole

⁸ Appare quindi oggi più articolata la situazione rispetto alla dicotomia, prospettata da Pierre Bec nel suo *Burlesque et obscénité chez les troubadours: pour une approche du contre-texte medieval*, Paris 1984, tra una «habituelle ambigüité» e «l'obscénité délibérément ludique» (p. 12). Mette opportunamente in risalto il collegamento tra oscenità e ironia Simon Gaunt, «Pour une esthétique de l'obscène chez les troubadours», in Atti del Secondo Congresso Internazionale dell'AIEO, Torino, 31 agosto - 5 settembre 1987, a cura di Giuliano Gasca Queiraza, 2 voll., Torino 1993, vol. I, pp. 101-117 e «Obscene Hermeneutics in Troubadour Lyric», in *Medieval Obscenities*, ed. by N. McDonald, Woodbridge 2006, pp. 85-104.

⁹ Frank M. Chambers, «The Lady from Plazensa», in *French and Provençal lexicography: Essays presented to honor Alexander Herman Schutz*, Columbus 1964, pp. 196-210; Anatole Pierre Fuksas, *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma 2002; Saverio Guida, «Eufemismi erotici metageografici nella lirica dei trovatori», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 127, 2011, pp. 595-611.

¹⁰ Vd., oltre ai primi due studi citati nella nota precedente, il lavoro di Matthew Bardell, «The Allegorical Landscape: Peire Vidal's *ric thesaur*», *French Studies*, 55, 2001, pp. 151-165.

porzioni dei vocaboli. Il percorso che scaturisce da questo ascolto sopra le righe è del tutto diverso da quello derivante dalla lettura ‘corretta’ e giace su un piano scandalosamente *osé*.

La storia che si racconta è una storia non d’amore ma di sesso, praticato con una partner priva di inibizioni e di pastoie sociali e culturali, una prolungata allegoria della potenza sessuale, del godimento, del divertimento. La lettura va condotta senza aspettarsi una rigorosa congruenza logica ma gustando le pennellate via via aggiunte e delineanti, nella generale anarchia sintattica, un quadro sin troppo esplicito.

Il possibile sdoppiamento del senso è stato illustrato egregiamente da Fuksas che ha prodotto uno schema¹¹ che io sarei più propensa a ribaltare per addurre il vero, e solo, significato in quello traslato. Conduce verso questa interpretazione non solo la stessa invadenza dei nomi di luogo, la loro presenza costante, martellante, smodata, ma anche la mancanza di coerenza spaziale dei toponimi,¹² che non paiono rapportabili a una medesima regione: per quanto si combinino le variabili, il risultato è un patchwork inesplicabile per i lettori, laddove invece, dando la precedenza a un intendimento metaforico, il discorso fila senza intoppi e conquista pregnanza.

Naturalmente il rischio di una lettura condotta insistentemente attraverso il filtro della metafora erotica è quello di esagerare e travisare il vero significato del testo, per cui per quest’impresa mi sono attenuta a dei parametri di sicurezza: accertamento dell’esistenza reale o potenziale dell’accezione traslata per la singola forma verbale; sua pertinenza e coerenza rispetto allo specifico contesto; riferimento, ove possibile, al più ampio quadro linguistico e letterario romanzo. Un valido supporto hanno rappresentato i dizionari erotici di Adams, di Boggione-Casalegno, di Guiraud e di Bidler e il manuale di Toscan¹³ oltre che gli studi specifici citati precedentemente.

¹¹ Fuksas, *Etimologia e geografia*, p. 70.

¹² Per non sovraccaricare l’illustrazione mi limiterò qui a discutere il senso traslato di ciascun toponimo, rinviando per le possibili localizzazioni geografiche alle note al testo dell’edizione Avalle e allo studio di Fuksas.

¹³ James Noel Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982 (da ora in poi Adams); Walter Boggione - Giovanni Casalegno, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore eufemismi trivialismi*, Torino 2000 (da cui si cita, da ora in poi, come Boggione-Casalegno; degli stessi autori il *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano 1996); Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Pa-

Va detto che il punto di partenza per la rilettura in chiave allusivo-licenziosa è dato proprio dall'osservazione di quanto radicata sia nell'autore di cui ci occupiamo l'abitudine ai giochi di parole¹⁴ e agli eufemismi scabrosi abilmente celati nelle pieghe del discorso, anche in contesti apparentemente inadeguati, come è il caso della *cobla* finale della canzone di crociata *Baron, Jhesus, qu'en crotz fon mes* (BdT 364.8) su cui ha richiamato l'attenzione Veronica Fraser.¹⁵

È chiaro che la pratica del discorso allegorico richiede pari abilità di codificazione e di decodifica e quindi impegna attivamente autori e ascoltatori del messaggio letterario; occorre anche che l'autore inserisca accortamente nella trama espressiva un elemento preciso, una sorta di commutatore tonale o lessicale, identificato il quale l'ascoltatore riuscirà a interpretare correttamente il messaggio.

A mio avviso nel testo in esame il commutatore è rappresentato dall'innesto, nella seconda *cobla*, del motivo del *gap*, con il suo corredo di enfasi, di dilatazione grottesca della realtà, di esasperata e inverosimile autoesaltazione: grazie all'espedito del vanto, congeniale al Vidal e strumento, in genere, suscitatore di umorismo attraverso la forza dell'esagerazione, il nostro trovatore balza a piè pari nel campo dell'alterazione percettiva e tocca da subito due dei tre argomenti soli-

ris 1978 (da ora in poi Guiraud); Rose M. Bidler, *Dictionnaire érotique: ancien français, moyen français, renaissance*, Montréal 2002 (da ora in poi Bidler); Jean Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, Lille 1981 (da leggere con accuratezza, cfr. Federico Della Corte, «Vent'anni dopo. Appunti in margine a *Le carnaval du langage*», *Lingua e stile*, 39, 2004, pp. 227-248).

¹⁴ E d'altra parte l'esercizio dell'interpretazione o della re-interpretazione etimologica era radicato nella mentalità medievale – molto più consapevole di quella moderna del legame tra parole e cose – e largamente frequentato dai letterati: cfr. Robert Guiette, «L'invention étymologique dans les lettres françaises au Moyen Age», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11, 1959, pp. 273-285. Ernst Robert Curtius, nel definire le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia «il libro fondamentale di tutto il medioevo», sottolinea in particolare il ruolo privilegiato dell'etimologia nell'opera poetica: «Siccome il poetare era una parte retorica, e alla base della grammatica e della retorica si poneva l'etimologia, questa era e rimase un 'ornamento' d'obbligo della poesia» (*Letteratura europea e Medioevo latino* [1948], a cura di Roberto Antonelli, Firenze 2010: «L'etimologia come forma di pensiero», pp. 553-559, a p. 555).

¹⁵ «Figures and Tropes of Erotic Implication in the Occitan Lyric», *Tenso*, 7, 1991, pp. 1-11, a p. 7.

tamente oggetto di millanterie trobadoriche, l'*ardimen* e il *domneiar*.¹⁶ È proprio la gonfiatura relativa alla superiorità guerresca che dà l'alerta e desta l'attenzione: il repentino scarto verso il tema amoroso è introdotto, non a caso, ben in evidenza a suggello della strofa con un andamento da filastrocca che autorizza quantomeno a connotare lepidamente il contesto.¹⁷ Il risultato è la possibilità di applicare retrospettivamente tale connotazione giocosa e amorosa e riconsiderare i versi della cobbola appena conclusa: con questo filtro si spiegherà anzitutto il perché della contentezza del cuore posta a preambolo delle vanterie guerresche (v. 14) e apparirà in tutta chiarezza l'accostamento del corpo a corpo militare a quello carnale – di per sé metafora diffusa¹⁸ – che convertirà la descrizione del comportamento in battaglia del poeta-eroe in uno schizzo della condotta propria al poeta-amante, il quale nelle relazioni col sesso opposto va per le spicce, non guarda per il sottile e fa crollare molte virtù femminili, mirando al sodo con perseveranza e con successo senza lunghi discorsi.

L'interpretazione traslata aiuta peraltro a spiegare talune caratteristiche linguistiche del testo: ad es. al v. 17 *asta* è singolare, emendato

¹⁶ Il terzo è il *trobar*: cfr. Veronica Fraser, «The *Gap* or Boasting Song in the Works of Guilhem de Peitieu, Raimbaut d'Aurenga, Peire d'Alvernhe and Peire Vidal», *Tenso*, 24, 2009, pp. 47-62.

¹⁷ Con molta efficacia Paolo Orvieto e Lucia Brestolini sottolineano il ruolo imprescindibile di un adeguato codice espressivo nella poesia comica del medioevo: «Questa è una delle prime e inderogabili norme del comico medievale: ad ogni abbassamento del tema ne deve tassativamente corrispondere uno paritetico del lessico e della sintassi [...]. La degradazione linguistica, ancor prima di essere rigorosa conseguenza del comico, ne è la necessaria marca che lo rende immediatamente riconoscibile» (*La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma 2000, p. 148).

