

Francesca Sanguinetti

Aimeric de Pegulhan

Pus ma belha mal'amia

(*BdT* 10.43)

La canzone *Pus ma belha mal'amia* offre diversi spunti di indagine: dallo sviluppo della metafora economica, congiunto all'uso di una terminologia marcata e connessa alla tipologia poetica del disamore, aspetto su cui ci si soffermerà più avanti, fino alle allusioni al Monferrato, giacché in una delle tre *tornadas* è racchiusa la menzione di un membro della casata. Il primo invio,¹ trådito esclusivamente da **CMa**², contiene un riferimento a un *marques emperial* (v. 43), in cui può essere ravvisato Guglielmo VI di Monferrato (1207-1226), figlio di Bonifacio I e ricordato da Aimeric anche nella prima *tornada* di *Ara parra qual seran enveyos* (*BdT* 10.11), canzone di crociata composta in Italia settentrionale nel 1213.² Ai vv. 41-44 di *Pus ma belha mal'amia*, infatti,

¹ Si segue per le *tornadas* l'ordine del ms. **C**, mentre nell'ed. Shepard-Chambers appare prima la dedica al *Reys d'Arago* (qui VII), poi quella al *marques* (qui VI) e l'ultima alla *contessa Na Maria* (William P. Shepard and Frank M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston [Illinois] 1950, p. 205). Si segnala che i mss. **Nc** non trasmettono le *tornadas*; **ADIKR** tramandano solo quella rivolta al re d'Aragona (qui VII, in Shepard-Chambers VI), mentre **Ma**² trascrivono prima quella in cui figura il marchese (come **C**), poi quella in cui è presente la contessa Maria e infine quella con elogio del re d'Aragona. Si veda anche *infra*, p. 154 (nota al testo). Si precisa che, secondo l'ordine di **C**, la prima *tornada* con dedica al marchese di Monferrato dovrebbe essere la più recente da un punto di vista cronologico.

² Si vedano, a proposito della datazione di *Ara parra qual seran enveyos* (*BdT* 10.11), le *Circostanze storiche* a cura di Francesco Saverio Annunziata, in *Rialto*,

il trovatore dichiara di aver incontrato il marchese nel Monferrato e, nello specifico, a Moncalvo. Proprio questa allusione consentirebbe una datazione della *tornada* dopo il 1207, in occasione di un soggiorno del trovatore presso la corte del Monferrato, dove sappiamo che Aimeric dimorò durante la sua permanenza in Italia.³

Questa possibile datazione della prima dedica sembra però entrare in conflitto con quella delle altre due *tornadas*, in cui sono menzionati un *Reys d'Arago* (v. 45) e una *comtessa Na Maria* (v. 49), giacché, come hanno fatto notare i precedenti editori, sembra strano che Aimeric abbia indirizzato la sua canzone a mecenati così lontani tra loro come il re d'Aragona e il marchese di Monferrato.⁴ Secondo Shepard-Chambers è probabile che il trovatore abbia riutilizzato lo stesso componimento più di una volta, limitandosi a sostituire un precedente invio e ad aggiungerne uno nuovo. In tal caso, la contessa di cui Aimeric tesse le lodi nell'ultima *tornada* potrebbe essere identificata con Maria di Comminges e il componimento nella sua forma originaria appartenerrebbe al periodo del soggiorno in Spagna del trovatore, mentre successivamente sarebbe stato aggiunto l'invio al marchese di Monferrato, al quale è probabile che l'autore abbia indirizzato il testo dopo averne già lasciato i domini. Il sovrano aragonese celebrato nella seconda *cobla* è infatti identificabile con Pietro II d'Aragona, sovrano dal 1196 al 1213, il quale sposò nel giugno del 1204 Maria di Montpellier, già contessa

28.x.2015. Nella *tornada* di *Ara parra qual seran enveyos* viene rivolto al *Marques de Monferrat* (v. 51) un invito a dedicarsi alla spedizione oltremare, seguendo l'esempio dei predecessori Corrado e Bonifacio di Monferrato (*vostr'ansessor*), i quali si distinsero nella Terza e nella Quarta Crociata. Proprio questa esortazione rende inequivocabile l'identificazione con Guglielmo VI di Monferrato, più volte sollecitato a prendere la croce anche dal trovatore Elias Cairel.

³ Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma 1931, vol. II, p. 32, che riporta solo la prima strofe e questa prima *tornada* secondo la lezione di C, data la canzone approssimativamente prima del 1225, prima dunque della morte del marchese Guglielmo VI, sostenendo che il trovatore sia stato suo ospite nel Monferrato e a Moncalvo e che all'altezza cronologica in cui compone la canzone se ne sia allontanato, benché sia impossibile stabilire con certezza se è Aimeric che vuole ritornare dove si trova Guglielmo di Monferrato o viceversa è il marchese che si è allontanato e di cui il trovatore attende il ritorno. Secondo De Bartholomaeis, il marchese è definito *emperial* da Aimeric «in quanto cugino dell'imperatore: espressione questa che non avrebbe potuto impiegarsi avanti la fine del 1220». In realtà l'aggettivo *emperial* sembra stare qui per 'splendido, incomparabile', accezione che si riscontra, del resto, molto spesso nei trovatori, cfr. ad es. Peire Vidal, *Mout es bona terr'Espanha* (*BdT* 364.28), v. 10: «en l'emperial reyo».

⁴ Cfr. Shepard and Chambers, *The poems of Aimeric*, p. 10.

consorte di Comminges dal 1197, dama in cui potrebbe essere riconosciuta, come sostenuto da Shepard - Chambers, la dedicataria dell'ultima *tornada*, benché un'identificazione certa non appaia possibile.⁵ Proprio a partire dal riconoscimento della *comtessa Na Maria* con Maria di Comminges e poi d'Aragona, Bergert suggeriva di interpretare l'allusione al *marques emperial* come un riferimento a Bonifacio I di Monferrato al momento dell'assedio di Costantinopoli (aprile 1204), quando cioè si parlava di una sua possibile nomina ad imperatore.⁶

In realtà, a partire dai dati di cui disponiamo sembra che il marchese al quale è dedicata la prima *tornada* sia lo stesso *Marques de Monferrat* menzionato, come si è detto, al v. 51 della canzone di crociata *Ara parra* (*BdT* 10.11), in cui si deve riconoscere Guglielmo VI, che viene sollecitato da Aimeric proprio a seguire l'esempio dei suoi predecessori, Corrado e Bonifacio I, giacché questi ultimi si distinsero nella Terza e nella Quarta Crociata.⁷ L'ipotesi più verosimile resta, pertanto, quella di una possibile riutilizzazione del testo, che avrebbe avuto un'originaria stesura in Catalogna anteriore al 1213, come lascerebbe intendere l'invio al *Reys d'Arago*, e forse anche prima del 1204, se accettiamo l'identificazione della contessa dell'ultimo invio con Maria di Comminges, mentre sarebbe stato poi reimpiegato a distanza di qualche anno e in occasione di un soggiorno nel Monferrato, come lascia intendere la dedica al marchese Guglielmo VI, collocabile cronologicamente dopo il 1207-1208.

