



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



4/1 - 2020

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation
Médiévale)
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)
Luca Bianchi (Università di Milano)
Massimo Bonafin (Università di Genova)
Furio Brugnolo (Università di Padova)
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)
Saverio Guida (Università di Messina)
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)
Pär Larson (ricercatore CNR)
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W
Katowicach - Universität München)
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico: Gabriele Albertini
impaginazione e layout: Luciano Zella

INDICE

Sandro Baroni – Paola Travaglio, <i>De vitri coloribus: fortuna medievale di un trattato bimillenario. Colorazione del vetro, delle gemme artificiali, degli smalti, della decorazione ceramica</i>	5
Aurora Corio, <i>Guido Bigarelli a Modena: nuove riflessioni e un'aggiunta</i>	41
Paolo Gresti, <i>Aimeric de Pegulhan, Hom ditz que gaugz non es senes amor (BEdT 10.29): problemi attributivi e nuova edizione</i>	67
Paola Novara, <i>Anno 1792. Una scoperta negli orti dei monaci di San Vitale di Ravenna</i>	83

Aimeric de Pegulhan, *Hom ditz que gaugz non es senes amor* (BEdT 10.29): problemi attributivi e nuova edizione

Abstract: Il testo di *Hom ditz que gaugz non es senes amor* di Aimeric de Pegulhan è trådito da cinque testimoni: **CRTOc**. L'attribuzione al trovatore di Tolosa è dei soli **CR**, mentre **T** e **c** danno la canzone a Arnaut de Maruelh; in **O** il componimento, che manca dei primi undici versi, risulta fuso con *Si com l'arbres, que per sobracargar* dello stesso Aimeric, e non ha un'attribuzione esplicita. L'articolo indaga proprio il problema di paternità del testo, giungendo alla conclusione che *Hom ditz* è probabilmente, ma non sicuramente, di Aimeric. Segue una nuova edizione critica del testo con traduzione in italiano e commento.

Abstract: The text of *Hom ditz que gaugz non es senes amor* by Aimeric de Pegulhan is preserved in five manuscripts: **CRTOc**. The attribution to the troubadour of Toulouse is only by **CR**, while **T** and **c** attribute the song to Arnaut de Maruelh; in **O** the composition, which lacks the first eleven verses, is merged with *Si com l'arbres, que per sobracargar* by Aimeric himself, and does not have an explicit attribution. The article investigates the problem of the authorship of the text, concluding that *Hom ditz* is probably, but not definitely, by Aimeric. A new critical edition of the text with the Italian translation and commentary follows.

PAROLE-CHIAVE: lirica trobadorica, letteratura occitana, Aimeric de Pegulhan, attribuzione, critica del testo

KEYWORDS: Troubadour Lyric, Occitan Literature, Aimeric de Pegulhan, Attribution, Textual Criticism

1. La canzone

Il testo di *Hom ditz que gaugz non es senes amor* di Aimeric de Pegulhan è trådito da cinque testimoni: Paris, BNF, fr. 856, f. 98^{rv} (C); Paris, BNF, fr. 22543, f. 51^r (R); Paris, BNF, fr. 15211, f. 138^{rv} (T); Città del Vaticano, BAV, lat. 3208, pp. 8b-9a (O); Firenze, BML, Pl. 90 inf, 26, f. 37^v (c). Tanto in T quanto in c la canzone è attribuita a Arnaut de Maruelh; per quanto riguarda O, invece, questo testimone non trasmette i primi undici versi, e il testo risulta fuso, lo vedremo meglio tra poco, a *Si com l'arbres, que per sobracargar* dello stesso Aimeric (BEDT 010.050).

Si tratta di una canzone di tutti *décasyllabes*, secondo il seguente schema: a₁₀ b₁₀ a₁₀ b₁₀ b₁₀ c₁₀ c₁₀ (Frank 324:2); la medesima successione rimica è in altri tre componimenti: Pons de Chapdoil, *Per joi d'amor e de fis amadors* (canzone), Folquet de Marselha, *Amors, merce: no mueira tan soven* (canzone), Anonimo, *A vos volgra metre lo veit qe m pent* (cobla). La canzone di Pons ha *décasyllabes* esclusivamente maschili, mentre la canzone di Folquet e la *cobla* anonima, che ne è del resto una parodia, hanno la stessa successione di *décasyllabes* maschili e femminili presente anche in Aimeric. Il modello, ammesso che non sia un componimento andato perduto, sarà dunque Folquet de Marselha.¹

1.1. Il problema attributivo

Gli editori² non hanno troppi dubbi: *Hom ditz* è frutto dell'attività poetica di Aimeric de Pegulhan. Ronald C. Johnston, che pubblica la canzone tra quelle «d'authenticité douteuse», alla fine dell'esiguo commento scrive: «Le conflit entre les yeux, le cœur et le poète, quoique ce soit un thème usuel chez les troubadours (...) ne trouverait que ce seul développement dans les chansons d'Arnaut. Ce n'est pas à elle seule une raison pour nier qu'il ait composé cette chanson, mais tout de même cela appuie l'attribution de CR» (Johnston 1935: 158). Già nell'introduzione, al momento di confutare la posizione di Wilhelm Friedmann, che era invece favorevole all'attribuzione ad Arnaut, Johnston aveva usato l'argomento tematico per escludere *Hom ditz* dal novero dei testi da attribuire al trovatore di Maruelh. Lo studioso tedesco, al contrario, ravvisava una certa affinità stilistico-tematica tra *Hom ditz* e il canzoniere arnaldiano; scrive Friedmann: «Der Gedankengang der Kanzone (...) erinnert gleichfalls stark an Arnaut, namentlich der Schluss veranlasst mich, sie ihm und nicht Aimeric de Peguilhan zuzuweisen». E dopo aver constatato che tanto per l'attribuzione quanto per il testo si oppongono due coppie di testimoni, CR da una parte e Tc dall'altra, concludeva: «nach den Hs. haben also beide gleichen Anspruch

¹ Le edizioni sono le seguenti: Martorano (2017: 308-315) per Pons; Squillaciotti (1999: 181-194) per Folquet; Appel (1898: 126) e poi Sansone (1992: 112) per la *cobla*.