¹⁸ Basti il riscontro nei citati dizionari erotici d'area romanza delle voci appartenenti alla terminologia guerresca, come *assalire/assaillir*, *attacco/attache* (et sim.) nonché del lemma *insegna/enseigne*; vd. pure la sezione «Weapons» (pp. 19-22) e quella «Wrestle, fight» (pp. 157-159) nel dizionario latino di Adams. Cfr. poi l'utilizzo metaforico della terminologia tecnica relativa alle macchine da guerra nel componimento di Raimon Escrivan *Senhors, l'autrier vi ses falhida* (*BdT* 398.1) di cui dà efficacemente ragione Sergio Vatteroni, «La fortuna di *L'autrier jost'una sebissa* e Raimon Escrivan: considerazioni sui generi della pastorella e della tenzone fittizia», in «*Ab nou cor et ab nou talen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, éd. par Anna Ferrari et Stefania Romualdi, Modena 2004, pp. 243-261, alle pp. 251-253.

in plurale da Schultz-Gora e invece mantenuto da Avalor come avente valore assoluto; il significato solitamente conferito al passo è ‘faccio legna (da ardere) delle lance altrui’. Il sostantivo invece trova la sua perfetta conformità grammaticale se gli si attribuisce valore metaforico-sessuale e lo si riferisce al poeta stesso (anche per associazione d’idee con l’omologo *virga*),¹⁹ così come diventa trasparente la trasformazione dell’*asta* in *lenha*. Significativa pure la scelta del sostantivo *sembell* al v. 15 che rinvia alla mischia, alla lotta, ma la cui voce verbale è utilizzata altre volte da Peire Vidal nel senso, segnalato da Avalor,²⁰ di ‘allevare, attirare’, e quella del verbo *jonher* al v. 17, che equivale sia ad ‘assalire’ che a ‘congiungersi’²¹ e che per questo ho tradotto, cercando un verbo italiano che ne rispecchiasse il doppio valore, ‘vado all’attacco’. Ecco che, da questa prospettiva, l’introduzione della figura femminile negli ultimi due versi della strofa ‘guerresca’ non è affatto brusca né incongrua.

Dal v. 25 inizia la descrizione dell’amata, detentrica di *Vertfuelh* e *Monlaur*, giovinezza e *honor* secondo la più consolidata consuetudine cortese,²² e da subito si stabiliscono le regole del gioco per cui gli elementi significativi vanno individuati e identificati in mezzo a quelli topici; così l’ascoltatore accorto sarà in grado di transumare il concetto del verde fogliame sul terreno simbolico di un giovane boschetto²³ e avvertirà un doppio intendimento anche nell’immagine evocata dei *castell*, icona appartenente al «gergo erotico medievale panromanzo»²⁴ indicante l’organo riproduttivo femminile; lo stesso ascoltatore può richiamare alla mente l’immagine del palazzo di Amore dai cinque portali descritto nello stesso torno di tempo da Guiraut de Calanson in un poemetto guarda caso allegorico (*Celeis cui am de cor e de saber*, *BdT* 243.2) e di buona fortuna.²⁵ Dato il tipo di referente, l’alto

¹⁹ Su cui vd. Guida, «*Bernart Marti lo pintor...*», p. 63.

²⁰ Vd. nell’ed. l’*Indice linguistico metrico e rettorico*, s.v. *cembellar*. Il riferimento è alla cattura dei volatili con espedienti di richiamo e adescamento.

²¹ Vd. *PD*, s.v. Sul valore erotico già nel verbo latino cfr. Adams, p. 179.

²² Cfr. Fuksas, *Etimologia e geografia*, p. 51.

²³ Bidler segnala, accanto all’uso in senso erotico del termine *bois*, la distinzione giovinezza/vecchiaia marcata dalle espressioni *bois vert/ bois sec*.

²⁴ Guida, «*Bernart Marti lo pintor...*», p. 64.

²⁵ Vd. in merito Marco Grimaldi, «La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone», *Romania*, 131, 2013, pp. 200-211. Sul valore sessuale dell’immagine

numero di castelli posseduti dalla signora potrebbe essere un'allusione iperbolica alla alacre attività sessuale. Il ritratto della donna e della sua cortesia vira perciò decisamente verso il secondo livello di significazione quando si elogia la sua 'sollecitudine' verso gli *homs honratz* che si recano da lei²⁶ (vv. 30-32): indicativo il v. 31 che si chiude, eloquentemente, col rimante *plazer*. Si scorge pure una corrispondenza caratteriale con il poeta, giacché anche la dama non ama complicazioni, lungaggini e convenzioni sociali (vv. 33-36).

Così come è «oziosa»²⁷ la questione dell'individuazione delle città e dei castelli nominati, lo è quella relativa all'identità della dama cantata: non esistono elementi per riconoscerla, o meglio, se esistono sono veicolati da un cifrario per noi inattingibile e probabilmente invece noto a quei pochi o molti in grado di riportare i commenti salaci a una persona precisa e trarne divertimento.

Riguardo all'aspetto della donna il poeta, ricalcando moduli estetici e retorici ben codificati in letteratura,²⁸ ne decanta il colore di capigliatura e viso per cui sembra garantire l'assenza di artifici: niente pennelli ad adulterare l'incarnato! Però subito dopo averlo asserito egli introduce il termine *Daurabell* (v. 39) che fonde l'immagine della bellezza con quella della tintura e suggerisce che, quanto alla dote del *cabelh saur*, non si tratti propriamente di un regalo di madre natura. La verità è ventilata dal quel *Mongalhart* che, come è stato osservato,²⁹ ha una valenza molto pronunciata in direzione erotica: il senso generale è che la donna colora la chioma ma non adopera cosmetici per il viso, usando invece il sesso come cura di bellezza. E in questa linea di sintonizzazione acquista un valore diverso pure il *pincel* apparentemen-

del palazzo d'amore nel *De amore* di Andrea Cappellano (sulla scia interpretativa di Betsy Bowden, «The Art of Courtly Copulation», *Medievalia et Humanistica*, n.s. 9, 1979, pp. 67-85) e sull'estensione della metafora ad elementi affini (*aula, curia*) della stessa opera richiama l'attenzione Bruno Roy, «L'obscurité rendue courtoise», in Id., *Une culture de l'équivoque*, Montréal 1992, pp. 75-87, a p. 83.

²⁶ E cfr. la valenza erotica, relativa propriamente all'atto sessuale, dei verbi di movimento *ire, venire* ecc. nella letteratura latina: Adams, pp. 175-176.

²⁷ A valle, *Peire Vidal*, vol. II, p. 291.

²⁸ Cfr. Francesca Sivo, «Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone», in *Le portrait. La représentation de l'individu*, textes réunis par Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth, Firenze 2007, pp. 35-55, alle pp. 38-39.

²⁹ Cfr. Fuksas, *Etimologia e geografia*, p. 52.

te non usato dall'amata: uno dei simboli fallici di più ampio ricorso in ambito romanzo³⁰ che con la sua presenza smentisce l'asserzione qualificandola come ironica e stabilendo l'esatto contrario.

Come va emergendo, la tecnica messa in atto da Peire Vidal è quella del sottinteso, dell'uso di termini non precisi, non crudi e simbolici;³¹ tecnica adoperata con particolare estro giacché, a ben leggere, le formazioni verbali adottate al posto di quelle più dirette risultano non meno pungenti nella sostanza ma senz'altro più spassose; anzi, la possibilità di velare i significati concede al trovatore la licenza di essere ancora più audace: la censura è solo apparente, il senso carpito una volta afferrata la chiave di lettura è non solo licenzioso ma personalizzabile nella sua indefinitezza. Ogni discorso anfibologico è però proteiforme e permette una lettura soddisfacente anche agli ascoltatori non edotti che intendono il testo senza malizia; nella fattispecie, il ritratto rispetta i canoni descrittivi della gaiezza, della salute, della splendida bellezza naturale di prammatica nella dama cortese.

Beljoc (v. 41) e *Montamat* (v. 42) sono nomi che fanno entrare nel vivo della sfera erotica: località esistenti o possibili, detengono un valore basato unicamente sulla trasparenza morfologica:³² il 'bel gio-

³⁰ Cfr. Guida, «Bernart Marti lo pintor...», p. 58. Indicativa pure la pertinenza etimologica al lat. PENIS ('coda'), secondo la trafila *peniculus* > *penicillus* > *penicellus* indicata dal TLFi per la voce *pinceau*.

³¹ Non è forse superfluo ricordare che l'applicazione dell'ambiguità in direzione sessuale colloca i testi che ne fanno uso su un piano comunicativo ed estetico di tipologia differente rispetto a quelli con riferimenti espliciti: vd. a tal proposito il saggio, con importanti riflessioni teoriche, di Siegfried Christoph, «The Limits of Reading Innuendo in Medieval Literature», in *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times: New Approaches to a Fundamental Cultural-Historical and Literary-Anthropological Theme*, ed. by Albrecht Classen, Berlin 2008, pp. 179-292.