Pus ma belha mal'amia rappresenta quindi un pezzo di non univoca collocazione cronotopica: gli invii sarebbero ascrivibili a due

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 9-10. Sul rapporto tra Pietro II e i trovatori si veda invece Saverio Guida, «Pietro il Cattolico e i trovatori», in *Trobadors a la península ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, a cura di Vicente P. Beltrán, Meritxell Simó, Elena Roig, Barcelona 2006, pp. 223-240.

⁶ Cfr. Fritz Bergert, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle 1913, pp. 33-34. Tale ipotesi era stata menzionata anche da William P. Shepard, «Two Songs by Aimeric de Peguilhan (I. "Pus ma bella mal'amia"; II. "Qui souffrir s'en pogues")», in *Todd Memorial Volumes. Philological Studies*, New York 1930, pp. 181-191, alle pp. 181-182, il quale sosteneva all'inizio una possibile datazione del componimento intorno al giugno del 1204, pur ammettendo già che «there is always the possibility that one or the other of the *envois* may have been written after the poem itself».

⁷ Su Guglielmo VI si veda Aldo Settia, voce «Guglielmo VI, marchese di Monferrato», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Roma 2003, versione in rete (www.treccani.it).

momenti storici diversi e la canzone sarebbe stata riadattata con riferimento alla corte monferrina a distanza di qualche anno dalla sua composizione originaria, avvenuta prima del 1204. Occorre ricordare, infatti, che le *tornadas* sono sì il luogo più vulnerabile e corruttibile del testo, ma, proprio in virtù di questa loro natura, anche quello che meglio permetteva il recupero e il rimaneggiamento di una stessa canzone affinché si prestasse a diversi utilizzi e contesti.

*

La canzone di Aimeric de Pegulhan *Pus ma belha mal'amia* è anche uno dei testi che meglio esemplificano l'applicazione e lo sviluppo della metafora economica nella poesia dei trovatori.⁸ Non è un caso che il componimento in questione rientri nella tipologia delle canzoni che potremmo definire di disamore piuttosto che d'amore, come si evince già dal verso incipitale, che racchiude l'attributo *mala*, marca distintiva per eccellenza della modalità poetica della *mala canso*. Proprio nei testi che afferiscono al disamore nelle sue diverse forme (*comjat*, *chanson de change*, *mala canso*, canzoni critiche nei confronti di Amore) si riscontra, infatti, accanto alla canonica metafora feudale, un ricorso abbastanza frequente a quella economica, contraddistinta dall'adozione di un lessico che rimanda al campo semantico del denaro, del cambio, del guadagno.⁹

⁸ Sulla metafora economica nella poesia e nell'ideologia dei trovatori si rimanda allo studio di Paolo Canettieri, «Lo *capitals*», in *Interpretazioni dei trovatori*. Atti del convegno, Bologna, 18-19 ottobre 1999; con altri contributi di filologia romanza, a cura di Andrea Fassò e Luciano Formisano, Bologna 2001, pp. 77-101. Canettieri, a sua volta, rimanda ad altri due studi che prevedono l'impiego di un punto di vista economico in ambito letterario medievale, benché con obiettivi e risultati diversi: Nicolò Pasero, «Metamorfosi di "Dan Denier". Categorie economiche e testi del Medioevo», in Id., *Metamorfosi di "Dan Denier" e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma 1990, pp. 7-62; William E. Burgwinkle, «For Love or Money: Uc de Saint Circ and the rhetoric of exchange», *Romanic Review*, 84, 1993, pp. 347-376. Per una lettura, invece, della poesia del Nord della Francia in un'ottica economica si veda il contributo di Eliza Zingesser, «The Poets of the North: Economies of Literature and Love», in *Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, edited by Jennifer Saltzstein, Leiden-Boston 2019, pp. 51-74.

⁹ Per quanto riguarda la *mala canso* e, in generale, la tipologia poetica del disamore e l'adozione di un lessico di tipo economico nelle canzoni che vi rientrano si veda Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati, *Canzoni occitane di disamore*, Roma 2013, pp. 11-41, in particolare alle pp. 29-30.

La canzone di Aimeric si apre, dunque, come una canzone di biasimo e di offesa nei confronti dell'*amia*, bella nonché perfida, accusata innanzitutto di avergli procurato pene e sospiri d'amore. Ed è in questi primi versi che entra in gioco la metafora economica e, nello specifico, quella del capitale amoroso.¹⁰ Dal momento che l'amata ha messo a disposizione del trovatore un capitale di cento sospiri, lui dichiara di essersi comportato «a for de captalier lial» (v. 3), accrescendolo ogni giorno di un migliaio,¹¹ sicché sarebbe opportuno che questo insieme di beni venisse condiviso e spartito in parti uguali, così come si addice allo stare in società («qu'aissi·s tanh de companhia», v. 8).

L'immagine del 'capitale' non sembra essere estranea a componimenti che possono essere assimilati alla poesia del disamore; in un *vers* anonimo, *Pos vezem que l'ivers irais* (*BdT* 461.197), che si qualifica oltretutto come un testo potenzialmente antico,¹² ai vv. 17-19 leggiamo: «et conneis ben con ben mi pais / et sui galias a estrous. / Las! Remasus sui del chabau». *Chabau* si profila come variante di *cabal*, che sta per «capital; biens meubles; cheptel» (*PD*, s.v. *cabal*), ma l'aspetto interessante è il contesto della canzone, che presenta un lessico tipico delle canzoni contro amore o delle *malas cansos*, e in cui l'autore oscilla tra il desiderio di restare fedele, la descrizione dei tormenti subiti, la felicità di sentire biasimata anziché lodata l'amata e la consapevolezza finale che l'abbandono sia la scelta più saggia. Intorno alla sfera del disamore ruota anche la canzone di Gausbert de Poicibot, *Una grans amors corals* (*BdT* 173.14), nella quale i rimproveri sono rivolti contro Amore personificato (v. 34) e si afferma che, se i sentimenti sono indirizzati

¹⁰ La tematica del disamore connessa alla metafora economica si riscontra anche altrove nel corpus di Aimeric de Pegulhan, cfr. ad esempio *A ley de fol camiador* (*BdT* 10.4), assimilabile, a partire dall'incipit, alla categoria della *chanson de change*. Si veda anche Paolo Gresti, *Aimeric de Peguilhan, "A ley de fol camiador"* (*BdT* 10.4): *prime riflessioni*, in *Otto studi di filologia per Aldo Menichetti*, Roma 2015, pp. 3-24.