² Johnston (1935: 155) e Shepard-Chambers (1950: 158).

auf das Lied, nach dem Inhalt möchte ich es Arnaut zuweisen» (Friedmann 1910: 35). Ma Friedmann, commenta Johnston, non tiene conto di **O**, «qui contient une version estropiée de la chanson, mais qui doit pourtant remonter au même chef de file que Tc»; pur non avendo alcuna rubrica attributiva, aggiunge Johnston, in **O** la canzone si trova in un gruppo di testi sicuramente di Aimeric de Pegulhan: «donc le témoignage des mss. est plutôt en faveur de l'attribution à Aimeric» (Johnston 1935: XXI-XXII). E nemmeno le somiglianze stilistiche con le canzoni autenticamente arnaldiane ravvisate da Friedmann convincono Johnston: il quale, come abbiamo visto, preferisce rifiutare l'attribuzione a Arnaut. Dopo Friedmann, ma prima di Johnston c'erano stati altri due brevi interventi sulla questione: uno di Stanisław Stroński, che si era mostrato contrario all'attribuzione ad Arnaut (Stroński 1910: 124*), l'altro di Adolf Kolsen,³ che si era invece schierato con Friedmann; Stroński afferma che **Tc** attribuiscono la canzone «à Arnaut de Maruelh évidemment parce qu'on y trouve le vers: "Qu'ilh [sc. mei huelh] en ploran quasqun jorn ses doptansa" qui se rattache à la strophe du Monge de Montaudon sur Arnaut». Arnaut de Maruelh è il nono trovatore celebrato in *Pos Peire d'Alvenh'a cantat* (strofe X, vv. 55-60);⁴ i versi che ci riguardano sono gli ultimi due: «qu'ades clamon merce sey huelh; / on plus canta l'aiguan dissen». Mi pare che questa caratterizzazione del trovatore da parte del Monge sia piuttosto generica; e comunque non può sfuggire che il ragionamento di Stroński possa anche essere rovesciato: si potrebbe cioè pensare che il Monge abbia scritto quei versi perché conosceva *Hom ditz* come canzone attribuita a Arnaut, e non a Aimeric.

Frank M. Chambers accetta, come già Stroński e Johnston, la testimonianza attributiva di **CR** (ai quali egli – come già Johnston – aggiunge **O**, sul quale, però, bisognerà fare qualche precisazione, come vedremo tra poco), «particularly because it appears that *Tc* had one common original, and so do not present two really independent testimonies [ma, a rigor di termini, questo vale anche per **CR**]. Furthermore, they belong to the same family as *O*, which puts this poem definitely among the poems of Aimeric, as do *CR*, belonging to a different family» (Shepard–Chambers 1950: 27). Lo studioso americano aggiunge che in **T** e in **c** la nostra canzone è relegata nella parte finale della serie di Arnaut de Maruelh, «always a weak position when questions of attribution are being discussed». Il fatto che **O** appartenga, per il testo di questa canzone, «to the same family» di **Tc** mi pare poco facilmente dimostrabile; si rinvia al paragrafo sulla discussione testuale.

³ Kolsen (1921: 542). Kolsen sta parlando di *S'eu anc chantei* (*BEdT* 10.48), attribuita dagli unici due testimoni, **CR**, a Aimeric de Pegulhan; lo studioso mette in dubbio la veridicità dell'attribuzione (il testo sarebbe di Falquet de Romans), perché secondo lui i due testimoni non sono attendibili al punto che, scrive, «man auch das von ihnen ebenfalls dem Aim. de Pegulha beigelegte Gedicht *Hom ditz* (...) diesem Dichter aberkannt und mit Tc dem A. de Maruelh zugeschrieben hat».

⁴ Cfr. Routledge (1977: 155).

Secondo Carlo Pulsoni, infine, il caso della doppia attribuzione di questo componimento «risulta particolarmente interessante» perché «separa nettamente i rami della tradizione» (Pulsoni 2001: 117 nota 21); lo studioso, che, seguendo quanto scritto da Giuseppina Brunetti per **T** (vedi sotto), colloca il caso sotto l'etichetta *cambi di fonte*, non tiene però in considerazione, né qui, né nelle relative schede, il quinto testimone, ovvero **O**.

Partiamo da quest'ultimo. A Uc Brunenc, *Puois l'adrechs temps* (450.7) segue, senza rubrica attributiva, *Si com l'arbres* (10.50), alla quale mancano gli ultimi quattro versi dell'ultima *cobla* e la *tornada* di due versi, perché dopo il v. 36 si leggono, senza soluzione di continuità e senza alcun rispetto per la struttura metrica (sillabismo e schema rimico), i vv. 12-28 di *Hom ditz*. Seguono, nell'ordine: 10.39, *Nulhs hom no sap* (è la stessa canzone che in **R** segue 10.29), 10.27 *En greu pantais* e 10.15 *Cel que s'irais*, alla quale si attacca, anche in questo caso senza soluzione di continuità, *Chant e deport* di Gaucelm Faidit (167.15). Mentre 10.39 e 10.27 non hanno alcuna rubrica, ma sono separate dal testo che precede da uno stacco, e hanno l'iniziale di componimento più grande, in testa a *Cel que s'irais* c'è la rubrica *Naimeric de putham* (ms. **O**, p. 10a).

Per quanto concerne l'attribuzione, la posizione di **O** non è facile da valutare; Chambers, che in apparato alla canzone scrive che in questo testimone il testo è «anonymous» (p. 159), nel capitolo dell'introduzione dedicato alle attribuzioni dichiara, come abbiamo visto, che il codice «puts this poem definitely among the poems of Aimeric» (Shepard–Chambers 1950: 27). Ma la testimonianza di **O** è davvero tanto definitiva? Mi pare che si debba rispondere con grande prudenza. In questo codice ci sono undici casi di componimenti che seguono il testo che precede senza soluzione di continuità, dunque senza uno stacco e, ovviamente, senza una rubrica;⁵ ma, e il dato per noi è più interessante, ci sono anche cinque casi in cui due componimenti sono compattati in modo arbitrario, come accade con 10.50 e 10.29. Si riporta per comodità l'elenco:⁶ Aimeric de Pegulhan, *Si com l'arbres* (10.50), interrotta al v. 36 + Aimeric, *Hom ditz* (10.29), dal v. 12; Albertet ~ Gaucelm Faidit, *Gaucelm Faidit, eu vos deman* (16.16-167.25), interrotta al v. 16 + Uc Brunenc, *Cortesamen mou en mon cor mesclanza* (450.4), dal v. 21; Raimon Jordan, *Per qual forfait o per qual falhimen* (404.6), interrotta al v. 27 + Aimeric de Sarlat, *Fis e lejals e senes tot engan* (11.2), dal v. 28; Aimeric de Pegulhan, *Lonjamen m'a trebalhat*

⁵ Elenco in Lombardi (1998: 239, nota 7).