³² Sui meccanismi di varie categorie che regolano la coniazione onomastica è illuminante, anche se riguardante il campo dell'antroponimia, la monografia di Bruno Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune. Studi semantici sul mutamento dei nomi propri di persona in nomi comuni negli idiomi romanzi*, Genève 1927. Ancora riferiti al nome di persona ma utilmente informativi della tecnica della nominazione evocativa nella letteratura romanza medievale gli studi di Riccardo Ambrosini, «Onomastica allusiva nelle novelle di G. Sercambi», in *Atti e memorie del VII Congresso internazionale di scienze onomastiche. Sezione antroponimica. III. Antroponimia*, Firenze 1963, pp. 53-58 e di Michelangelo Zac-

co' è ovviamente quello amoroso,³³ il 'monte amato' induce a un facile slittamento da *mons amatus* al *mons Veneris* e il risultato è presto ottenuto. La descrizione si è semplicemente spostata verso il corpo,³⁴ e infatti ecco che arriva il *Bel Repaus*, che sarà anche un villaggio o un castello³⁵ come sostenuto dai commentatori, ma che è già più scoperto nel meccanismo allusivo: quante poesie e canzoni di tutti i tempi hanno celebrato la morbidezza del ventre o del seno femminile come gradevole guancia? L'immagine è talmente radicata nelle diverse tradizioni culturali da rendere superflua la ricerca di un archetipo. L'allusione al cuscino umano riceve luce e forza dal verbo *jazer* in rima (v. 43), che si rivela così perfettamente pertinente al contesto.

I due nomi che seguono, *Ostals-rics* (v. 44) e *Esquiva-mendics* (v. 45), hanno un ancor più accentuato carattere artificioso: per posizione e per associazione sono identificabili come toponimi, ma l'aspetto che prevale è il giocoso annodamento delle parole che espone all'attenzione il significato, manifesto e connesso al gusto della donna per la ricchezza: qui la *cortezia* viene ricondotta alla sua matrice elitaria e classista. Se il *pastiche* verbale viene reso ancora più evidente è perché è funzionale al mantenimento del discorso su un piano metaforico e comico: i tre versi che subentrano proseguono infatti nel disegno erotico, dissacratorio e umoristico e, a mio vedere, denunciano d'essere rivolti a un pubblico d'area italoфона.

Si fa cenno al v. 46 a un marchese identificato negli studi con uno dei due nobiluomini menzionati nel componimento, Bonifacio di Monferrato o Guglielmo di Massa; ma non si capisce bene cosa ci stia a fare qui un marchese e cosa c'entri con i rapporti amorosi dei protagonisti. Orbene, questo marchese secondo me non è una persona ma

carello, «Primi appunti tipologici sui nomi parlanti», *Lingua e stile*, 38, 2003, pp. 59-84, con ampia bibliografia.

³³ Cfr. Guiraud e Bidler, s.v. *jouer; iocari e ludere* possedevano valore equivoco già in latino, cfr. Adams, pp. 161-163.

³⁴ Seguendo cioè correttamente il modello descrittivo del 'canone lungo', ossia esteso all'intera persona e non limitato al volto, largamente diffuso nella letteratura dal XII secolo: cfr. Sivo, «Il ritratto della bella donna», p. 41.

³⁵ Giova segnalare che Belriparo sarà uno dei quattordici castelli costruiti a Creta da Enrico di Malta, caro a Peire Vidal e qui citato al v. 8, dopo la sua conquista dell'isola (cfr. Luca Tosin, «Enrico conte di Malta, corsaro genovese», *Quaderni medievali*, 60, 2005, pp. 27-54, a p. 43), chissà se *pour cause*.

un ulteriore eufemismo in cui mi sono già imbattuta in una canzone di Conon de Béthune: si tratta di un termine popolare attestato nella lingua d'oïl e in quella del sì e indicante il ciclo mestruale. Mi permetto di rinviare al mio saggio per tutte le informazioni specifiche;³⁶ in questa sede preciso soltanto, sintetizzando, che il lemma non sarebbe riconducibile a quell'etimo germanico **marka* da cui deriva la famiglia lessicale cui appartiene *marchese* nel senso nobiliare (a cui in effetti la parola è stata accostata nell'immaginario comune), ma a quello *markisk*³⁷ generatore di vari esiti lessicali in francese tra cui *markes*, *markis* repertoriato nei dizionari del francese antico³⁸ e significante 'pozza, pantano'.³⁹ La coesistenza e l'omofonia delle due voci avrebbe causato, nel processo della generazione del traslato in un settore linguistico tabù come quello sessuale, il *calembour* e la reinterpretazione semantica.⁴⁰ L'uso del termine nella particolare accezione di 'mestruazioni' è oggi ben vivo in francese e in italiano sebbene circoscritto al registro popolare, il che spiega la tarda rilevazione nello scritto nelle lingue menzionate.⁴¹

Mi pare che la componente 'marchese' nel discorso perda il carattere di corpo estraneo se il sostantivo si intende nel senso suggerito; il significato che scaturisce sarebbe irriferribile se pronunciato esplicita-

³⁶ Fortunata Latella, «Un marchese senza casato, una singolar(e) tenzone. Conon de Béthune, *L'autrier avint en cel autre país*, vv. 39-40», *Studi mediolantini e volgari*, 60, 2014, pp. 99-127.

³⁷ Cfr. *FEW*, s.v.

³⁸ God, s.v. *Marchois*, *-ais*, *-eiz*, *-es*, *-is*; *mark.*, *marc.*; *TL*, s.v. *marchais*, *marchès*, *marchois*. La voce è presente pure nel vocabolario latino medievale: cfr. *DC*, s.v. *Marchesium*, *marchesum*.

³⁹ Un accostamento (voluto?) dei due significati si riscontra in un canto carnascialesco fiorentino, la *Canzona degli uomini d'arme*, che come diversi altri evoca «il fantasma ossessivo del tabù del congiungimento erotico durante il periodo mestruale»: «combattendo col marchese, / ci rinchiuse in que' pantani» (cit. da Giulio Ferroni, «Il doppio senso erotico nei canti carnascialeschi fiorentini», *Sigma*, 11, 1978, pp. 233-250, a p. 248).

⁴⁰ Bene sottolinea Étienne Gilson che «la règle, pour tout penseur médiéval, est que lorsque deux mots se ressemblent, les choses qu'ils désignent se ressemblent, de sorte que l'on peut toujours passer de l'un des ces mots à la signification de l'autre» (*Les idées et les lettres*, Paris 1955, p. 166; corsivo dell'autore).

⁴¹ Che però per l'area francofona arretra alla fine del XII secolo se si accetta l'ipotesi avanzata nello studio citato alla nota 36.

mente, e il prosieguo lo è pure meno, per cui viene ancora una volta ammantato sotto una coltre onomastica.

Di *Segur* o *Seguro* (v. 47) ne possiamo trovare tanto in Francia che in Italia, ma è evidente che il concetto che il nome deve trasmettere è quello della sicurezza; quanto a *Clavai*, ne esiste nel corpus lirico occitano un'altra occorrenza in un componimento di Gaucelm Faidit (*Si tot noncas res es grazitz*, *BdT* 167.54): «Mon vers volrai qe si'auzitz/per mon Bel Thezaur, part Clavais»: si parla di Bonifacio di Monferrato e di Chivasso ove era una sua residenza e dunque, stante la conformità dell'ambiente evocato,⁴² siamo autorizzati ad omologare l'identificazione della località. Il pubblico del nord Italia, ad ogni modo, poteva pensare anche ad altri toponimi assonanti: Claviere, ad esempio, vicino a Torino, oppure Clavesana nel cuneese, oltretutto un marchesato aleramico. Penso tuttavia che ai fini dell'autore un luogo valesse l'altro perché la loro esistenza gli serviva da facciata, da camuffamento del vero vocabolo, quello sotteso derivato dal latino tardo CLAVARE = 'inchiodare' (che ha prodotto in occitanico le voci *clavar*, *clavador*)⁴³ e adattato in italiano ad un uso furbesco destinato a lunga vita.⁴⁴ Trattandosi di un termine popolare e in più osceno è logico non aspettarsi che sporadiche e tardive attestazioni scritte: nell'italiano letterario l'accezione erotica del verbo è documentata a partire dall'Are­tino e dal Burchiello⁴⁵ ed è registrata dai maggiori dizionari⁴⁶ e lessici

⁴² È opportuno segnalare l'esistenza tra le due liriche di altre attinenze espressive: il *ric thezaur* vidaliano sembra condensare i *senhals Bel Thezaur* e *Ric de joi* (v. 50) di Gaucelm Faidit, il secondo dei quali poi indica, come è stato recentemente dimostrato (Saverio Guida, «Per il disvelamento del *senhal Ric de joi* in Gaucelm Faidit», in corso di stampa negli *Actes du XI^e Congrès international de l'AIEO, Lleida, 16-21 juin 2014*), Uberto di Biandrate, il cui nome sembrerebbe ventilato nel primo verso del presente sirventese di Vidal.

⁴³ Cfr. *FEW*, s.v. CLAVUS.