¹¹ L'idea del capitale come bene che va salvaguardato e accresciuto è presente, fuori dal contesto amoroso, nella *cobla* anonima *Hom deu gardar so qe a gazainhat* (*BdT* 461.139), vv. 1-3: «Hom deu gardar so qe a gazainhat, / qe non o gast ni non o giet a mal; / car enaissi pot creisser son captal». Diversamente, in ambito amoroso Giraut de Borneil dichiara che per gli amanti sinceri il capitale non può accrescere, cfr. *Si·m sentis fizels amics* (*BdT* 242.72), vv. 44-45: «c'als verais amics corals / no vai enan lor chaptals».

¹² Per la datazione piuttosto alta del *vers* anonimo, che sembra collocarsi non oltre la fine del XII secolo, si rimanda alle osservazioni di Francesca Gambino, *Canzoni anonime di trovatori e "trobairitz"*, Alessandria 2003, pp. 95-98.

verso un amore così malvagio («e vos m'etz mal' e cozens», v. 41), il capitale di goia dell'amante non può che diminuire: «vostr'usatges es aitals / qu'a celui que us cre / merma de joi sos captals» (vv. 45-47). L'idea che servire senza ricompensa determini un impoverimento del capitale trapela altresì nelle *coblas* finali della canzone di Peire Vidal, *Mout es bona terr' Espanha* (BdT 364.28), in cui il trovatore lamenta l'indifferenza e la durezza della dama ai vv. 25-28: «Mout m'a tengut en greu lanha, / quar l'ai servid'en perdo; / e servirs ses gazardo / crei que chaptals en sofranha». La metafora del capitale si riscontra, dunque, in diversi componimenti che mostrano un atteggiamento critico nei confronti della ritrosia e della noncuranza dell'amata o che si possono accostare alla modalità poetica del disamore, caratterizzata, come si è detto, dall'impiego frequente di un lessico di tipo economico.¹³

Ritornando a *Pus ma belha mal'amia*, per quanto riguarda il termine *captalier*, il significato che si rinviene nei lessici è quello tecnico di «cheptelier» 'soccidario' (PD, s.v.; LR, II:326; FEW, II:253-4), vale a dire l'allevatore che attua una forma di collaborazione economica con colui che possiede il bestiame (soccidante), in questo caso l'*amia*, al fine di allevarne e sfruttarne una certa quantità, dividendo *per egual* le spese e gli utili relativi tanto all'accrescimento del bestiame quanto ai prodotti da esso derivati.¹⁴ Si tratta, pertanto, di una terminologia specialistica di ambito giuridico-legale che si ritiene vada conservata anche in traduzione, dal momento che appare chiaro che Aimeric si pone e si qualifica proprio come colui che si occupa fattivamente dell'attività di allevamento del bestiame, o meglio dei sospiri equiparati qui ai capi di bestiame, che gli sono stati conferiti dalla sua dama. La stessa proposta di distribuzione equa degli accrescimenti, degli utili e

¹³ In Aimeric, la metafora del *capital* ritorna anche in una canzone composta dopo l'incoronazione di Federico II, *Totz hom qui so blasma que deu lauzar* (BdT 10.52), in cui il trovatore porta avanti, al contrario, un discorso in difesa di Amore, paragonato a un sovrano che non riesce a ben regnare perché non riceve supporto dai vassalli traditori. Nell'ultima *cobla*, l'io lirico dichiara di amare una dama senza essere ricambiato, ma di essere tanto onorato da questo amore da riuscire a recuperare comunque il suo capitale: «qu'al meynhs s'ilh tot del sobreplus no-m val, / tan n'ai d'onor que ben cobri-l capital» (vv. 47-48).

¹⁴ Il contratto di soccida è riportato anche nell'art. 2170 del Codice civile: «nella soccida il soccidante e il soccidario si associano per l'allevamento e lo sfruttamento di una certa quantità di bestiame e per l'esercizio delle attività connesse, al fine di ripartire l'accrescimento del bestiame e gli altri prodotti e utili che ne derivano. L'accrescimento consiste tanto nei parti sopravvenuti, quanto nel maggior valore intrinseco che il bestiame abbia al termine del contratto».

dei prodotti ottenuti grazie alla custodia affidatagli, rimanda chiaramente a quanto previsto nel contratto di soccida, volto a costituire una sorta di piccola impresa di natura associativa.

Non sembra pertanto rendere appieno il significato di questi versi la traduzione fornita da Shepard: «like a faithful partner I have since increased that capital every day by a thousand»,¹⁵ che ritrasponendo *captalier* alla sfera amorosa lo traduce come ‘partner fedele’. Del resto, lo stesso vocabolo *captal* del v. 2 è strettamente connesso a *captalier* e il suo significato di ‘capitale’ rimanda in questo contesto ai capi di bestiame e al contratto di soccida avente per oggetto proprio l’allevamento e la custodia del patrimonio bovino.¹⁶ Sarà infatti pur vero, come ha osservato Canettieri, che nei versi in questione «il capitale è costituito non dal denaro, o come più spesso si intendeva, da ovini o bovini, ma dai sospiri della dama»;¹⁷ ma il punto di partenza della comparazione sembra essere proprio questo particolare tipo di contratto ed è la trasposizione in ambito amoroso-cortese a determinare l’equiparazione degli armenti agli aneliti d’amore. Si suggerisce perciò, alla luce di tali osservazioni, di optare per un’interpretazione che recuperi questi riferimenti così precisi, simile a quella già proposta da Raynouard nel *LR*, II:326, in cui la trascrizione dei vv. 1-4 della canzone di Aimeric è accompagnata dalla seguente traduzione: «Depuis que ma belle méchante amie m’eut mis un cheptel de cent soupirs, à guise de loyal cheptelier, je l’ai ensuite augmenté chaque jour».

Per quanto riguarda altre occorrenze di *captalier* nella poesia in lingua d’oc, l’unico altro luogo trobadorico in cui figura tale termine con un simile significato è il v. 18 della canzone di Daude de Pradas, *Anc mais hom tan ben non amet* (*BdT* 124.3). Nella seconda *cobla*, dopo aver enunciato che Dio avrebbe creato l’amata dotandola di tutte le migliori virtù e senza eguali, il trovatore, sempre rivolgendosi a lei, prosegue dicendo che «de ben lo vostr’es tan pleners / qu’esser ne pogra captaliers / totz lo mons: a mon escien / agra i pres gran meilluramen» (vv. 17-20). La traduzione di questi versi offerta da Silvio Melani nella

¹⁵ Shepard, «Two Songs by Aimeric de Peguilhan», p. 184; una traduzione affine è ripresa poi in Shepard and Chambers, *The poems of Aimeric*, p. 206.

¹⁶ Si ricorda anche che tra i vari significati di capitale riportati nel *Lessico etimologico italiano* figurano quelli di «‘bestiame, bovino; attrezzi rurali, beni agricoli; scorte di un podere’» nonché proprio quello di «‘capitale, soccida’» (cfr. *LEI*, s.v. *capitalis* 4.c).