⁶ Lombardi (1998: 239, nota 7). Non inserisco il quinto esempio, che riguarda una canzone francese, risultato della «commistione disordinata delle strofe di due canzoni». Si veda anche De Lollis (1886: 5-6): «Oltre agli errori comuni, quelli cioè che importano il guasto o la lacuna d'una parola, ve ne ha frequentemente d'un'altra specie; come sarebbe travolger l'ordine dei versi o delle coble in un componimento, oppure lasciare a metà una poesia per fonderla col frammento d'un'altra. Dei primi è senza dubbio da far carico all'ignoranza e alla disattenzione del copista; quanto ai secondi ci sarebbe da porre il quesito se non preesistessero negli esemplari da cui il cod. 3208 fu derivato».

e malmes (10.33), interrotta al v. 44 + Gui d'Uisel, *Ja no cuidei quem desplagues amors* (194.11),⁷ dal v. 8. Il fatto che Aimeric sia l'unico trovatore implicato due volte in queste fusioni incongrue non è rilevante; è invece degno di nota il fatto che il nostro caso (10.50 + 10.29) è l'unico nel quale entrambi i componimenti appartenerebbero allo stesso autore, e questo potrebbe indurre in sospetto circa la reale attribuzione di 10.29, visto che per *Si com l'arbres* non ci sono dubbi, nella ricca testimonianza manoscritta, sulla sua appartenenza al *corpus* di Aimeric.⁸ È doveroso però aggiungere, per completezza d'informazione, che soltanto in questo abbinamento la canzone che segue è attribuita, almeno in parte della tradizione manoscritta, all'autore del testo che precede.⁹ Mi pare quindi di poter concludere che sarebbe pericoloso, e forse fuorviante, accordare troppa importanza alla deposizione di **O**; credo anzi che sia legittimo diffidare della testimonianza di un teste così poco trasparente, che non contribuisce, almeno questo è il mio parere, a diradare in modo definitivo i dubbi attributivi della canzone. Pur permanendo uno stato di incertezza, dunque, non esiterei a smorzare l'affermazione di Chambers dalla quale siamo partiti.

Si può aggiungere un'ulteriore considerazione. Come è noto, in coda agli ultimi fogli antichi nel codice **O** hanno trovato posto alcune carte vergate nel XVI secolo, quando il manoscritto era già nella biblioteca di Fulvio Orsini, giacché tra le altre cose queste carte contengono una tavola del codice scritta dalla mano dell'illustre bibliofilo. A queste carte, come fu riconosciuto già da De Lollis, si devono aggiungere quelle che chiudono il canzoniere provenzale **g**¹ (BAV, lat. 3205), una delle copie di **M** fatta esemplare da Angelo Colocci e poi passata a Orsini.¹⁰ Nei fogli annessi a **g**¹ c'è, tra le altre cose, una traduzione di *Si com l'arbres* fusa a *Hom ditz que gaugz*, quindi come si presenta in **O**; in testa alla traduzione c'è la rubrica attributiva: *Ugo Brunengo* (f. 192r della numerazione di **O**, f. 4r delle carte annesse a **g**¹). Questo significa che un fruitore del canzoniere **O** poteva tranquillamente attribuire la canzone a Uc Brunenc, effettivamente autore, come testimonia in questo caso anche la rubrica, della canzone che nel codice la precede. Tutto il materiale aggiunto a **O** e a **g**¹ (complessivamente sette fogli)¹¹ si riferisce al contenuto del primo dei due manoscritti, tant'è che esso comprende, come detto, una tavola del

⁷ In realtà questo caso differisce dai precedenti, perché l'innesto di 194.11 avviene dopo la prima *tornada*: dunque la parte mancante a **O** di 10.33 è solo il secondo invio, che però è assente anche in molti altri testimoni (**CDMNP**), e quindi non si può essere certi che la testimonianza di **O** per questa canzone di Aimeric sia trunca.

⁸ Interessante su un piano quasi aneddotico, l'assegnazione a Uc Brunenc della versione in italiano di questo testo, della quale parlerò nelle righe che seguono, è ininfluale per l'attribuzione del componimento.

⁹ La canzone di Aimeric de Sarlat è contesa da Aimeric de Belenoi e da Peirol, ma nessun testimone l'attribuisce a Raimon Jordan.

¹⁰ Si vedano De Lollis (1886: 6-8) e Debenedetti (1995: 86-91).

¹¹ Cfr. Debenedetti (1995: 86).

codice stilata da Orsini: e poco importa che lì la canzone sia correttamente attribuita ad Aimeric de Pegulhan, giacché sappiamo che per la compilazione di questa tavola l'erudito si servì anche di altri codici in suo possesso, o comunque di cui poteva disporre, a partire proprio da **g**¹, dove *Si com l'arbres* risulta, appunto, di Aimeric.¹² Tenderei quindi a non ritenere l'attribuzione della traduzione di *Si com l'arbres* a Uc Brunenc un semplice *lapsus calami*,¹³ quanto una scelta consapevole *faute de mieux*, cioè in assenza di una rubrica attributiva specifica.

Come anticipato con le parole di Chambers, in **T** e **c** *Hom ditz* trova spazio alla fine della sezione dedicata ad Arnaut de Maruelh, posizione che certo induce in sospetto: questo fatto, che da solo non forma nemmeno un indizio, abbinato a una discordanza attributiva nella tradizione manoscritta acquista un qualche valore, che però non va enfatizzato. In **T** è preceduta da *Us jois d'amor* (30.26), dello stesso Arnaut de Maruelh, e seguita da Gaucelm Faidit, *Chant et deport* (167.15), che, come abbiamo visto, è in zona anche in **O**. In **c**, invece, è preceduta da Arnaut de Maruelh, *Franques'e noirimens* (30.13) e seguita, ma dopo un foglio bianco, da Arnaut Daniel, *Sim fos amors* (29.17). In base a quanto repertoriato da Carlo Pulsoni questo è l'unico caso in cui **T** e **c** si accordano in una attribuzione considerabile errata.¹⁴ Secondo Giuseppina Brunetti ci sarebbe stato un cambio di fonte nella sezione dedicata a Arnaut de Maruelh nel canzoniere **T** «sottolineato da una falsa attribuzione»; scrive infatti la studiosa: «dopo i primi tre componimenti: *BdT* 30,8; 30,21; 30,25 (...) in cui il ms. **T** sembra utilizzare una fonte simile a quella di **D** e forse di **A**, e dopo l'attribuzione isolata di *BdT* 70,16 ad Arnaut, seguono due testi tràditi il primo (*BdT* 30,26 Johnston IV) dai soli **CT**, e l'altro (*BdT* 10,29) da **CRTOc** i quali, a parte le divergenze di attribuzione, sembrano rimontare allo stesso capostipite» (Brunetti 1990: 62-63). Sembrerebbe dunque di capire che il cambio di fonte sia intervenuto all'altezza di 30.26; ma se in *Us jois d'amor* **T** è solidale con l'unico altro relatore del testo, **C**, tanto nell'attribuzione quanto nella *varia lectio*,¹⁵ per quanto riguarda 10.29 il nostro codice si distacca da **C**, sia dal punto di vista attributivo, sia per alcune varianti importanti (per esempio il rimante del v. 18: *fin'amansa C+R*, *malanansa T+c*). Va anche sottolineato che i due canzonieri **T** e **c** hanno in comune solo quattro componimenti di Aimeric de Pegulhan: 10.7, 10.14, 10.29, 10.40. Per quanto riguarda l'ordine dei testi nei due codici, possiamo dire che in **T** 10.40 è isolato, come isolato è 10.29; 10.7 e 10.14 sono invece

¹² Per i manoscritti provenzali presenti nella biblioteca di Fulvio Orsini, o comunque a sua disposizione, si veda l'imprescindibile De Nohac (1887), in particolare le pp. 313 sgg.; e si aggiunga, ovviamente, Debenedetti (1995: 276 sgg.).