⁴⁴ Con identico meccanismo traspositivo Piero Chiara inserisce nella sua versione dei *Promessi sposi* l'allusivo «*Chiavenna* (SO), luogo che basta citare per ispirare risatine e commenti pepati fra le religiose del convento in cui si trova la "monaca di Monza"» (Pasquale Marzano, *La poetica del nome in Piero Chiara*, in *I nomi da Dante ai contemporanei*. Atti del IV Convegno di Onomastica & Letteratura, Pisa, 27-28 febbraio 1998, a cura di Donatella Bremer e Bruno Porcelli, Viareggio 1999, pp. 165-194, a p. 179).

⁴⁵ Cfr. la voce in Boggione-Casalegno.

⁴⁶ *GDLI, LUI, GDU, Vocabolario degli Accademici della Crusca* nelle edi-

etimologici,⁴⁷ mentre latitano attestazioni esplicite nelle lingue gallo-romanze anche se appare indicativa la presenza, repertoriata nel *FEW*⁴⁸ e confermata dai citati dizionari di Guiraud e Bidler, dell'accezione 'pénis' della voce mediofrancese *clef* < CLAVEM; possiede inoltre un'espressione per noi interessante il catalano, *fer un clau*, vicina a quella, più esplicita, registrata nel *DCVB*, «Bon clau m'has fotut a la sabata!». Mi pare comunque che la presenza più spiccata del lessema sia in italiano, il che, se abbinato all'italianità della località suggerita, conduce ancora una volta a immaginare una rappresentazione della canzone nella penisola; un pubblico italofono poteva cogliere e godere appieno del doppio senso mentre un uditorio occitano – peraltro culturalmente affine – poteva comunque penetrare il livello sotterraneo di significato attribuendo un valore metaforico alla *clau* che apre il tesoro⁴⁹ e un destinatario non edotto e molto ingenuo si sarebbe fermato al significato immediato. È chiaro che meccanismi di tal fatta presuppongono una condivisione di conoscenze, stimolano i circuiti di connivenza e sono più possibili in gruppi comunicativi ristretti.

Insomma, la nostra signora non si nega piaceri sessuali neanche in giorni che per altri sono problematici,⁵⁰ e questo si risolve per l'uomo in un rapporto sicuro: se sicuro perché certo e garantito o perché al riparo da gravidanze indesiderate non possiamo sapere. Per contro, a lei andrà il beneficio fisico: in tal senso intendo *Cardon'e Monjai* (v. 48) che pertengono alla donna come corrispettivo speculare di *Segur e Clavai* che vanno all'uomo. *Cardona* più che da intendere come caratterizzante «le grazie della dama nei termini di un bene di massimo va-

zioni 1612, 1623, 1691, 1729-1738, 1836-1923, tutte consultabili in rete nel sito dell'Accademia (www.lessicografia.it).

⁴⁷ *DE, DEI, DELI*. Il confronto tra i vari dizionari e lessici etimologici rivela nell'indicazione della base genetica un'oscillazione tra CLAVIS e CLAVUS e in effetti anche fuor di metafora il verbo *chiavare* denota in it. ant. sia il 'chiudere a chiave' che l' 'inchiodare': cfr. il lemma nel *TLIO*.

⁴⁸ S.v. CLAVIS.

⁴⁹ Cfr. Fuksas, *Etimologia e geografia*, pp. 65-66.

⁵⁰ Il periodo mestruale costituiva, com'è noto, un tabù sia nella tradizione popolare che nella mentalità cattolica: Oddone di Cluny ad esempio condannava come perversioni, accanto all'omosessualità, all'incesto, alla zoofilia e a una curiosa pratica maschile di soddisfazione sessuale mediante una cavità lignea, anche gli atti carnali consumati nella fase del ciclo (cfr. Elena Percivaldi, *La vita segreta del Medioevo*, Roma 2013, cap. 2).

lore nel quadro della legge della domanda e dell'offerta»⁵¹ indica, più materialmente, il dono ambito costituito dall'amplesso e a cui consegue *Monjai*, che, è vero, potrebbe ricondurre per via etimologica al monticello, al mucchio e quindi all'abbondanza,⁵² ma che sembra più economico e più confacente alla situazione (il riferimento a beni materiali, sia in termini di guadagno che di esborso della dama, mi pare poco verosimile) intendere secondo il senso più immediato che porta allo spensierato godimento.⁵³ Entrambe le dittologie toponimiche impiegate ammiccano quindi in direzione del piacere fisico vissuto da ambo le parti interessate.

Secondo la disamina appena esperita anche la quarta *cobla*, quindi, è interamente tramata di elementi fortemente allusivi al settore erotico come d'altronde ha già sostenuto Fuksas, con il quale dissento però sull'affermazione che essi disegnano una «geografia del valore cortese» e una «geografia della *fin'amor*»:⁵⁴ io ci vedo una costruzione verbale volta alla trasgressione e al divertimento puro, dove il codice cortese è solo una cornice che rende più gustoso il rovesciamento dei valori e la *fin'amor* diviene un ectoplasma dietro cui si cela un energico e gioioso inno al puro eros.

Nella strofa appare dunque molto accentuato il bifrontismo dello scenario: la situazione idilliaca evocata è frantumata dal senso sotterraneo che porta alla rivelazione brutale di pratiche sessuali attraverso un linguaggio che, dietro il velo dei toponimi e dei nomi, è decisamente triviale.

Sulla stessa linea prosegue la *cobla* successiva, in cui continua la metafora erotica schermata dal velo della cortesia: vengono rispettati i luoghi comuni legati alla rappresentazione dell'innamoramento, ma dietro la descrizione campestre e le topiche affermazioni iperboliche si intravede una situazione ben più concreta.

⁵¹ Cfr. Fuksas, *Etimologia e geografia*, p. 71.

⁵² Ivi, p. 69.

⁵³ Si potrebbe anche ricondurre il toponimo, come mi ha suggerito Pietro Beltrami che ringrazio, allo storico grido di guerra *Montjoie!* (poi esteso in *Montjoie Saint Denis*) dell'esercito francese registrato sin dalla *Chanson de Roland*; si tratterebbe ancora una volta di un ricorso al campo metaforico della battaglia per rappresentare una situazione di tutt'altro genere, nel particolare caso con una forte portata caricaturale e un effetto comico dirompente.

⁵⁴ *Etimologia e geografia*, p. 77.

I versi delineano apparentemente un paesaggio ameno ma che in realtà segue le alture e gli avvallamenti del corpo femminile: prominenze (*Laroqua*, v. 49) depressioni (*Lavaur*, giusta l'etimologia di Nègre riferita da Fuksas per l' a.occ. *vaur* = 'varin, fondrière, abîme'⁵⁵ ma comunque espressivo per i conoscitori della lingua d'oc in grado di discernere nel nome il sintagma *la vau* = *la val*),⁵⁶ passando per ameni praticelli, altri topoi della terminologia erotica⁵⁷ (ed è significativo che alla ricognizione lessicale mediante la *COM* la voce qui impiegata *pradell* (v. 50) risulti isolata in mezzo a una congerie di *prat*, *pratz*, *prays*, il che conferisce al diminutivo una connotazione lascivamente scherzosa) e verzieri che ospitano uccellini sul cui valore metaforico credo sia superfluo soffermarsi. In tale contesto è volutamente scoperto l'artificio dei toponimi *Ben-aic* e *Melhs-m'en-venha* usati unicamente per il loro significato – anche se almeno il primo corrisponde a una località reale⁵⁸ – e che si riferiscono chiaramente alle condizioni dell'amante cui viene elargito tutto quel ben di Dio e che ne trarrà, come si dice poco più avanti, completo appagamento, bene superiore a qualsivoglia onore o ricchezza, come si specifica in chiusura di strofa con l'ausilio di espressioni iperboliche solitamente applicate a più caste circostanze.

Ho volutamente escluso dalla descrizione del 'paesaggio' il toponimo *Fois* (v. 49) perché in realtà la lezione non è concorde nei mss. e l'archetipo, anzi, recava verosimilmente *fors*:⁵⁹ la scrizione *defors*, 'externally', è per Bardell⁶⁰ quella esatta e in effetti, oltre che rispettosa della deposizione manoscritta, essa appare perfettamente in linea

⁵⁵ Ivi, p. 74 (e vd. Ernest Nègre, *Toponymie générale de la France*, vol. 1: *Formations préceltiques, celtiques, romanes*, Genève 1990, p. 249). Presenti nella tradizione latina le metafore erotiche *fossa*, *fovea*, *barathrum* (cfr. Adams, pp. 85-86).

⁵⁶ Cfr. Bidler, *Dictionnaire érotique*, s.v. *vallée*: 'le «bas» d'une femme'. Bardell, «The Allegorical Landscape», aveva intuito che le due località fossero «metaphors for the genitalia of, respectively, the poet and his lady» (p. 154).

⁵⁷ Bidler e Guiraud, s.v. *pré*: 'Pénil, pubis'; Boggione-Casalegno, s.v. *prato*: 'organo sessuale femminile' e cfr. la larga applicazione della metafora sessuale relativa al campo già nella letteratura latina (Adams pp. 82-85).

⁵⁸ Cfr. Fuksas, *Etimologia e geografia*, p. 76.

⁵⁹ Cfr. Avale, *Peire Vidal*, vol. II, p. 285. Questa la situazione nei codici: **ACDRc** *fors*, **IK** *fois* o *fors*, **M** *for*, **N** *foil*.