¹⁷ Canettieri, «Lo *captals*», p. 87.

sua recente edizione critica è: «la vostra [persona] è così fornita di virtù che [grazie a esse] potrebbe arricchirsi il mondo intero: a mio giudizio [quello] ne riceverebbe un gran miglioramento». ¹⁸ Come si evince, *cap-taliers* non è tradotto, ma è reso in modo generico attraverso il verbo ‘arricchire’, mentre in nota è riportata la definizione di «colui che è signore o gode l’usufrutto di un *capdal* < CAPITALIS, bene o complesso di beni mobili o immobili». ¹⁹ Un’accezione appropriata potrebbe essere anche quella di ‘custode’, ‘colui a cui tali beni sono affidati’ (‘siete così fornita di doti positive che di esse potrebbe esserne custode il mondo intero’), che manterrebbe forse più intatto il significato originario di ‘soccidario’ riportato nei lessici. ²⁰

Ritornando alla canzone di Aimeric de Pegulhan, la prima *cobla* funzionalizza dunque un lessico di tipo economico e giuridico alla rappresentazione della relazione tra il trovatore e la dama. E se il contratto di soccida, simile a quello di mezzadria, prevede un’associazione tra il proprietario e l’allevatore volta alla spartizione dei prodotti e degli utili (vv. 6-8), ai versi 9-10 trapela l’idea di una superiorità dell’amata, alla quale spettano in ogni caso il comando (*senhoria*) e ulteriori vantaggi, giacché è colei che, secondo diritto (*ben es dregs*), *mais pot e val*. Il soccidante, cioè la dama, eserciterebbe pertanto una (giuridicamente inappropriata ma ammessa) supremazia sul soccidario, ossia l’amante, il quale, secondo le regole canoniche del gioco cortese, è vincolato a lei da un sentimento così devoto da non poter fare a meno di amarla, nonostante la consapevolezza che sarebbe preferibile opporsi a ciò (cfr. vv. 14-16). La coscienza della non convenienza dell’amore è ancora una volta rimarcata attraverso l’uso di una terminologia di matrice economica, giacché appare evidente che il non abbandono dell’*amia* comporti per l’innamorato la perdita del proprio lavoro, dunque una perdita di tempo e di guadagno, dal momento che l’espressione *perdre son jornal* adottata al v. 18 rimanda a *jornal* nella sua accezione specifica di

¹⁸ Silvio Melani (ed.), «*Per sen de trobar*». *L’opera lirica di Daude de Pradas* (Publications de l’Association Internationale d’Études Occitanes, 11), Turnhout 2016, p. 115.

¹⁹ Ivi, p. 119.

²⁰ Un’ulteriore occorrenza di *cap-taliers* si riscontra in Peire de Castelnou, *Hoimais no-m cal far plus long’atendenza* (*BdT* 336.1), al v. 7: «endreit l’amor d’En Barral, car ancse / a mantengut lo ric pretz e mante, / qe del seu pretz an fait mainz capteliers» (vv. 5-7). In questo caso però il sostantivo sembra avere l’accezione di ‘seguace’, anch’essa riportata nei lessici (cfr. *PD*, s.v. e *LR*, II:326 «sec-tateur»).

«Tagewerk» ('lavoro quotidiano'), ma anche di «Tagelohn» ('paga giornaliera').²¹

L'adozione della metafora del capitale amoroso che si dispiega nei primi versi lascia dunque il posto alla rappresentazione di una situazione amorosa di tipo convenzionale, in cui il locutore subisce il fascino di un'amata non solo ritrosa, ma incredula (v. 30) e crudele (v. 25), accusa i suoi occhi di aver veicolato un sentimento folle (v. 22), ribadisce la veridicità delle proprie intenzioni (vv. 35-36). Sulla sincerità di quanto dichiarato si insiste in particolar modo attraverso l'impiego di una singolare comparazione col messale, vale a dire il libro liturgico, sicché quanto proferito riguardo al proprio amore sarebbe per verità assimilabile al libro usato per la messa. E proprio il v. 35 che racchiude la comparazione coincide con uno dei luoghi più problematici del testo, giacché se la famiglia **ADIK**, qui non preferita per la ricostruzione del testo critico, è concorde nel leggere *mas ver a guisa de (d'un D) messal*, lezione accolta da Shepard-Chambers, il resto dei testimoni trasmette invece lezioni discordanti, tali da rendere necessario il ricorso a un principio ricostruttivo e l'adozione di una lezione congetturale (*mas plus ver d'un libre messal*).²²

L'applicazione di una terminologia di stampo economico-giuridico all'ideologia della *fin'amor* viene poi ripresa negli ultimi versi dell'ultima *cobla*, in cui l'innamorato, dopo aver ribadito che, se l'amata prova ora risentimento, anch'egli è apparso in passato contrariato, testimonia il suo essere nonostante tutto costretto al pagamento di un tributo o censo nei confronti della dama. L'equiparazione tra esperienza amorosa e modello feudale cede pertanto il posto a un altro tipo di metafora, che afferisce ai campi semantici del profitto e del guadagno e che determina il paragone tra il rapporto amoroso e non più il vassallaggio bensì il rapporto di colonia, basato su una dipendenza di carattere tributario. Aimeric fa infatti riferimento a un tipo di contratto molto diffuso in età

²¹ Per i seguenti significati di *jornal* si rimanda al *SW*, IV:273.

²² Per la scelta di ricostruire una lezione partendo dalla *varia lectio* si veda *infra*, nota al v. 35. La comparazione col *messal* è registrata nel repertorio di Oriana Scarpati, *Retorica del "trobar"*. *Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, p. 250. Per quanto concerne il messale, si ricorda che esso rientra nella varietà di tipologie librarie con cui sono stati tramandati i testi della messa e, come nota Gianluca Valenti, *La liturgia del "trobar"*. *Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlin 2014, p. 15, proprio «dalla giustapposizione di sacramentario, lezionario e antifonario nascerà, nel basso medioevo, il messale, libro liturgico che resterà in uso fino ai nostri giorni».

medievale, quello di censo,²³ con cui si indicavano giuridicamente le prestazioni in natura o in denaro dovute dai coloni al proprietario del fondo e secondo il quale il censuario in qualità di debitore si impegnava al pagamento di una rendita periodica al censalista o creditore. Il vocabolo impiegato al v. 39, *sensal*, figura nel *LR*, II:387 col significato di «censitaire, censable», con valenza tanto aggettivale quanto di sostantivo, così come nel *PD*, s.v. *cesal*, *censal*, è riportata la duplice accezione di «censitaire» e «rente payée à titre de cens».