¹³ Cfr. Pulsoni (2001: 74 nota 138).

¹⁴ Cfr. Pulsoni (2001: 287).

¹⁵ Addirittura Johnston sceglie **T** come manoscritto-base, a causa del «nombre important de fautes et d'incompréhensions» contenuto in **C** (Johnston 1935: 22).

contigui; in **c** – che trasmette molti più testi di Aimeric rispetto a **T** (venti contro sei) – la successione è 10.7 ~ 10.14 ~ 10.40 ~ 10.29, ma senza che ci sia contiguità alcuna (e ovviamente 10.29 è separata dal *corpus*). Certo, a ben vedere l'unica differenza nella successione dei componimenti tra **T** e **c** è l'inversione delle coppie 10.40/10.29 ~ 10.7/10.14, ma non mi pare se ne possa dedurre granché. Dalle analisi testuali compiute da Shepard e Chambers non sembra risultare alcuna spiccata vicinanza tra **T** e **c** per quanto riguarda queste quattro canzoni: si può solo segnalare, ma è un dato di nessuna rilevanza, che in 10.14 i testimoni **MTUc** sono gli unici, su diciassette, che non trasmettono la *tornada*. Considerando che in **c** sono rappresentate più tradizioni, tra le quali troviamo anche quella che risale a **T**, come segnala A Valle per la canzone di Peire Vidal, *Baron, Jhesus, qu'en crotz fon mes*,¹⁶ questa attribuzione ad Arnaut, che avvicina **c** a **T** come in nessun'altro caso, relativamente almeno al *corpus* di Aimeric, potrebbe derivare da uno dei prodotti di y , quello che D'Arco Silvio A Valle chiama θ , dal quale, in modo particolare, discenderebbero **MQRTc**;¹⁷ in questo caso specifico **R** avrà preferito la fonte che lo lega a **C**, cioè ω .

Per quanto riguarda **C**, la canzone è in quart'ultima posizione nel *corpus* dedicato ad Aimeric, preceduta da *A lei de fol camiador* (10.4) e seguita, oltre che dalla già citata *Si tot m'es greus l'afan* (10.51, trasmessa peraltro dai soli **CR**), da *Us jois novelhs complitz de grans beutatz* (10.53, ma in realtà 124.6) e da *Nulhs hom no sap que s'es gaugz ni dolors* (10.39). In **C^{tav}** la nostra canzone si trova al penultimo posto,¹⁸ prima dell'inizio della sezione dedicata a Peirol, giacché l'ordine è: 10.51-10.53-10.4-10.29-10.39. Secondo l'analisi di Anna Radaelli¹⁹ questo sarebbe l'unico caso (a parte 370.9 ~ 155.11 di **C^{tav}** che diventa 155.11 ~ 370.9 nel corpo del canzoniere) in cui **C** modifica l'ordine di **C^{tav}**. Per quanto riguarda *Us jois novelhs* si aggiunga che in realtà si tratta, come anticipato, della canzone *Ben ay' Amors quar anc me fe chazir* di Daude de Pradas privata della prima *cobla* (124.6);²⁰ questo testo nei canzonieri **CR** è trasmesso due volte: una con l'attribuzione corretta, l'altra con l'attribuzione a Aimeric de Pegulhan (la seconda attestazione, quella con l'attribuzione al trovatore tolosano, in **R** è a f. 49v., anche lì priva della prima *cobla*). In **R** *Hom ditz* si trova al terz'ultimo posto, preceduta da *S'eu tan ben non aves* (10.49) e seguita, oltre che da *Nulhs hom no sap*, anche da *Meravilh me con pot hom apelar*, che in realtà è di Aimeric de Belenoi (9.12); in **C^{tav}** quest'ultima canzone è data a Aimeric de Belenoi, ma con l'attribuzione alternativa a Aimeric de Pegulhan, mentre

¹⁶ Cfr. A Valle (1960: cxv-cxvi e 113).

¹⁷ Cfr. A Valle (1961: 113).

¹⁸ Con la sigla **C^{tav}** rinvio alla prima delle due tavole che aprono il canzoniere **C**.

¹⁹ Cfr. Radaelli (2005: 22 nota 7).

²⁰ Cfr. Melani (2016: 139-148).

nel canzoniere figura nel *corpus* del primo. Mi pare che da questa breve analisi si possa dedurre che tanto in **C** quanto in **R** la canzone *Hom ditz que gaugz* si trova in una zona non priva di incertezze attributive.

Mettere al servizio dell'indagine che si sta facendo anche l'*expertise* stilistica è forse, come usa dire, un atto dovuto, anche se difficilmente sarà decisivo, data l'alta formalizzazione della lirica amorosa trobadorica, e, nello specifico, la "medietà" che caratterizza la canzone in oggetto.

Partiamo dal dato metrico. Lo schema non ci dà alcun conforto, giacché sia che si voglia attribuire il testo a Aimeric, sia che lo si voglia attribuire a Arnaut, si tratterebbe di un *unicum* all'interno del canzoniere dell'uno e dell'altro. Nemmeno aiuta spostare l'attenzione sul verso usato: le *coblas* che costituiscono la canzone sono esclusivamente di *décasyllabes*; si tratta di un'opzione molto cara a Aimeric, visto che, stando all'edizione Shepard–Chambers (1950), su un totale di cinquanta componimenti ben ventiquattro sono di soli *décasyllabes*; ma discorso identico si può fare per Arnaut, nel cui canzoniere in ben dodici testi sui venticinque dell'edizione Johnston figura esclusivamente questo tipo di verso. Per entrambi i trovatori, dunque, abbiamo una percentuale di componimenti di soli *décasyllabes* che sfiora il cinquanta per cento.

Più interessante, invece, sembra essere l'indagine sui rimanti. Quasi nessuna delle parole usate in posizione di rima può essere propriamente etichettata come "rara";²¹ spicca, però, il *desfiansa* del v. 9, che totalizza tre presenze nei trovatori, oltre a questa, tra le quali una proprio in Aimeric: si tratta di *Car fui de dura acoindansa* (10.14), v. 7: «per tal que m'a trazit ses d.» (Shepard–Chambers 1950: 97). Nessuna presenza, invece, in Arnaut. In non pochi casi si può osservare che i rimanti di *Hom ditz que gaugz* sono ben presenti in Aimeric e totalmente assenti in Arnaut: per fare solo un paio di esempi, *ve* del v. 14 è presente sette volte²² nel canzoniere di Aimeric e nessuna in quello di Arnaut, mentre *amansa* del v. 18 è usato da Aimeric cinque volte, e mai da Arnaut. Il rimante di *Hom ditz* che totalizza il maggior numero di presenze nel canzoniere di Arnaut è *me* del v. 6: ma anche in questo caso Aimeric supera il rivale ampiamente, tredici contro quattro. Sarebbe inutile prostrarre ancora questa analisi: come ho detto, si tratta in quasi tutti²³ i casi di rimanti diffusi nel canzoniere di Aimeric, ma assenti o molto scarsamente rappresentati in quello di Arnaut. Quale peso hanno questi dati nella questione relativa all'attribuzione? È difficile dirlo, ma certo la frequenza con la quale i rimanti di *Hom ditz* si ripercuotono

²¹ La ricerca è stata svolta ovviamente con l'ausilio delle *COM²*.