⁶⁰ «The Allegorical Landscape», p. 163.

con lo sviluppo del discorso. Una possibilità ulteriore che prevede però un piccolo intervento alla grafia potrebbe essere la congettura *forn*, termine usato topicamente dai trovatori⁶¹ per indicare il sesso femminile.

Le *coblas* dedicate al «Lanz'aguda» sono assai più oscure e le configurazioni verbali molto più difficili da interpretare individualmente in quanto legate con ogni probabilità a situazioni e personaggi a noi sconosciuti. I toponimi, alcuni dei quali rintracciabili con buona volontà, altri decisamente improbabili, possiedono più marcata funzione etimologica: una lettura in filigrana dei versi in questione con cui concordo è stata data da Fuksas⁶² al cui quadro non ho da aggiungere altro se non che intravvedo ammiccamenti, oltre che ai mori, alla vecchiaia, alla miseria, pure, negli ossi duri e nei coltellacci, a simboli fallici.⁶³ Mi chiedo se non siano, questi, velate allusioni all'omosessualità, che si abbinerebbero bene con le accuse d'eresia del v. 77: come è noto, nella mentalità medievale il peccato di pederastia era equiparato a quello di miscredenza, e la crasi concettuale ha generato, ad esempio, l'accezione originaria 'sodomizzare' del verbo it. *buggerare* (oggi 'ingannare') che ha seguito la trafila BULGARUM = 'eretico' > fr. *Bougre* = 'sodomita'.⁶⁴ Le allusioni all'eresia sono più di una: a quella già menzionata e rapportabile al rifiuto dei catari al simbolo della croce⁶⁵ si può collegare la battuta del v. 89 rivolta al re Pietro d'Aragona con cui l'autore, come sempre calcando la mano, annuncia che penserà lui a distruggere i pagani *de sai*: la frase, riferita variamente dalla critica agli eterodossi del Piemonte, di Aragona, di Malta, della Sicilia, sot-

⁶¹ Sull'argomento vd. Guida, «Bernart Marti lo pintor...», che rinvia alla bibliografia precedente.

⁶² *Etimologia e geografia*, pp. 78-93.

⁶³ «No objects are more readily likened to the penis than sharp instruments, and it is likely that metaphors from this semantic field abound in all languages» (Adams, p. 14; e vd. *ivi*, alle pp. 145-151 l'abbondanza di espressioni facenti capo all'azione del tagliare per indicare l'atto sessuale).

⁶⁴ Istruttiva la lettura della sezione «Bulgaria» nel I volume del *Deonomasticon italicum: dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, ed. by Wolfgang Schweickard, Tübingen 1997, pp. 304-307.

⁶⁵ Cfr. ad es. Yves Dossat, «Les Cathars d'après les documents de l'inquisition», in *Cathares en Languedoc, Cahiers de Fanjeaux*, 3, Toulouse 1968, pp. 71-104, a p. 81; Jean Duvernoy, *La religione dei catari. Fede-dottrine-riti*, Roma 2000, pp. 197-199.

tintende invece, come a mio avviso correttamente sostiene Fuksas,⁶⁶ proprio il peccato del Lancia. Infatti il «capell de tracion» (vv. 75-76) indossato dal marchese di Busca potrebbe essere un simbolo legato all'eresia: negli anni dell'Inquisizione italiana gli apostati tornati al cristianesimo, come risulta invariabilmente dall'iconografia contemporanea, dovevano manifestare la loro condizione attraverso un abbigliamento particolare che comprendeva una veste penitenziale (l'abitello, analogo al sambenito in Spagna) e un alto copricapo conico, di cui quello del Lancia potrebbe costituire il precursore e rappresentare quindi per il trovatore il simbolo del consumato tradimento.

I vv. 68-70 mi sembrano stretti assieme da informazioni che costruiscono un ritratto, una sorta di *descriptio personae* ironico-sessuale: al v. 68 *Vilans*, innanzi tutto località reale e citata a bella posta dal trovatore per ricordare malignamente al contendente un possedimento da lui rivendicato al comune di Asti e non ottenuto⁶⁷ intreccia, come di regola e come da più parti rilevato, il valore onomastico proprio con quello secondario, legato al concetto di villania e a quello di vecchiaia, in quest'ultimo caso apparigliandosi con l'affine onomasiologicamente *Montantics*. Tuttavia i due nomi possono esprimere anche un senso più recondito, allusivo e scabroso, sol che ci si limiti a praticare la consueta scomposizione del complesso morfologico e a denotare i vari lembi scuciti giocando come al solito tra significato proprio e traslato: *vielhs ans* e *montz antics* indicheranno così la stessa parte del corpo, un vecchio deretano, nel primo caso per sineddoche, nel secondo per metafora:⁶⁸ una perfetta coppia sinonimica con elementi disposti a chiasmo. A tale raffigurazione di particolari fisici si può associare quella ospitata nel v. 69: *Malas-meissos* e *Viels-espics* possono addebitarsi a rinfacciate condizioni di indigenza (cattivo raccolto = pover-

⁶⁶ *Etimologia e geografia*, p. 94.

⁶⁷ Vigliano, come informa A Valle, *Peire Vidal*, vol. II, p. 298.

⁶⁸ L'accezione 'fondoschierna' per il sostantivo *mont*, ricavabile per semplice analogia morfologica, non presenta in verità, che io sappia, riscontri letterari nelle lingue galloromanze, ma appare autorevolmente attestata in italiano in Boccaccio (*Corbaccio*, 68, citato da Boggione-Casalegno, s.v. *Monte*) e diffusa nella letteratura italiana antica anche come composto (*Monte Morello*, *Monte Ritondo*: cfr. *ibid.*). Sul meccanismo di «utilizzo eufemistico e ammiccante, nella letteratura comica, di unità onomastiche realmente esistenti» cfr. Zaccarello, «Primi appunti tipologici», p. 68.

tà) oppure intendersi come un proseguimento della caratterizzazione fisica che bolla, coerentemente, come vecchi e di scarsa qualità gli attributi virili del Lancia (spiga = organo sessuale maschile).

Un'altra accusa di pederastia è poi sottilmente dissimulata nel nome della località indicata al v. 70 e apertamente falsa, *Cavadens*: il senso immediato è *Cava dens*, 'Cavadenti', 'Strappadenti', ma basta dividere diversamente il segmento fonico per ottenere un significato del tutto diverso: *Cav'adens*, con *cavar* nella sua accezione propria di *percer*, e *adens* in quella di «sur les dents, la face contre terre». ⁶⁹ Una nozione, quella risultante, che richiede un piccolo esercizio mentale ma che ripaga il disvelatore con un divertimento pari all'arguzia dell'ideatore.

Una nota merita il nome Malamorte, oggi Belveglio, che apparteneva ad Asti: «Uno "sturmum Malemortis" fu combattuto intorno al 1191 fra il marchese di Monferrato e gli Astigiani». ⁷⁰ la sfera di pertinenza era quindi ancora quella piemontese ed aleramica, altra traccia che conferma l'idea della localizzazione italiana del componimento.

Se si accetta la lettura proposta, la parte più consistente della lirica si compone di un grande e coerente affresco erotico ove la forza della metafora declina in diverse sfumature gli oggetti e le azioni rappresentati. Se si scorrono le pagine dedicate alla «Rhétorique de l'érotisme» nel saggio *Sémiologie de la sexualité* di Pierre Guiraud ⁷¹ si constaterà come Peire Vidal abbia svolto coscienziosamente i vari dispiegamenti tematici e metaforici del campo sessuale: l'atto amoroso come congiungimento sia in termini di aggressione (il combattimento

⁶⁹ Le definizioni sono tratte dal *LR* alle rispettive voci. Per *adens* cfr. pure God, «sur les dents, la face contre terre, sur la face, à plat ventre». Il lemma è puntualmente registrato da Bidler, s.v. *dent*.

⁷⁰ Aldo A. Settia, «Liutprando, l'avvocato De Canis e i Saraceni di Malamorte», in *Tagliolo e dintorni nei secoli: uomini e istituzioni in una terra di confine*, Atti del convegno storico (7 ottobre 2006), a c. di Paola Piana Toniolo, Tagliolo 2007, pp. 11-19; anche in *I quaderni di Muscandia*, 8, 2009, pp. 81-89; distribuito in formato digitale da *Reti Medievali* (www.retimedievali.it), dalla cui p. 4 è tratta la citazione; Id., «Asti e Monferrato ai ferri corti: le battaglie di Malamorte e di Montiglio (giugno 1191)», in *Bonifacio di Monferrato e il comune di Asti. Scontri e confronti alla fine del XII secolo*. Atti della tavola rotonda (Asti, 6 ottobre 2007), a cura di Ezio Claudio Pia, Alessandria 2009, pp. 17-34 (anche nel sito di *Reti medievali*).

⁷¹ Paris 1978.

equivoco delle immagini iniziali) sia di piacere erotico-ludico (*Beljoc*, *Bel Repaus*, *Segur e Clavai*, ecc.). L'organo sessuale maschile è rappresentato come arma (asta, legno, coltello, forse anche lancia), come strumento artigianale (chiave o chiodo), come un essere animato (uccello), come un organismo vegetale (spiga), quello femminile come un luogo, naturale (rocca, valle, prato, verziere) o costruito (castello, città), comunque un luogo fornito di accesso, *ça va sans dire*.