Le occorrenze registrate nella poesia dei trovatori non sono tantissime, giacché *sensal* è presente al v. 47 del sirventese di Raimon de Castelnou, *Mon chantar vueil retraire al cuminal* (*BdT* 396.6): «laorador terras sensals menten», in cui sembra però riferirsi a *terras* e indicare appunto le terre soggette a censo; mentre nella tenzone tra Raimbaut d'Aurenga (Linhaure) e Giraut de Borneil, *Era·m platz, Guiraut de Borneill* (*BdT* 389.10a = 242.14), Giraut annuncia con tono polemico ai vv. 38-42: «e pero si·m val mais d'enfan / mos sos levatz / c'uns enraumatz / lo·m deissazec ni·m digua mal, / qe no·l deing ad home sesal» e sembra comunicare il desiderio di non vedere la sua melodia, ossia la sua canzone, deteriorata per colpa di qualche incompetente, esprimendo in tal modo la preoccupazione che le proprie canzoni vengano corrotte in fase di trasmissione. Paterson traduce i versi in questione come «and yet I prefer my tune to be sung high and clearly by a child than to have it garbled and badly delivered by some croaker, for I do not judge it fit for a mercenary dependent», commentando a p. 1073: «Milone (on Roncaglia, who is followed by Riquer) sees this as equivalent to *homo (cantor) stipendarius*, which we accept. Is Guiraut perhaps referring in our piece to jongleurs who use other people's songs to earn a night's lodging?». ²⁴ Rispetto a questi esempi sopra menzionati, il senso del vocabolo *sensal* nella canzone di Aimeric de Pegulhan

²³ Cfr. il celebre incipit di Peire Vidal, *Per ses dei una chanso* (*BdT* 364.34), in cui sembra esserci un riferimento esplicito proprio a questo tipo di contratto particolarmente diffuso in Francia nel Medioevo e vertente sul pagamento di un tributo regolare.

²⁴ Cfr. Ruth Harvey - Linda Paterson, *The Troubadour "Tensos" and "Partimens"*. *A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, p. 1073 (ma si vedano anche le pagine precedenti in cui sono ampiamente commentati i versi qui riportati). Sarà a questo proposito interessante osservare, come fa Canettieri, «Lo *capitals*», p. 79, che questa tenzone rappresenta un testo altrettanto imbastito su una terminologia di matrice economico-commerciale. Cfr. ad es. il v. 28: «Que chans no port autre capital».

appare molto limpido: l'amata lo avrà per censuario più di quanto potrebbe averlo qualsiasi altra dama, sicché, come si è detto, alla relazione di fedeltà vassallatica si sostituisce una altrettanto forte relazione basata sul pagamento obbligato di una rendita, che comporta un rapporto di soggezione feudale nei confronti del proprietario del fondo, cioè in questo caso la dama.²⁵ Si tratta, dunque, di un termine specifico del diritto feudale, che implica il riconoscimento dell'essere subordinato a una podestà signorile e a sé superiore, quella dell'amata, rispetto alla quale il locutore ammette di essere non più genericamente *hom lige, servidor*, ecc., ma *sensal*, con allusione specifica all'obbligo di pagamento di una sorta di canone o tassa perpetua.

In definitiva, la canzone rivolta alla *mala amia* appare intrisa di formule espressive e termini che rimandano alla sfera economica e giuridico-feudale e si apre col motivo dell'amante *captalier* che, essendo sincero e *lial*, non può che accrescere e rendere profittevole il "capitale" messo a disposizione dalla sua dama, spendendo e impiegando più di quanto possa ricevere in cambio dall'amata (mentre il contratto di soccida dovrebbe essere sinallagmatico, ossia a prestazioni corrispettive), per chiudersi con l'immagine dell'amante *sensal*, legato all'amata da una relazione che richiede dedizione e sottomissione nonché il periodico pagamento di un tributo. Aimeric fa dunque riferimento a due tipi particolari di contratto: il primo relativo all'allevamento del bestiame, in cui in qualità di soccidario l'amante ha l'obbligo di prestare con diligenza la forza lavoro per allevare e sfruttare i capi affidategli e l'altro vertente su una rendita (censo) che in quanto censitario, ossia colui che aveva l'usufrutto o dominio utile di un terreno o proprietà fondiaria, l'innamorato era tenuto a versare al signore feudale, vale a dire alla nobile dama-censalista. L'appartenenza al registro delle *malas cansos*, che sembra garantita dall'incipit *mal'amia*, appare suffragata dal ricorso ad

²⁵ Tale relazione di dipendenza è del resto resa chiara se osserviamo i versi 8-9 di Marcabru di *Dire vos vuoill ses doptanssa* (BdT 293.18) nella variante trasmessa unicamente da a² per il v. 9: «et Amors es d'aital guisa / de totz cessals a ces prisas» (si veda l'apparato di Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda M. Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge 2000, p. 240). Tale lezione è accolta a testo da Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909, p. 78 (con la traduzione «Amour est de telle nature qu'il prélève le cens sur tous ceux qui y sont soumis»), ma scartata da Gaunt, Harvey e Paterson e, in ultimo, da Simone Marcenaro, «Marcabru, *Dire vos vuoill ses doptanssa* (BdT 293.18)», *Lecturae tropatorum*, 10, 2017, pp. 1-38, cfr. in particolare p. 16.

un lessico e a nozioni economiche riadattate al discorso amoroso, benché la canzone oscilli costantemente tra i due poli dell'amore e del disamore ed esibisca un assetto tutto sommato cortese sul quale si innesta però un pungente e costante tono di polemica.

Pus ma belha mal'amia costituisce, pertanto, un esempio perfetto di canzone in cui la metafora economica e un linguaggio giuridico di stampo feudale-vassallatico vengono funzionalizzati alla rappresentazione della situazione amorosa mediante il ricorso a un formulario espressivo specifico, che si ritiene vada conservato quanto più possibile integro anche in traduzione, al fine di non alterare o banalizzare l'interpretazione del testo.

Aimeric de Pegulhan
Pus ma belha mal'amia
 (BdT 10.43)

Mss.: **A** 139r (*Naimeric de piguillan*), **C** 87r (*aymericx de pegulhan*), **D** 66v (*Naimeric de pig.*), **I** 52v (*Naimeric de pigullan*), **K** 38v (*Naimeric de piguillan*), **M** 90v (*aymeri de pegoilhan*), **N** 160v (*Naimiric depegullan*), **R** 49r (*aim(er)ic de pegulha(n)*), **a**² 350 (*enaimeric de puiguillam*), **c** 49r (*Naimeric de pugunnan*), **α** (*Aimeric de Pegulha*).

Edizioni: William P. Shepard, «Two Songs by Aimeric de Peguilhan (I. “Pus ma bella mal'amia”; II. “Qui suffrir s'en pogues”»)» in *Todd Memorial Volumes. Philological Studies*, New York 1930, pp. 181-191; Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma 1931, vol. II, p. 32 (estratti secondo la lezione di C); William P. Shepard and Frank M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (Illinois) 1950, p. 204; Reinhilt Richter, *Die Troubadourzitate im “Breviari d'Amor”*. *Kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, Modena 1976, pp. 179-180 (edizione di α: I e IV *cobla*).

Metrica: a7' b8 b8 a7' a7' b8 b8 a7' (Frank 476:7). Cinque *coblas unissonans* di otto versi ciascuna, più tre *tornadas* di quattro versi. Rime: -ia, -al.