²² In questi conteggi non ho considerato *Hom ditz* come definitivamente di Aimeric, e dunque ho sottratto alle occorrenze delle *COM²* la presenza in questa canzone di ciascun rimante.

²³ Non figurerebbero mai nei componimenti di Aimeric, qualora *Hom ditz* non fosse sua, solo: *esmansa* (v. 16) e *benestansa* (v. 23); sono comunque rimanti assenti in Arnaut de Marueilh.

sul canzoniere di Aimeric mi pare degna di attenzione; non sarà (di fatto non è) una prova, ma un indizio probabilmente sì.

Continuando con gli indizi, ce n'è un altro che, per quanto assai debole (forse più debole della frequenza dei rimanti), potrebbe far pendere la bilancia a favore di Aimeric: la citazione della *reyna de Fransa* al v. 19. Se, come sostiene Stefano Asperti (si veda la nota al verso), qui si deve vedere un rimando al personaggio di *Andrieus de Fransa*, o *de Paris*, e alle sue disavventure amorose, dobbiamo ricordare che Aimeric cita questo personaggio altre due volte, in *Qui sofrir s'en pogues*, vv. 27-28 e in *S'eu tant be non ames* (10.49), vv. 30-31, segno di una particolare predilezione per il famoso personaggio romanzesco: il tolosano sarebbe infatti l'unico trovatore che cita Andrieus per tre volte, a fronte della totale assenza nel canzoniere di Arnaut de Maruelh. Lo stesso Asperti (1990: 490), però, sottolinea che il riferimento alla regina di Francia esce «dallo schema consueto del paragone iperbolico», e di fatto questa sarebbe l'unica allusione a Andrieus senza la citazione esplicita del nome, il che la rende piuttosto sospetta. L'iperbole in verità c'è – la regina di Francia come ipotetica amante del poeta –, ma verosimilmente sganciata dal mito di *Andrieus de Fransa*.

Quale conclusione trarre da tutto ciò? È indubbio che ci sono prove indirette varie, e di varia natura, che, confermando le scelte di Johnston e di Shepard e Chambers, porterebbero verso Aimeric de Pegulhan; tuttavia non mi sentirei di certificare come al di là di ogni ragionevole dubbio l'attribuzione al trovatore tolosano, e insomma, in una teorica riedizione dell'intero *corpus* di Aimeric, metterei forse un punto interrogativo dopo il nome dell'autore. In definitiva, l'ambiguità della tradizione manoscritta non mi pare del tutto dissipata.

1.2. *Discussione stemmatica.*

La lacuna di un verso nella prima *cobla* comune a tutti i testimoni fa ipotizzare un errore d'archetipo, anche se, in senso almeno strettamente teorico, l'ammanco potrebbe essere dovuto a un poligenetico *saut du même au même*, visto che, in base allo schema metrico, è saltato uno dei due versi con rima baciata in *-ansa*. Gli editori precedenti ipotizzano che sia caduto il v. 5, ma in realtà non c'è ragione per non ipotizzare che sia caduto il v. 4. La tradizione manoscritta di *Hom ditz* non dispensa luoghi di difficile o ambigua interpretazione, la sua lettura è nel complesso piuttosto semplice. C'è un solo punto nel quale i testimoni offrono una divaricazione interessante: per la parte finale del v. 13, infatti, **CR**, che leggono *que va ab se*, si separano dal resto della tradizione, che offre una lezione solidale, anche se con sfumature diverse nei singoli testimoni: **T** *qen an ancse*, **O** *qen ac anc se*, **c** *qe nan anch se*. Si aggiunga che sia **T** sia **O** sono ipometri, giacché al primo testimone manca, in apertura di verso, *lo cor*, mentre il secondo non ha il sostantivo *sospir*. Tanto Johnston quanto Shepard–Chambers (1950) seguono **CR**: «lo cor del sieu

sospir que va ab se» (l'unica differenza è che Shepard–Chambers 1950 correggono *cor*, qui unanime in tutti i testimoni, in *cors*). Johnston (1935) traduce ‘le cœur de son soupir qui s’en va avec lui’, Shepard–Chambers (1950) ‘my heart for its sigh which goes with it’; ma Chambers confessa nella nota al verso: «I am not sure what Aimeric means by *va ab se*» (Shepard–Chambers 1950: 160). La confusione potrebbe essersi generata da una cattiva lettura di *n*, diventata *u = v*, e forse dalla caduta di un *titulus*, per cui *gen a > qe ua > qe va*, mentre il passaggio *acse* → *ab se* rimane non chiarissimo; la terza persona plurale *an* (**Tc**) potrebbe essere una dittografia. Quanto a **O**, la sua lezione sembra quella più corretta, anche se il passato remoto sembra qui poco pertinente. Si opta quindi per la lettura *quen a ancse*.

Al v. 12 sembra che la lezione corretta sia trasmessa dal solo **O**; in **CR** abbiamo: «en pren lo cors en eus (*eis* R) lo iorn venjansa», in **T** «et cum lo cor en prent lo iorn v.», in **c** «en pren lo cor et en lo iorn v.». Poiché i due versi seguenti spiegano in che cosa consista questa *venjansa*, e viene specificato «lo cor del sieu sospir ecc. / et ieu del mal ecc.» (vv. 13-14), sembra logica la lettura di **O**, che al v. 12 legge «en pren lo cor et ieu lo iorn v.».

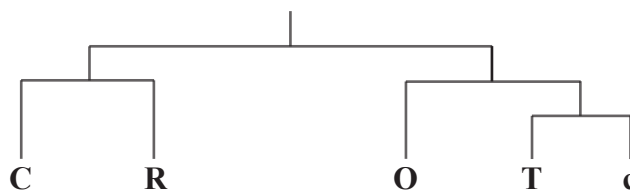
Al v. 22 **CR** leggono *E non guardetz*, mentre **Tc** sopprimono la congiunzione iniziale e sopperiscono alla sillaba mancante con la forma composta del verbo: *esgardatç* **T**, *esgardez c*. Il testimone **O** legge invece *do nes garetz*, che può essere interpretato *don esgaretz*, senza la negazione, necessaria per quel che segue, oppure *do[n] n'esgaretz*. A meno che non sia una banale anticipazione del *dona* che apre il verso seguente.