È facile immaginare che lo scopo precipuo di tale opera dovesse essere non solo di divertire l'uditorio ma di farlo sganasciare, di creare un evento memorabile, partecipato, tale da valorizzare l'ingegno e la causticità del suo ideatore; e in effetti il risultato di tale applicazione è un miracolo di equilibrismo e di perizia tecnica e retorica,⁷² una costruzione che, come le scenografie teatrali, è mobile e muta di colpo aspetto, un caleidoscopio che rivela un'esplosione di colori, ma solo a chi accosta l'occhio a scrutarne l'interno; una sorta, se si guarda alla pianificata diversificazione dei significati per differenti fasce ricettive, di *trobar clus* ridanciano, spinto all'estremo della significazione e della capacità di comprensione; un godimento puro e senza complicazioni dell'intelletto, con due vittime impigliate nella rete delle parole, la donna, chissà se contessa, e il povero Lancia verso cui il livore è tale da smorzare, ma di poco, il divertimento dell'autore stesso.

Con le *tornadas* il poeta sembra rientrare compostamente nello spazio cortese, sfumando nella prima un residuo di vanteria col presentarsi nella veste di sterminatore di infedeli al pari di Pietro d'Aragona cui si rivolge. Bardell⁷³ ha richiamato l'attenzione sull'omonimia tra il trovatore e il sovrano: in effetti questo particolare sembra sfruttato per aggiungere rilievo alla comune attività epurativa e rendere più stringente la polarità *sai/lai*. Anche qui troviamo una sequenza topografica, questa volta però perfettamente inquadrabile sul versante sto-

⁷² Rustico Filippi applicherà una tecnica affine, poggiante su una adeguata e robusta struttura retorica che sfrutta gli effetti delle metafore, delle perifrasi, delle iperboli, figure che «denunciano una netta prevalenza dei meccanismi linguistici dell'esagerazione, sfociano nell'inverosimiglianza, nell'incredibilità, si presentano come argomentazioni erranee o paradossali» (Vittorio Russo, «*Verba obscena* e comico: Rustico Filippi», *Filologia e critica*, 5, 1980, pp. 169-182, a p. 180). È chiaro che tale metodica gli giunge non soltanto dalla via 'laterale' dei *fabliaux* (come enunciato da Russo, p. 171), ma da anche quella maestra della lirica cortese.

⁷³ «The Allegorical Landscape», p. 161.

rico e geografico, segnale del ritorno all'ordine e alla conformità espressiva.

La figura della Fenice introdotta nella seconda *tornada* è stata intesa come un ulteriore simbolo fallico da Bardell:⁷⁴ personalmente trovo però che la chiusura si ponga, coerentemente, su un registro diverso, su un piano convenzionale e non più trasgressivo e che il senso giaccia nell'intersecarsi delle diverse declinazioni della fine: il concludersi della poesia, il concludersi della parabola sentimentale del poeta che non amerà altra donna,⁷⁵ il concludersi forse, aggiungiamo noi, della sua attività lirica.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Convincente l'illustrazione di Fuksas, *Etimologia e geografia*, p. 94. Lo studioso evidenzia il ricorrere di una immagine simile della Fenice in Raimbaut d'Aurenga, *Apres mon vers*, *BdT* 389.10, vv. 64-65.

Peire Vidal
Pus ubert ai mon ric thesaur
 (BdT 364.38)

Mss.: **A** 212 (614), **C** 39, **D** 141 (492), **D**^c 249 (73), **I** 45, **K** 32, **M** 64, **N** 95 (113), **R** 16 (132), **c** 70 (103), **e** 99 (25), **μ** 195 (vv. 8-9).

Edizioni critiche: Karl Bartsch, *Provenzalisches Lesebuch*, Elberfeld 1855, p. 79; Id., *Peire Vidal's Lieder*, Berlin 1857, p. 57; Joseph Anglade, *Les poésies de Peire Vidal*, Paris 1923, p. 143; Oskar Schultz-Gora, «Peire Vidal und sein Gedicht *Pos ubert ai mon ric tezaur*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 52, 1932, pp. 431-467, p. 452; d'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, 2 voll., Milano-Napoli 1960, II, p. 283.

Altre edizioni: Vincenzo De Bartholomaeis, «Peire Vidal, *Pus ubert ai...*», *Studi medievali*, n.s. 2, 1929, pp. 50-73, p. 51, poi in *Poesie Provenzali Storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma 1931, I, p. 160 (testo Bartsch-Anglade); Joseph M. Brincat, «Le poesie 'maltesi' di Peire Vidal (1204-5)», *Melita Historica*, 7, 1976, pp. 65-89, p. 76 (testo Avalle).

Metrica: 7 *coblas unissonans* di dodici versi più 2 *tornadas* di cinque: 8a 8b 8b 7'c 7'c 8d 8d 8e 8e 8e 8f 8f (Frank 717:001).

Rime: a -aur, b -ell, c -enha, d -er, e -ics, f -ai. La rima a è irrelata all'interno di ciascuna *cobla*.

Testo: Avalle.

- I Pus ubert ai mon ric thesaur,
 trairai·n un gai sonet novell,
 que trametrai part Mongibell
 al pro marques de Sardenha, 4
 qu'ab joi viu et ab sen renha:
 gen sap donar e retener
 e creis s'onor e son poder.
 E mon cars filhs, lo coms Enrics, 8
 a destruitz totz sos enemics
 et als sieus es tan fermes abrics,
 que qui·s vol ven e qui·s vol vai
 meins de duptansa e d'esmai. 12
- II No vuelh sobras d'argent ni d'aur,
 tant ai lo cor gai et isnell;
 e quant truep tornei ni sembell,
 voluntiers desplec m'ensenha 16
 e jong e fatz d'asta lenha.
 E quant truep alcun que m'esper,
 mort o viu l'aven a cazer;
 qu'ab armas sui un pauc enics 20
 e non crei cosselh ni castics,
 ni m'azaut de trop loncs prezics.
 Aissi·m viu et aissi m'estai
 et am tal domna cum ieu sai. 24

I. Dal momento che ho aperto il mio ricco forziere, ne estrarrò un gaio sonetto novello che manderò presso il Mongibello al valoroso marchese di Sardegna, che con gioia vive e con senno si conduce: signorilmente sa far doni e ospitare e accresce il suo dominio e il suo potere. E il mio caro figliuolo, il conte Enrico, ha annientato tutti i suoi nemici e per i suoi è un rifugio tanto sicuro che chi vuole viene e chi vuole va senza timore e apprensione.

II. Non voglio esubero d'argento o d'oro, tanto ho il cuore gaio ed alacre; e quando còpito una giostra o una mischia volentieri inalbero la mia insegna e vado all'attacco e dell'asta faccio legno. E quando trovo qualcuno che mi resiste, morto o vivo gli tocca stendersi: perché con le armi sono un po' aggressivo e non do ascolto a consigli e avvertimenti, né mi lascio incantare da predicozzi troppo lunghi. Così vivo e così me ne sto, ed amo una tale donna che so io.

- III Per sieu tenh Vertfuelh e Monlaur
 e servo·lh plus de cent castell
 e tres ciutatz ses tot revell;
 et a cor que pretz mantenha 28
 e qu'ab cortezia·s tenha,
 que s'om honratz la ven vezer,
 tan li fai e·l ditz de plazer,
 qu'al partir s'en vai sos amics. 32
 et anc no·l plac enjans ni trics,
 ni lauzengiers ni gelos brics,
 ans lor fai dir: «Estatz vos lai,
 que ren no avetz a far sai». 36
- IV Color fresc'a ab cabelh saur
 et anc non obret de pinzell,
 mas Mongalhart e Daurabell
 li platz qu'a sos ops retenha. 40
 Beljoc no vent ni empenha,
 e mi fai Montamat tener
 e Bon-repaus per miels jazer;
 e per m'amor platz l'Ostals-rics 44
 et es sieus Esquiva-mendics;
 et al marques non es destrics,
 si·m dona Segur e Clavai
 et a liei Cardon'e Monjai. 48

III. Le pertengono Verzura e Montealloro e la servono più di cento castelli e tre città senza alcuna resistenza; e la sta a cuore mantenere il pregio e comportarsi con cortesia, perché se un uomo d'onore viene a trovarla, tanto gli fa e gli dice di piacevole che al congedo egli se ne va amico suo. E mai le piacquero inganni e trucchetti, né adulatori né insensati gelosi, anzi fa dir loro: «Fermi là, perché non avete niente da fare qui».

IV. Ha incarnato fresco e capelli biondi e mai lavorò di pennello, ma Mongagliardo e Dorabello le piace usarli a suo vantaggio. Belgioco non vende né impegna, e mi fa occupare Monteamato e Buonriposo per giacere meglio; e per amor mio le piace l'Albergaricchi ed è suo Schivapezzenti; e pel marchese non c'è problema, così a me dona Sicuro e Inchiavato e a lei Dongrato e Mongodo.