Testo. La tradizione manoscritta presenta una bipartizione per grandi linee con **ADIKc** da un lato e **CMNRa²α** dall'altro, benché alcuni manoscritti esibiscano una certa oscillazione tra i due rami. L'esistenza di questi due raggruppamenti è percepibile al v. 33, laddove **ADIKc** leggono *Azir sen sis uol on ria* anziché *Irasca s'en o s'en ria* (**CMNRa²**), al v. 37 in cui **ADIKc** hanno *sis* in luogo di *quar* (**CMNa²**) e al v. 40 per il quale **ADIKc** trascrivono *Que (Qeu DIK) qan lim diei (di D, dei e) non (nom DIK) auia* rispetto a **CMNRa²** *que nulh'autra (autre a²) non (nom MR, nun a²) auria (auia Na²)*. Costante è la costellazione **ADIK**, che è infatti visibile ai vv. 2 *Mac*, 4 *Lai puois cregut*, 9 *maioria*, 20 *Quil cor delcors*, 22 *Mas*, 24 *ma*, 27 *Qellam*, 29 *sieu*, 35 *mas uer aguia de (dun D) messal*. All'interno di questa costellazione il consueto accordo tra **IK** è provato dagli errori ai vv. 6 *com mal*, 14 *dan tan*, 18 *prec*, 25 *mausezia*. I mss. **DIK** concordano ai vv. 11 *Et eu iel* e 40 *Qeu e nomauia*. Meno stabili risultano i rapporti tra i mss. appartenenti all'altra costellazione: **CMR** sono accomunati dall'ipometria al v. 46, legata all'omissione di *ric*; **CM** dalla variante *fag* in luogo di *don* al v. 46; **Na²** da *leial* in rima al v. 11; **MRa²** dalla variante *tota uia* al v. 45. I mss. **CMa²** sono inoltre gli unici a trasmettere tre *tornadas*, benché in **Ma²** l'ordine di VII e VIII appaia invertito rispetto a **C**. **Ma²** sono infine accomunati dall'ipometria al v. 47, dovuta all'omissione di *gent*, e dalla variante *es tan bona* al v. 50. Il ms. scelto come base è **C** ed è seguito anche per l'ordine delle *tornadas* (Shepard-Chambers VII-VI-VIII).

I Pus ma belha mal'amia
 m'a mes de cent sospirs captal,
 a for de captalier lial
 los ai cregutz quasqun dia 4
 d'un mil, per q'ueimais seria,
 sol qu'a lieys plagues, cominal,
 que los partissem per egual,
 qu'aissi's tanh de companhia. 8

1 Puis que ma bella amia **A**, Puis ma bellamia **D**, Pus mama la belamia **R**,
 pois ma mala enemia **c** 2 m'a] Mac **ADIK**; cent] mil **M**; captal] cabal **R** 3
 for] fuor **AD**, fuer **IK**, fors **N**, fort **R**; captalier] captaliee **D**, cabalier **c** 4 ai]
 lai **Ncα**; Lai puis cregut **ADIK**; los lai pueis cregutz quec dia **R** 5 d'un] de
ADIKN, dum **R**; de nul *corretto su* demil **a**²; e per so hueimais **M**; seria] serian
D 6 qu'a] cap **R**; cominal] com mal (*in K* *corretto in* comunal) **IK**; Raços
 (et) dreitz comunals **c** 7 que los] quels **Ccα**; partissem] partissen **IKNa**²,
 partissam **M** 8 qu'aissi's] Caissi **IKa**²

I. Dopo che la mia bella e perfida amica mi ha messo a disposizione un capitale di cento sospiri, io alla maniera di un soccidario leale li ho accresciuti ogni giorno di un migliaio, per cui d'ora in poi sarebbe condiviso, purché le piacesse, in modo tale da spartirli in parti uguali, così come si addice allo stare in società.

II	Pero si·n vol senhoria, ben es dregs quar mais pot e val et hie·l port tan d'amor coral que no·n puesc; neus s'ieu podia	12
	son voler non desvolria, mas sol d'aitan non de ren al, d'amar son fin cors natural: ve·us tot quan li desdiria.	16

9 si·n] seu **a**²; senhoria] maioria **ADIK**; Pois sin uolla seinoria **c** 10 quar] qe **c** 11 Et eu iel **DIK**, q(i)eu li port **M**, et ieu ai **a**²; coral] leial **Na**²; Et em port lamor tant coral **c** 12 que] qieu **M**; q(i)eu no uuelh **R**; s'ieu] si **ADIKMR**; Qel neis si fort o no(n) lia **c** 13 desvolria] uolria **D**, desdiria **a**²**c** 14 d'aitan] dan (da **K**) tan **IK**; de nulha res mas sol daita(n) **R**, Mas daitant e no(n) de ren al **c** 15 d'amar] damor **a**²; fin] gent **c**; cors] cor **IKMa**²; damar lo sieu cors nat(ur)al **R** 16 tot quan] ta(n)t qa(n)t **D**; li desdiria] li desderia **I**, endes uoldria **c**

II. Tuttavia se vuole un privilegio riguardo a ciò, è ben giusto perché ha più potere e valore di me e io nutro nei suoi confronti un amore così devoto che non posso farci nulla; ma anche se potessi, non smetterei di assecondare la sua volontà, riguardo a null'altro se non riguardo a ciò, riguardo all'amare la sua perfetta e nobile persona: eccovi tutto ciò a cui dovrei oppormi.

- III Mas elha·m pregu'e·m castia
 que m'en lais, quar pert mon jornal,
 et ieu non puese, si Dieus me sal,
 qui donc lo cor no·m trazia 20
 et autre no·m n'i metia;
 e mei huelh meron de tot mal,
 per que s'en ploron no m'en cal,
 quar percasson lur folhia. 24
- IV Piegz m'es que si m'aucizia;
 quan la prec ni·n suy en logual,
 elha·m respon e·m ditz aital
 que fort s'en iraisseria 28
 si daveras lo dizia.
 No m'en cre: peccat fai mortal,
 et si·l n'ai mostrat maint senhal
 per que creire m'en deuria. 32

17 pregu'e·m] prega em **AMa²c** 18 que m'en] que(m) **C**, Qeu men **c**; pert] perc **ADN**, prec **IK**, pet **R**; mon *manca a* **R** 19 non] nom **D** 20 qui] si **a²c**; Quil cor delcors **ADIK**; no·m] men **M**, non **Na²c** 21 no·m n'i] no men **A**, no mel **D**, nol me **IK**, non noi **R**, no(n) ni **c**; e un autre nom metia **M** 22 E] Mas **ADIK**, do(n) **R**, *manca a a²*; huelh] al **N**; meron] merom **C**; de] del **c** 23 e siels sen **R**, E sil sem **c**; m'en] mel **N**; de nomen cal **M** 24 quar] q(e)ls **R**, Qil **c**; percasson] p(er)caissom **D**, procasan **c**; lur] ma **ADIK**

25 Pietz *con p non trascritta in K*; que] qi **a²**; si *manca a a²*; m'aucizia] maucia **D**, mausezia **IK** 26 ni·n] sin **M**, e(n) **R**, uiu **a²** 27 elha·m] Qellam **ADIKa**, qem **M**, estam **a²**; e·m ditz] edis **DIK**, editz **Rca**; aital] maital **DIKRc** 28 fort] for **M**; s'en] se **a²**; iraisseria] irasderia **D**, iraissezia **I**, iracheria **c**, irache-ria **a** 29 si] sieu **ADIKa**; daveras] dauans **N**, adaueras **R**, dautras uetz **a²**; lo] loill **M**, loi **NRa** 31 mostrat] moreirat **N**; maint] mo **C**

III. Ma lei mi prega e mi ammonisce di lasciar perdere, perché perdo il frutto del mio lavoro, e io non posso, che Dio mi salvi, a meno che qualcuno non mi strappi il cuore e non me ne metta un altro al suo posto. E i miei occhi sono colpevoli di ogni male, perciò se piangono non me ne importa, perché procacciano la loro follia.