La vicinanza tra **Tc** è garantita – oltre che dall'attribuzione ad Arnaut de Marueilh, qualora si potesse dimostrare effettivamente erronea – e dalla già citata lettura del v. 22, dall'errore in rima del v. 18, dove hanno *malanansa*, con ripetizione del rimante del v. 5, in luogo di *fin'amansa*. Si può aggiungere *nos T*, *mos c* vs *mey* al v. 8.

CR sono accomunati ai vv. 12 (*en eus C*, *en eis R* vs *et eu*), 13 e 14 (ma di fatto l'inversione *del dan e del mal* è adiafora).

O: v. 12 con **Tc** *cor* vs *cors*; v. 13 con **Tc**, ma si tratta forse della lezione corretta; v. 14 con **Tc**, nella formulazione *del mal e del dan* contro *del dan e del mal* di **CR**, ma si tratta di variante adiafora; v. 16 con **T** *esinanza* per *esmansa*, ma potrebbe essere una cattiva lettura poligenetica; v. 22 con **Tc** *esgar(d)etz* vs. *gardez*; v. 25 ipermetro con **T** *e vostra n'es l'onranza* (**T**: *e vostra er l'o.*) vs *e vostra l'onransa*.

Lo stemma disegnato da Shepard–Chambers (1950) è



ma di fatto la posizione di **O**, come si è visto, non è facilmente desumibile dalla *varia lectio*, giacché la presunta vicinanza a **Tc** è basata su semplici e deboli fatti indiziari.

È chiaro che tutti i testimoni hanno lezioni *singulares* quando più quando meno significative.

2. Testo (grafia: C)

I
 Hom ditz que gaugz non es senes amor,
 mas hieu no'i truep mas enueg e pezansa
 qu'anc non aic ioy que no'm costes un plor,
 et enaissi dobla ma malanansa
 [.....-ansa] 5
 Qu'al prim q'eu vi ma domna et ylh me
 m'agra be ops q'adoncs no vis ieu re.

II
 Anc mai mey huelh no'm foron traïdor,
 mas eras m'an trayt ses desfiansa;
 quar m'an trahit, assatz an trahit lor, 10
 qu'ilh en ploran qascun iorn, ses duptansa.
 En pren lo cor et eu lo iorn venjansa:
 lo cor del sieu sospir, que'n a ancse,
 et ieu del mal e del dan que m'en ve.

III
 A lor ops an chاوزit en la gensor, 15
 mey huelh, e pres, segon la lur esmansa,
 mas a mos ops cauziron la peior,
 pus descobrir non l'aus ma fin'amansa,
 qu'atressi puec la reyna de Fransa
 amar: aisso no'm pot vedar, so cre, 20
 pus non l'enquier ni l'aus clamar merce.

IV
 E non guardetz paratge ni ricor,
 dona, vas mi, mas vostra benestansa,
 quar ben podetz de bon faire melhor,
 et er lo pro mieus e vostra l'onransa 25
 quar no fai trop qui-lhs enansatz enansa:
 mas qui-lhs humils enansa e soste
 Dieu et amics e bon pretz en rete.

Errori e varianti significative

I. 1 *om.* O; gaug R, gauc T; sens amors T **2** *om.* O **3** *om.* O; *om.* qu' R; qe anc noi ac c; un gioi T; nom] non c; un] *om.* C, un plurs T **4** *om.* O **5** *om.* CRTOc **6** *om.* O; me] mi c **7** *om.* O; be m'agra R; noi T; *om.* ieu T, en c

II. 8 *om.* O; mey] nos T, mos c; nom] non T, nō c **9** *om.* O **10** *om.* O; m'an] ay R; traid c; ay R; traids c; lur T **11** *om.* O **12** en pren] et cum T; cors CR; et eu] en eus C, en eis R, en prent T, et en c **13** lo cor] *om.* T; del seus sospirs c; sospir] *om.* O; que va ab se CR, qen an ancse Tc (qe non anch se c), qen ac

anc se O 14 om. ieu T; del dan e del mal CR.

III. 15 Per O; causida T; en] om. T; meglior T 16 oilz espres O; la lur esmansa] lo cor esinança T, esinan-
za O 17 mon O 18 fin'amansa] malanansa Tc 19 m] om. T 20 nō c 21 l'aus] li aus T

IV. 22 E] om. Tc; Do nes garetz O; es gardatç T, esgardez c 24 faire de bon O 25 pros meu O, miu
T; nes l'o. O, er l'o. T 27 quil O, quis c 28 Dieus CT; reve O

Varianti formali

I.1 ditç T, diz c; qe c; gauc T, gauz c 2 yeu noy R; mais R; mais ieu T; eu c; trob Tc; enuoi T, enug c;
pesansa T, peçansa c 3 qe c; qanc T; ayc R; ioi Rc, gioi T; qe Tc 4 en aissi c; malānansa 6 cal R, chal
T, qal c; qieu RT; ma dona R, madopna T, madōna c; il Tc 7 ben Tc; obs c; obs cadonx R; cadoncs T

II. 8 mais Tc; may miei R; uogll T, oils c; traydor R, traitor T 9 aras R, oras T; trait RT, traid c 10
car RT, qar c; trait RT, traid c; assatç T, assaz c; trait RT 11 qil Tc; pluran T; cascun RT, chascun c; giorn
T; doptansa Rc, dotansa T 12 giorn T; uenzanza O, ueniansa Rc, uengiansa T 13 seu O; ab *su* ap o
viceversa R 14 eu Oc; qe Tc

III. 15 Allor T; obs ORTc; chausit Oc 16 mei OTc, miei R; ogll T, oill c; segont O; lor OR 17 obs
ORTc chausiron O, chausiron R, causiron T, çausiron c 18 pois Oc, puois T; no T 19 qatressim
O, catressim R, cautresi T, cautresim c; posc O, puosc T, pues c; raina O, reina Tc; franza O 20 aizo O,
ayso R, aiso Tc; pod c; zo O 21 pois no O, puois no T, pois nō c; no R; enqier Oc, encier T

IV. 22 gardetz R; paratie R, paragie T, paradge c; parages ne O 23 dompna T, dōna c; me c; benestanza
O 24 qar Oc, car RT; be T; podez Oc, podes T; bo R; meillor Oc, meglior T 25 meus c; onranza O,
onrantça T, ondransa c 26 car R; car nō Oc (*qar* c), car non T; fay R; qils Rc, cils T; enansas T, enansaz
c; q̄ls inanzatz inanza O 27 mais qils R; qils umils enanza T; enanza O 28 amicx R; pres O, pretç T,
prez c.

Traduzione:

I. Si dice che non c'è piacere senza amore, / ma io non trovo in lui se non dolore
e angoscia, / da lui non ebbi gioia che non costasse pianto, / e in tal modo raddoppia la
mia disperazione. / [.....] / Non appena vidi
madonna, ed ella vide me, / meglio sarebbe stato che non vedessi nulla.