- V De Fois vuelh Laroqu'e Lavaur
 e·l bell palaitz e·l dous pradell
 e·l vergier on chanton l'auzell
 e Ben-aic e Melhs-m'en-venha; 52
 e si la comtessa'm denha,
 seguramen puesc remaner,
 quar complit seran mei voler.
 Qu'ieu no vuelh esser Lodoics 56
 ni Manuels ni Frederics
 ni de Narbona N'Aimerics:
 quar qui a so que plus li plai,
 de tot lo mon a·l miels e·l mai. 60
- VI E Lanz'aguda tegna·l Maur,
 ab Dur-os et ab Negra-pell,
 e Trencan-nut e Mal-coutell
 e Crebacor e Compenha 64
 e Roignas ab que s'estrenha.
 Mal-matin conques e Mal-ser,
 quan det trega per pauc d'aver.
 Sieus es Villans e Montantics, 68
 Malas-meissos e Viels-espics,
 e Cava-dens e pueis Lombrics,
 e Cordolors e Fastic-fai
 e Malamortz e Vida-l-trai. 72

V. Di Fois voglio Larocca e Laforra e il bel palazzo e il dolce praticello e il verziere dove cantano gli uccelli e Bentengo e Megliomivenga; e se la contessa mi degna, in tutta sicurezza posso rimanere, perché saranno esauditi i miei desideri. Perché io non voglio essere Ludovico né Emanuele, né Federico, né Americo di Narbona, ché chi ha ciò che più gli piace, ha il meglio e il più di tutto il mondo.

VI. E Lancia affilata tenga il Moro, con Durosso e Nerapelle, e Sguainalama e Coltellaccio e Crepacuore e Fango e Rogna con cui si smunga. Mal-mattino conquistò e Malasera, quando diede tregua per quattro soldi. Suo è Vegliano e Montantico, Malamesse e Vizzaspiga, e Bucaprono e poi Lombri-co, e Maldicuore e Molestia e Malamorte e Levavita.

- VII Liatz a la coa d'un taur
degr'esser frustatz al mazell
d'Ast on vesti l'orre capell
de tracion, on s'enprenha 76
l'ereges fals, qui no·s senha;
quar hom pieitz no·s pot dechazer
ni degeitz non pot meins valer.
Que·l Marques cui es Salanics 80
li dis: «Per que morir no·t gics?»
Et es assatz plus secs que pics,
e non pretz tot quant elh retrai,
sa boca plena d'orre thai. 84
- VIII Al rei Peire, de cui es Vics,
e Barsalon'e Monjuzics,
man que meta totz sos afics
en destruire·ls pagans de lai, 88
qu'ieu destruirai totz sels de sai.
- IX Amiga, tant vos sui amics,
q'az autras parese enemics,
e vuelh esser en vos Fenics; 92
qu'otra jamais non amarai
et en vos m'amor fenirai.

VII. Legato alla coda d'un toro dovrebbe essere frustato nel mercato di Asti ove indossò l'orribile cappello del tradimento, di cui s'impregna l'eretico falso, che non si segna; perché non può uomo cadere più in basso né un derelitto valere meno, sicché il Marchese di cui è Salonico gli disse «Perché non ti lasci morire?» Ed è assai più secco di un picchio e non do valore a tutto quello che egli dice con la sua bocca piena di repellente limo.

VIII. Al re Pietro di cui è Vich, Barcellona e Montjuich mando a dire che applichi tutti i suoi sforzi nell'annientare i pagani di là, che io annienterò tutti quelli di qua.

IX. Amica, vi sono tanto amico che alle altre appaio nemico, e voglio essere verso di voi la Fenice, ché altra non amerò mai e in voi finirò il mio amore.

1-4. L'incipit del componimento appare ripreso nell'attacco di un sirventese di Elias Cairel (*BdT* 133.9) scritto in Grecia qualche anno dopo quello di Peire Vidal e rivolto al figlio di Bonifacio di Monferrat:

Pois chai la fuoilla del garric
 farai un gai sonet novel
 que trametrai lai part Monbel
 al Marques que·l sobrenom gic
 de Monferrat, e pren cel de sa maire

2. Come ampiamente rilevato dai commentatori, *sonet* indica qui il componimento e non specificamente la sua melodia.

4. Si tratta di Guglielmo di Lacon-Massa, nobile di origini pisane, insediatosi con un colpo di mano nel trono del giudicato di Cagliari probabilmente nel 1187 e protagonista negli anni successivi di una politica aggressiva che lo portò a conquistare buona parte della Sardegna. Per un essenziale ma esauriente quadro biografico vd. la voce «Guglielmo di Massa» a cura di Mauro Ronzani nel *DBI*, vol. 61, 2004, pp. 12-16; sulle menzioni del marchese da parte dei trovatori cfr. Anna Maria Oliva, «Guglielmo di Massa. *Al pro Marques de Sardenha, qu'ab joi viu et ab sen renha*», in *Gli Obertenghi di Massa e della Lunigiana ed i regni della Sardegna (secoli XII-XIV)*, a cura di Maria Grazia Armanini – Marco Tangheroni, Pisa 1999, pp. 85-108 (da aggiornare alla luce di ricadute derivanti da studi recenti: Giosué Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004, p. 267; Marco Grimaldi, «Il sirventese di Peire de la Caravana (*BdT* 334.1)», *Cultura neolatina*, 73, 2013, pp. 25-72 e Save-rio Guida, «Ancora sul sirventese di Peire de la Caravana», *Cultura neolatina*, 73, 2013, pp. 73-99).

5. Riguardo all'accezione da assegnare al verbo *renhar* si osserva nei commenti fluttuazione tra un generico 'si comporta' e un più specifico 'regna' (cfr. Avalle, *Peire Vidal*, II, p. 289, nota al v.; Oliva, «Guglielmo di Massa», p. 99 nota 79, opportunamente mette in rilievo che il signore di un giudicato ne era a tutti gli effetti il sovrano). Non sorprenderebbe in verità il volontario utilizzo di un termine polisemico in un componimento che fa dell'ambiguità semantica la sua bandiera.

8. Il riferimento è ad Enrico detto il Pescatore, genovese, corsaro e signore di Malta almeno dal 1203; ebbe negli anni 1204-1205 un ruolo fondamentale nella conquista genovese di Siracusa (a cui fanno riferimento qui i vv. 9-12), strappata ai Pisani, e nel 1206 si impadronì di Creta. Costituì anche in seguito una personalità in vista e ricoprì importanti uffici nell'*entourage* dell'imperatore Federico di Hohenstaufen; su di lui vd. Hubert Houben, «Enrico di Malta», in *DBI*, vol. 42, 1993, pp. 746-750.

20. Avalle, *Peire Vidal*, II, p. 290: «L'espressione *un pauc*, come già spiegato dallo Schultz-Gora, vale un po' più di «un tant soit peu» (Anglade) e «anzi che no» (De Bartholomaeis)». A mio vedere la locuzione va tradotta letteralmente, 'un poco', ma caricata di sensi ironici che ben si addicono al tono generale.

25. Non perfettamente lineare l'espressione *per sieu tenh*, con il possessivo correlato grammaticalmente, sembra, al sostantivo vicino ma da intendere al plurale e comunque nell'insieme piuttosto ellittica ('considero suoi' e quindi 'le pertengono'); si potrebbe forse congetturare una corruttela archetipale o di una lezione originaria *fieu* ('tengo in feudo', cioè 'sono suoi e me li concede'), alterata a causa della frequenza della locuzione *per sieu (re)tener* nella poesia trobadorica per indicare l'appartenenza totale alla donna, oppure di una primitiva voce verbale alla 3^a pers. sing. (*per sieu ten*, 'possiede').

30-32. Si tratta della trasposizione in chiave erotica di quell'*acuhlir* che è una delle norme fondamentali del codice comportamentale cortese.

37. I capelli chiari costituivano nel Medioevo uno dei capisaldi della bellezza femminile e tutta una letteratura è tramandata sulle ricette per procurarseli: cfr. Carmelina Urso, «La bellezza femminile nel medioevo: un dono o una condanna?», *Annali della facoltà di Scienze della formazione*, Università degli studi di Catania, 7, 2008, pp. 25-51, alle pp. 30-32.

53. Cfr. Avalle, *Peire Vidal*, II, pp. 293-294 per un excursus delle ipotesi degli studiosi sull'identità della misteriosa nobildonna (dalla contessa di Foix alla moglie del conte Enrico di Malta ad Adelasia di Saluzzo ad Eleonora d'Aragona).

56-58. Cfr. Avalle, *Peire Vidal*, II, p. 294. L'enumerazione comprende personalità della storia (Luigi VII re di Francia, Emanuele Comneno imperatore di Bisanzio, Federico I Barbarossa imperatore del Sacro Romano Impero) o della letteratura (Amerigo di Narbona).