IV. Per me è peggio che se mi uccidesse; quando la prego o trovo l'occasione per farlo lei mi risponde e mi dice che si arrabbierebbe molto se davvero lo dicessi. Non mi crede e fa un peccato mortale, eppure le ho mostrato molti segnali per cui dovrebbe credermi.

- VII Reys d'Arago, quascun dia
son vostre ric fag pus cabal,
tant gent hi sabetz metre sal
ab solatz et ab paria. 48
- VII La comtessa Na Maria
tant es bona, si Dieus me sal,
qu'autr'am mais be ni ab meinhs mal
non sai, qui tort no·l fazia. 52

45-48 mancano in **Nc**; corrispondono a 49-52 in **Ma**² 45 Reis] Bey **R**; quascun dia] tota uia **MRa**² 46 manca in **a**²; ric manca a **CMR**; fag] don **ADIKR** 47 tant] quar **C**; gent manca a **Ma**²; gent metre sal **a**² 48 paria] paria(n) **D**

49-52 solo in **CMa**²; mancano in **ADIKNRc** e corrispondono a 45-48 in **Ma**² 50 es tan bona **Ma**² 51 qautrab **M**, cautra ab **a**² 52 qui] qe **a**²

VII. Re d'Aragona, ogni giorno le vostre nobili azioni sono più eccellenti, tanto gentilmente le sapete condire con la cordialità e con la piacevole conversazione.

VIII. La contessa Maria è tanto perfetta, vivaddio, che non conosco nessun'altra con più pregi e meno difetti, a meno che non le faccia torto.

1. *mal'amia*: già a partire dall'incipit la canzone manifesta l'appartenenza alla modalità poetica del disamore e, nello specifico, alla tipologia della *mala canso*, intesa come canzone di biasimo e di offesa nei confronti dell'amata, definita qui proprio *mala*. Il riferimento a una *mala amia* figura anche in Giraut de Borneil, *Ges aissi del tot no-m lais* (BdT 242.36), al v. 18: «ma mal'amia que-m trais», in cui l'amata è accusata di tradimento, e in *Can la brun'aura s'eslucha* (BdT 242.59), al v. 8: «tort n'auretz vos, mal'amia!», in cui è invece colpevolizzata della possibilità che il canto appaia deludente (cfr. v. 7: «[...] si-m falh mos chans»).

3. *captalier*: Levy, nel *PD*, riporta il significato di «cheptelier», la stessa accezione è attribuita al sostantivo da Raynouard, che nel *LR*, II:326 trascrive proprio questi vv. 1-4 di Aimeric come esempio, traducendoli: «Depuis que ma belle méchante amie m'eut mis un cheptel de cent soupirs, à guise de loyal cheptelier, je l'ai ensuite augmenté chaque jour». Nel *FEW*, II:253-4 è riportata la definizione di «*cheptelier* “celui qui prend du bétail à cheptel”». Shepard interpreta *captalier lial* come ‘socio fedele’ e una simile traduzione è ripresa anche in Shepard - Chambers: «After my fair and wicked love has committed to me more than one hundred sighs as a fund, like a faithful partner I have since increased them every day by a thousand». Il termine *capital* del v. 2 è, del resto, strettamente connesso a *captalier* e il significato di ‘capitale’ al quale rimanda, oltre che introdurre un'interessante metafora economica, rende bene l'idea, insita anche nel termine francese «cheptel» impiegato da Raynouard, dei capi di bestiame equiparati qui ai sospiri. *Captalier* può dunque essere inteso come ‘soccidario’ e *capital* letteralmente alluderebbe a una sorta di contratto il cui oggetto sono i capi di bestiame che vengono paragonati ai sospiri (cfr. anche *LEI*, s.v. *capitalis* 4.c). Si tratta, in altri termini, di una figura simile a quella del mezzadro, con la differenza che la mezzadria è un contratto agrario tra un proprietario terriero e un coltivatore, mentre qui si parla di bestiame. A proposito del termine *capital* qui impiegato in rima al v. 2 e dell'adozione della metafora del capitale amoroso si vedano anche le osservazioni di Canettieri, «Lo *captals*», p. 87: «il capitale è costituito non dal denaro, o come più spesso si intendeva, da ovini o bovini, ma dai sospiri della dama; infatti dacché la bella e cattiva amica del poeta lo ha dotato di un capitale di cento sospiri, egli, a guisa di leale “capitalista” (*captalier*) li ha fatti crescere di mille al giorno». Cfr. anche *supra*, pp. 146-149.

18. *que m'en lais*: solitamente il modulo della *mala canso* è seguito o associato a quello del *comjat*, vale a dire l'abbandono della dama, connotato proprio dal verbo *se laissar* o da altri sinonimi (es. *se partir*, *se deslonhar*, ecc.). In questo caso è singolare, e sembra essere una innovativa variazione del tema, il fatto che l'abbandono della dama venga suggerito dalla dama stessa, che invita l'innamorato a lasciar perdere (cfr. v. 17 *elha-m pregu'e-m castia*). — L'idea che amare follemente equivalga a perdere del tempo nonché del

denaro si ritrova anche in un'altra canzone di vituperio di Uc de Saint Circ, ugualmente incentrata sull'impiego di una terminologia di matrice economica, cfr. *Estat ai fort lonjamen* (*BdT* 457.15), vv. 28-29: «Totz hom qu'en folla s'enten / en fol despen sos jornals». Il significato di *jornal* sembra essere in Aimeric come in Uc, per metonimia, quello di 'paga giornaliera', 'stipendio' (*PD*, s.v.), dal momento che i due testi sviluppano un lessico di tipo economico-commerciale (Uc) ed economico-giuridico (Aimeric).

22-23. I versi sviluppano il *topos* degli occhi veicolo dell'amore e, di conseguenza, responsabili di ogni male. Per la locuzione *merir mal* 'essere colpevole' si veda *SW*, V:237 («schuldig sein, Schuld haben, sündigen»); si tratta di un'espressione usata anche altrove in Aimeric de Pegulhan, cfr. il v. 28 di *Amors, a vos meteussa-m clam de vos* (*BdT* 10.7): «e meron mal vostras bellas faissos».