II. Non mi capitò mai che gli occhi mi tradissero: / mi hanno tradito ora, e senza una
disfida. / Però tradendo me, loro stessi han tradito, / tanto che tutti i giorni ne piangono a
dirotto. / Il cuore, ed io con lui, ci facciamo vendetta: / il cuore del sospiro, che sempre lo
accompagna, / e io del grave danno che mi viene da ciò.

III. A loro beneficio, la più nobile hanno scelto / e preso gli occhi miei, seguendo il
loro istinto; / per quanto mi riguarda, han scelto la peggiore, / perché non oso dirle il mio
amore perfetto, / e in tal modo potrei amare la regina / di Francia. E non credo me lo possa
vietare, / ché non le sto chiedendo amore né pietà.

IV. E non vi preoccupate di Lignaggio o Ricchezza, / mia signora, con me, ma del
vostro benessere, / perché potete rendere chi è buono migliore, / e a me verrà il vantaggio,
l'onore sarà vostro; / infatti non fa gran cosa chi innalza i fortunati, / ma colui che innalza
gli umili e li sostiene / guadagna, con ciò, Dio e gli amici e il valore.

Commento:

1-2. *L'incipit* ricorda da vicino un altro di Aimeric: «Nulhs hom no sap que s'es gautz
ni dolors / s'en son poder non l'a tengut Amors, / mas ieu sai be la dolor e'l turmen, / e res
no say cals es sa benanansa» (10.39, cfr. Gresti 2017: 16). Si veda anche Lanfranc Cigala,
Glorioza Santa Maria (282.10), vv. 8-9: «que autr'amors no vueill que-m vensa / qu'anc
no i trobei ioi mas pezansa» (Branciforti 1954: 232) – Per la clausola *enuieg e pezansa*
del v. 2, di fatto una «iterazione sinonimica» (Avalle), si veda Bernart de Ventadorn,

Ab joi mou lo vers el comens (70.1), v. 30 (Appel 1915: 4) e Peire Vidal, *Car'amigua dols'e franca* (364.15), v. 15 (Avalle 1960: 136), nonché, ma leggermente diversa («e mor d'enoï e de pezansa»), ancora Bernart, *Tuïh cil quem preyon qu'eu chan* (70.45), v. 13 (Appel 1915: 271).

3. Il rimante *plor* abbinato al tema degli occhi traditori, qui sviluppato nella seconda *cobla*, richiama *S'ieu tan ben non ames* (10.49), vv. 21-22: «don miei huelh trichador / an camjat ris per plor» (Shepard–Chambers 1950: 229).

4. Nel commento ai vv. 25-32 di *Ades vol de l'aondansa* (10.2) Shepard e Chambers scrivono che «Folquet d Marseille, whom Aimeric often imitates, is found of “doubling” his woes or his desires» (Shepard–Chambers 1950: 52); una nuova edizione della canzone, a cura di Luca Gatti, è in *Rialto* (<http://www.rialto.unina.it>). Sui rapporti tra Folquet e Aimeric si veda Mancini (1993: 221-24), ripreso da Squillaciotti (1999: 96-97).

8 sgg. Il tema degli occhi traditori è anche, relativamente al canzoniere di Aimeric, al v. 21 di *S'ieu tan ben non ames* (10.49), vedi qui la nota al v. 3.

9. *desfiansa*: come si è detto, è un rimante poco diffuso nella lirica trobadorica; tranne che nella canzone d'argomento religioso di Lanfranc, il vocabolo significa sempre 'sfida', 'disfida', 'avvertimento'.

10. Folquet de Marselha, *inc.* «Ben an mort mi e lor / miei huoill galiador» (155.5; Squillaciotti 1999: 125). Johnston (1935: 158) preferisce seguire la *singularis* di **R** nella seconda metà del verso: *assatz ai trahit lor*; questa la spiegazione: «nous gardons la leçon de R, contre tous les autres mss., parce que le verbe à la 1^{re} pers. est nécessité par le sujet *ieu* au v. 14». Mi pare invece evidente che qui il legame sia con il verso successivo, nel quale viene spiegato che il pianto continuo è il risultato appunto del tradimento che gli occhi hanno perpetrato non solo contro l'amante, ma anche contro sé stessi.

12-13. Shepard–Chambers (1950), seguendo **CR**, stampano *lo cors*; al v. 13 tutti i mss. hanno *lo cor*, ma Shepard–Chambers (1950) correggono: la correzione non è necessaria, giacché per *cor* il caso soggetto singolare con la *-s* è solo un'opzione; è noto come nella tradizione della lirica trobadorica sia normale trattare come indeclinabili *cors* 'corpo' (< CORPUS) e *cor* 'cuore' (< *COREM), e come si possa creare ambiguità tra i due termini quando il secondo abbia la *-s* flessionale del caso soggetto singolare: ma non è questo il caso, visto che la tradizione manoscritta è, appunto, unanime nel trasmettere la forma asigmatica; ho preferito, in questo caso, seguire **OTc** anche per il v. 12.

15. *la gensor*: il ms **T** ha *la meglior*; si tratta di un errore *singularis* e abbastanza banale, per la quasi perfetta sovrapposibilità semantica dei due vocaboli, almeno in un contesto amoroso: si veda, all'interno dello stesso canzoniere di Aimeric, al v. 9 di *En greu pantais m'a tengut longamen* (10.27), «lieys qu'ilh m'a fag cauzir part las gensors» i testimoni **Oa**¹ leggono *la meillor* e **CM** *las melhors*. – Vicino a Aimeric, ma solo per il sintagma, perché il contesto è molto diverso, è Albert Marques, *Aram digatz, Rambautz, si vos agrada*, v. 37 (*BEdT* 15.1 = 392.1): «Per Dieu, Rambaut, segon la mia esmansa» (Harvey–Paterson 2010: I, 70).

18. La lezione erronea di **Tc**, con *malanansa* in funzione di rimante, richiama da vicino Aimeric de Belenoi, *Meravilh me con pot hom apellar* (9.12), v. 8: «ni descubrir non l'aus ma malanansa» (Poli 1997: 191; non cita Aimeric).

19. *reyna de Fransa*: come anticipato nella scheda sull'attribuzione del componimento, questo esempio di Aimeric dovrebbe essere aggiunto, secondo Asperti (1990: 490), al nutrito catalogo di citazioni trobadoriche di *Andreus de Fransa* o *de Paris*, protagonista di un romanzo non giunto fino a noi, morto perché incapace di manifestare il proprio amore alla regina di Francia; il catalogo delle molte presenze trobadoriche di *Andrieus* è in Barachini (2015: 290-291). François Zufferey non esclude che il frammento provenzale conservato nella parte non lirica del canzoniere provenzale **N** (New York, Pierpont Morgan Library, M 819, f. 27), in cui c'è un dialogo tra un conte e una regina, possa essere

una parte del romanzo di Andrieus: «Est-it téméraire de penser que notre comte, exilé tout jeune encore de son pays et au bord du désespoir à la fin de l'extrait, pourrait se confondre avec le héros de ce roman perdu (...)?» (Zufferey 2000: 116 nota 11).