61. Il personaggio preso di mira è Manfredi I Lancia, marchese di Busca e conte di Loreto (1140 circa – 1221 circa), ben conosciuto a Peire Vidal come testimonia l'esistenza di uno scambio di *coblas* vicendevolmente ingiurioso, *Emperador avem de tal maneira* (*BdT* 285.1 = 364.19), che in buona parte esibisce contumelie affini a quelle scagliate nel presente componimento. Su Manfredi Lancia vd. ora la voce redatta a c. di Gerardo Larghi nel *DBT*; sulla tenzone Lancia-Vidal cfr., con bibliografia pregressa, il saggio di Giuseppe Noto, «Lo scambio di *coblas* tra Manfredi I Lancia e Peire Vidal (e alcune riflessioni sull'Occitania' ligure-piemontese)», in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*. Atti del Convegno per Genova capitale della cultura europea 2004, a cura di Margherita Lecco, Alessandria 2006, pp. 163-188. – Per *aguda* vd. nota al v. 82. — Sul corretto intendimento del nome *Maur* e conseguentemente di tutto il passo che lo racchiude è mancato l'accordo tra gli studiosi, divisi principalmente tra il considerarlo un

soprannome (riferito ad Alberto Malaspina) oppure una denominazione di luogo (su tutta la questione vd. Avalor, *Peire Vidal*, II, p. 295). Tenuto conto del flusso successivo del discorso, strutturato su immagini sessuali e accuse di omoerotismo, sono più propensa a ritenere il termine allusione a un individuo preciso il cui nome – ma più probabilmente soprannome o semplice appellativo (alla cui identificazione non è estranea, secondo me, l'insistenza dell'aggettivo *mal* nei composti locativi *Mal-coutell*, *Mal-matin*, *Mal-ser*, *Malas-meissos*, *Malamortz* che indurrebbero a rivalutare la candidatura di un Malaspina) – introduce il ritratto, completato dai fasulli toponimi successivi, di un personaggio dalla stazza, dagli attributi, dalla possanza molto virili e coincidenti con o equivalenti a quelli di un uomo di colore. L'ipotesi, rimasta isolata, di una funzione sostantivale del vocabolo era stata avanzata da Giuseppe Cerrato, «Alberto Malaspina o Manfredi I Lancia?», *Giornale ligustico*, 21, 1896, pp. 107-111, a p. 108.

67. Riguardo alle circostanze della tregua rinfacciata da Peire Vidal a Manfredi Lancia come un atto infamante non persuadono interamente le ipotesi avanzate dagli ermeneuti (riassunte da Avalor, *Peire Vidal*, II, p. 297): allo stato attuale delle conoscenze, non mi pare si possa rintracciare nella storia personale del Lancia un episodio che si attagli al cenno nella canzone.

70. *Lombrics* è indubbiamente appellativo ingiurioso e suggerisce oggi l'idea di un essere viscido, basso, sudicio; difficile però ricostruirne la connotazione precisa nell'immaginario medievale, giacché il lombrico è assente nei principali bestiari del Medioevo romanzo mentre in un gruppo di bestiari mediolatini d'area britannica (come anche nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia: cfr. Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout 2000, p. 102), è considerato come un verme del corpo umano (cfr. Wilma George – Brunsdon Yapp, *The Naming of the Beasts. Natural History in the Medieval Bestiary*, London 1991, p. 211). Da un esame della voce nel *TLIO* emerge parimenti la doppia accezione di 'Verme di terra' e di 'Parassita dell'intestino umano e animale', quest'ultima attestata circa un secolo prima dell'altra (nel XIII). È dunque evidente la non perfetta sovrapposibilità delle categorie animali moderne con quelle medievali, il che richiede necessariamente cautela nell'interpretazione. Per comprendere l'allusione si può anche supporre un'acquisizione di nozioni empirica o rapportata a tradizioni popolari e alla cultura cattolica piuttosto che alla letteratura, riflettendo sul fatto che nella produzione cristiana la classe dei vermi è legata a concetti di distruzione, di decadimento, ai vizi capitali (cfr. Voisenet, *Bêtes et hommes*, pp. 103-107). Facile dunque intuire a grandi linee che Peire Vidal qualificò Manfredi Lancia come un essere immondo; tuttavia, dal momento che *Lombrics* è accostato a *Cavadens* e poiché nel contesto i toponimi/epiteti presentano una struttura in gran parte binaria per sinonimia (cfr. Avalor, *Peire Vidal*, II, pp. 295-296), sorge il sospetto, subordi-

nato necessariamente alle conoscenze specifiche del trovatore, che il richiamo al lombrico sia dovuto non tanto (o non soltanto) alla sua essenza invertebrata e strisciante quanto alla sua natura ermafrodita: si avrebbe così una dittologia di nomi equivalenti coerentemente inserita in una sequela di coppie di tipo analogo.

72. Come nel v. 61 è evocato il cognome Lancia, in questo verso si cela quello dell'autore della lirica, strategicamente connesso alla nozione di disfatta e anzi di annientamento dell'avversario.

73. La punizione auspicata per il marchese ricorda quella inflitta, nella *Chanson de Roland*, a un altro traditore, Gano di Magonza, squartato da quattro cavalli cui era legato spinti in direzioni opposte.

80. Si fa riferimento a Bonifacio I di Monferrato, comandante della spedizione di terra nella quarta crociata, entrato in possesso del regno di Salonicco nell'estate del 1204 in virtù di un accordo stretto con Baldovino di Fiandra nel momento della comune candidatura alla carica imperiale del Regno latino di Costantinopoli che prevedeva la cessione al non eletto di una consistente parte dell'impero.

82. Pur essendo plausibile l'espressione 'magro come un picchio' che anzi, documentata tuttora nella zona del dialetto monferrino (come puntualmente notato da Avalle, *Peire Vidal*, II, p. 300), radica ulteriormente la canzone nel territorio piemontese, mi chiedo se il senso del sostantivo *pic* non possa essere ricondotto a quel campo semantico della radice **pik*- facente capo alla nozione di «alterco, contumelia, dispetto, ingiuria, insulto, oltraggio, provocazione, screzio, zizzania» ben conosciuto all'antico occitano e ai trovatori (cfr. Saverio Guida, «Note su alcuni derivati occitanici da **p i k* -», *Cultura Neolatina*, 42, 1982, pp. 159-167; la citazione è da p. 164). In tal caso il termine *sec* avrebbe una valenza intellettuale ed equivarrebbe a 'aspro, amaro, malevolo' («Qui dénote la mauvaise humeur, le désir de blesser» chiosa il *TLFi* s.v. *sec*), qualità applicabili a una malalingua, un detrattore, un diffamatore, un avversario litigioso (*pic*). Conforterebbe in tale ipotesi il tenore del distico immediatamente seguente, sintatticamente correlato, che enuclea proprio il concetto del dire sgradevole del personaggio vituperato e di cui l'autore non si cura. Da tale prospettiva, si rivelerebbe più stretto il nesso logico con quell'attributo apparentemente positivo *aguda* unito in sintagma con *Lanza* nel v. 61 che tanti interrogativi ha suscitato nella critica (cfr. Avalle, II, p. 294) e che a parer mio è comunque da correlare alle caratteristiche di maligna facondia del Lancia, rivale dalla lingua tagliente.

85. Pietro II d'Aragona, salito al trono nel 1196, era stato incoronato a Roma l'11 novembre 1204 e nominato da Innocenzo III in quella circostanza *defensor fidei* contro i musulmani della Spagna.

Nota bibliografica

Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D Modena, Biblioteca Estense, α.R.4 4.
I Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12473.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474
N New York, Pierpont Morgan Library, 819.
R Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543.
c Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl.XC.26.
e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3965.
μ Citazione dalla *Doctrina d'Acort* di Terramagnino di Pisa.

Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- COM** Peter T. Ricketts (avec la collaboration de F.R.P. Akehurst, John Hathaway, Cornelis van der Horst), *Concordance de l'Occitan Médiéval*, Turnhout 2001.
- DBI** *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960ss.
- DBT** Saverio Guida – Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014.
- DC** C. Du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort 1883-1887.
- DCVB** Antoni Maria Alcover – Francesc de Borja Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1968-1977.
- DE** Tullio De Mauro – Marco Mancini, *Dizionario etimologico*, Milano 2000.
- DEI** Carlo Battisti – Giovanni Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze 1950-1957.
- DELI** Manlio Cortelazzo – Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1979-1988.
- FEW** Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn-Leipzig-Tübingen-Basel 1922-

- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- GDLI Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1961-2004.
- GDU Tullio De Mauro, *Grande Dizionario italiano dell'uso*, Torino 1999-2000.
- God Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris 1881-
- LR François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- LUI *Lessico universale italiano: di lingua, lettere, arti, scienze e tecnica*, Roma 1968-1981.
- PD Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- SW Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TL Adolf Tobler – Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin et Wiesbaden 1915-
- TLFi *Trésor de la Langue Française informatisé*, CNRS, 2001ss., in rete.
- TLIO *Tesoro della lingua italiana delle origini*, diretto da Pietro G. Beltrami, in rete, 1996ss.

Edizioni

Elias Cairel

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

Gaucelm Faidit

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris 1965.

Marcabru

Simon Gaunt – Ruth Harvey – Linda Paterson, *Marcabru: A critical Edition*, Woodbridge-Rochester (NY), 2000.

Raimbaut d'Aurenga

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