35. Questo verso corrisponde a uno dei luoghi più problematici del testo, giacché mentre i mss. **ADIK** sono concordi nel leggere *mas ver a guisa de* (*d'un D*) *messal*, gli altri codici trasmettono lezioni discordanti: *mas per ver d'un libre messal* **C**; *e anz es vers qom d'un mesal* **M**; *anz es vers cun libre missal* **N**; *anz es vers si com d'un missal* **R**; *neus plus ver d'un libre messal a²*; *qe plus ver d'un libre messal c*. Diversamente da Shepard - Chambers, che mettono a testo la lezione di **ADIK**, si è scelto in questo caso di fornire una lezione ricostruita sulla base della *varia lectio* di **CMNRa²c**. Si tratta, naturalmente, di una proposta da accogliere con cautela e dettata sostanzialmente dalla volontà di non allontanarsi dal ms. scelto come base, ossia **C**, giacché l'adozione della variante *mas ver a guisa de messal* comporterebbe la preferenza per la lezione di un'altra famiglia (**ADIK**). — *messal*: indica una delle varie tipologie librarie con cui sono trasmessi i libri della messa; a questo proposito si veda anche Valenti, *La liturgia del "trobar"*, pp. 14-15.

39. *senal*: ritorna in questi versi la metafora economica sviluppata all'inizio, con l'equiparazione del trovatore al censuario, cioè a colui che è costretto al pagamento di un tributo o di un censo (cfr. *LR*, II:387, che traduce «censitaire», e *DMF*, s.v. *censal*).

43. *marques emperial*: allusione a Guglielmo VI di Monferrato (1207-1226), al quale Aimeric si rivolge anche nella prima *tornada* della canzone di crociata *Ara parra qual seran enveyos* (*BdT* 10.11), invitandolo a seguire l'esempio dei suoi predecessori e a impegnarsi militarmente in Oriente. Guglielmo era infatti figlio di Bonifacio I e nipote di Corrado di Monferrato (zio), che si erano impegnati e distinti rispettivamente nella quarta e nella terza crociata. L'ipotesi più probabile è che la canzone *Pus ma belha mal'amia* sia stata riutilizzata per un soggiorno in Monferrato proprio con l'aggiunta di questa *tornada* in cui è menzionato il marchese. Secondo De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche*, vol. II, p. 32, il marchese Guglielmo è definito qui 'imperiale' «in quanto cugino dell'Imperatore: espressione questa che non avrebbe

potuto impiegarsi avanti la fine del 1220»; lo studioso collega dunque l'attributo *emperial* al rapporto di parentela con Federico II, divenuto imperatore nel novembre del 1220.

45. *Reys d'Arago*: nel re d'Aragona va riconosciuto Pietro II, detto il Cattolico e regnante fino al 1213. Aimeric de Pegulhan soggiornò a lungo in Spagna e dedicò diversi componimenti a un re d'Aragona identificabile con Pietro II: *Car fui de dura acoindanssa* (BdT 10.14), v. 36; *De fin'amor comenson mas chansos* (BdT 10.20), v. 45; *En greu pantais m'a tengut longamen* (BdT 10.27), v. 36; *Nulhs hom non es tan fizels vas senhor* (BdT 10.38), vv. 37-38; *Puois descobrir ni retraire* (BdT 10.42), v. 37; *S'ieu tan ben non ames* (BdT 10.49), v. 49. Sempre Aimeric ricorda Pietro II, di cui compiangere la morte, in *En aquelh temps que-l reys mori, N'Amfos* (BdT 10.26), al v. 3, all'interno di un elenco di sovrani e nobili iberici scomparsi.

47. *metre sal*: il significato della locuzione sembrerebbe essere quello figurato di 'condire'; si veda anche Raynouard, *LR*, V:138, che riporta il verso di Aimeric.

49. *Na Maria*: benché l'identificazione di questa contessa appaia impossibile da definire con certezza, potrebbe forse trattarsi di Maria di Montpellier, contessa di Comminges dal 1197 e poi regina consorte d'Aragona dal 1204. Maria, figlia del signore di Montpellier, Guglielmo VIII, sposò infatti Bernardo IV di Comminges nel 1197, per diventare poi regina consorte di Aragona nel 1204, sposando Pietro II. Il titolo di contessa con cui è qui ricordata farebbe supporre una datazione della *tornada* tra il 1197 e il 1201 (*ante* 1204). Bernardo IV di Comminges sembra del resto essere il destinatario della seconda *tornada* di *En greu pantais m'a tengut longamen* (BdT 10.27), v. 39: «Coms Cumenges, grat e merces vos ren», mentre la prima dedica della canzone è rivolta a Pietro II d'Aragona, vv. 36-38 (cfr. anche nota al v. 45).

Nota bibliografica

Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 5232.
- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
- D** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.r.4.4.
- E** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
- I** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
- K** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
- M** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
- N** New York, Pierpont Morgan Library, MS 819.
- R** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
- a²** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori, γ. N. 8. 4; 11, 12, 13.
- α** citazioni del *Breviari d'Amor*.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- DMF* *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2023 (DMF 2023). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>.
- FEW* Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-sgg.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- LEI* *Lessico Etimologico Italiano*, fondato da Max Pfister, diretto da Elton Prifti e Wolfgang Schweickard, Wiesbaden 1979ss. (versione online <https://lei-digitale.it>).
- 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.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Aimeric de Pegulhan

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

Anonimo (*BdT* 461.139)

Adolf Kolsen, *Zwei provenzalische Sirventese nebst einer Anzahl Einzelstrophen*, Halle 1919, p. 21.

Anonimo (*BdT* 461.197)

Francesca Gambino, *Canzoni anonime di trovatori e "trobairitz"*, Alessandria 2003, p. 91.

Bernart de Ventadorn

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

Daude de Pradas

Silvio Melani (ed.), «*Per sen de trobar*». *L'opera lirica di Daude de Pradas* (Publications de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 11), Turnhout 2016.

Gausbert de Poicibot

William Shepard, *Les poésies de Jausbert de Puycibot, troubadour du XIII^e siècle*, Paris 1924.

Giraut de Borneil

Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh, herausgegeben von Adolf Kolsen, 2 voll., Halle 1910-1935.

Marcabru

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

Peire de Castelnou

Antoine de Bastard, «La bataille de Bénévent. II», *Revue des langues romanes*, 80, 1973, pp. 95-117.

Peire Vidal

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

Raimbaut d'Aurenga (Linhaure) ~ Giraut de Borneil, (*BdT* 389.10a = 242.14)

Ruth Harvey – Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, p. 219.

Raimon de Castelnou

Raimon de Castelnou, *Canzoni e dottrinale*, a cura di Andrea Gianetti, Bari 1988.

Uc de Saint Circ

Fabio Zinelli, Edizione e scheda filologica del componimento *Estat ai fort lonjamen* (*BdT* 457.15), in *Rialto*.