22 sgg. Cfr. Aimeric de Pegulhan, *En greu pantais* (10.27), vv. 24 ss: «valha m Merces et oblit vos ricors / e no'i gardetz Razo, mas Chausimen; / que so que l'us pueja, l'autre dissen...» (Shepard-Chambers 1950: 150) – Per l'*incipit* del v. 22 si vedano Elias Cairel, *Mout me platz lo dous temps d'abril* (133.6), v. 36: «e non gardetz al vostre pretz valen» (Lachin 2004: 170) e Guilhem de Cabestanh, *En pessamen me fai estar Amors* (213.4), v. 50: «ja non guardetz a vostre pretz tan gran» (Långfors 1924: 13); ma particolarmente congruente, e collima con la variante di **Tc**, mi sembra Giraut de Salinhac, *A vos cui tenc per domn'e per senhor* (235.1), v. 17: «Non esgardetz ves mi vostre ricor!» (Strepel 1916: 66). Ma si veda anche Bonifacio Calvo, *Finz e lejals mi sui mes* (101.6), vv. 27-29: «e prec vos c'al chaptener / voillatz gardar e non ges / al parage...» (Branciforti 1955: 79).

24. Si veda Daude de Pradas, *Qui finamen sap consirar* (124.15), v. 25: «del mal fai bon, del bon meillor» (Melani 2016: 250), e anche Guilhem de Montanhagol, *Ar ab lo coinde pascor* (225.2) vv. 14-15: «qar amors non es peccatz, / anz es vertutz que'ls malvatz / fai bons, e'll bo'n son meillor» (Ricketts 1964: 122). In contesto differente, cfr. Folquet de Marselha, *Chant volgra mon fin cor descobrir* (155.6), v. 45: «mas bon deu hon canjar per meillor» (Squillaciotti 1999: 363). Sul concetto del *melhurar* si veda anche Cropp (1975: 142).

Paolo Gresti

Università Cattolica del Sacro Cuore

Bibliografia

- Appel, Carl, 1898, *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, par Carl Appel, Paris-Leipzig, Welter.
- Appel, Carl, 1915 (ed.), Bernart de Ventadorn, *Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle, Niemeyer.
- Asperti, Stefano, 1990, *Il trovatore Raimon Jordan*. Edizione critica a cura di Stefano Asperti, Modena, Mucchi.
- Avalle, D'Arco Silvio, 1960 (ed.), Peire Vidal, *Poesie*. Edizione critica e commento a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Avalle, D'Arco Silvio, 1961, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi.
- Branciforti, Francesco, 1954, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki.
- Branciforti, Francesco, 1955, *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania, Università di Catania.
- Brunetti, Giuseppina, 1990, *Sul canzoniere Provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. fr. 15211)*, «Cultura neolatina» 50, pp. 45-73.
- Debenedetti, Santorre, 1995, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, Padova, Antenore (ristampa a cura di Cesare Segre).
- De Lollis, Cesare, 1886 Lollis, *Il canzoniere provenzale O (Codice Vaticano 3208)*, «Atti della R. Accademia dei Lincei», s. IV, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, II, pp. 4-111.
- De Nolhac, Pierre, 1887, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, F. Vieweg.
- Frank, István, 1953-1957, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion.
- Friedmann, Wilhelm, 1910, *Einleitung zu einer kritischen Ausgabe der Gedichte der Troubadours Arnaut de Mareuil*, Halle, Druck von E. Karras.
- Gresti, Paolo, 2017, *Aimeric de Pegulhan «Nulhs hom no sap que s'es gautz ni dolors» (BdT 10.39)*, «Lecturae tropatorum» 10, 27 pp. (<http://www.lt.unina.it/Gresti-2017.pdf>).

- Harvey, Ruth – Paterson, Linda, 2010, *The Troubadour “Tensos” and “Partimens”*, in collaboration with Anna Radaelli (...), Cambridge, D. S. Brewer, 3 voll.
- Johnston, Ronald C., 1935, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, publiées avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire par R. C. Johnston, Paris, Droz.
- Kolsen 1921, Adolf Kolsen, *Altprovenzalisches (Nr 9-13)*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 41, pp. 538-554.
- Lachin, Giosuè, 2004, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi.
- Långfors, Arthur, 1924, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, éditées par Arthur Långfors, Paris, Champion.
- Lombardi, Antonella, 1998, «Intavulare». *Tavole di manoscritti romanzi. I. Canzonieri provenzali 2. Biblioteca Apostolica Vaticana A (...), F (...), L (...), O (...), H (...)*, a cura di Maria Careri e Antonella Lombardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Mancini, Mario, 1993, *Aimeric de Peguilhan, “rhétoriqueur” e giullare*, in Idem, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, pp. 207-243.
- Martorano, Antonella, 2017, *Pons de Chaptol, Poesie*. Edizione critica a cura di Antonella Martorano, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Melani, Silvio, 2016, *Per sen de trobar. L’opera lirica di Daude de Pradas*. Texte édité par Silvio Melani, Turnhout, Brepols.
- Pelaez, Mario, 1899, *Il canzoniere provenzale c (Laurenziano, Pl. 90 Inf. 26)*, «Studj di filologia romanza» 7, pp. 244-401.
- Poli, Andrea, 1997, *Aimeric de Belenoi, Le poesie*. Edizione critica a cura di Andrea Poli, Firenze, Positivamail Editore.
- Pulsoni, Carlo, 2001, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi.
- Radaelli, Anna, 2005, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali, 7. Paris, Bibliothèque nationale de France C (fr. 856)*, Modena, Mucchi.
- Ricketts, Peter T., 1964, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*. Éditées par Peter T. Ricketts, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Routledge, Michel J., 1977, *Les Poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, Publications du Centre des études occitanes de l’Université Paul Valéry.
- Sansone, Giuseppe E., 1992, *I trovatori licenziosi*, Milano, ES.
- Shepard, William P. – Chambers, Frank M., 1950, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Edited and translated with introduction and commentary by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Squillacioti, Paolo, 1999, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*. Edizione critica a cura di Paolo Squillacioti, Pisa, Pacini.
- Stempel, Alexander, 1916, *Giraut de Salinhac, ein provenzalischer Trobador*, Leipzig, Druck von August Hofmann.
- Stroński, Stanisław, 1910, *Le troubadour Folquet de Marseille*. Édition critique (...) par Stanisław Stroński, Cracovie, Académie des Sciences.
- Zufferey, François, 1987, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz.
- Zufferey, François, 2000, *Un fragment de roman provençal en décasyllabes monorimes*, in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*. Éditées par Marie-Claire Gérard Zai, Paolo Gresti, Sonia Perrin, Philippe Vernay, Massimo Zenari, Genève, Slatkine, pp. 105-116.

www.medioevoeuropeo-unilupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI

