

Alessandro Bampa

Guilhem de Saint Gregori, *Ben grans avolesa intra*
(BdT 233.2)

Bartolomeo Zorzi, *En tal dezir mos cors intra*
(BdT 74.4)

All'interno del folto gruppo dei trovatori italiani, uno degli autori di maggiore interesse è certamente Bartolomeo Zorzi, sia per le vicende biografiche – in particolare per il dramma della settennale prigionia nelle carceri genovesi – sia per le difficoltà legate all'interpretazione del suo corposo canzoniere.¹

* Questo contributo è frutto della rielaborazione della prima parte della mia tesi di laurea magistrale, *L'arnaldismo italiano pre-dantesco*, Università degli Studi di Padova, a.a. 2010-2011, relatori proff. Giosuè Lachin e Gianfelice Peron (che ringrazio per l'aiuto datomi nella stesura di questo studio).

¹ Diversi gli studi dedicati a Bartolomeo. Alla prima edizione critica, quella di Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883 (recensita da Camille Chabaneau in *Revue des Langues Romanes*, 25, 1884, pp. 195-200) si sono aggiunti i lavori di Oskar Schultz-Gora, «Die Lebenverhältnisse der italienischen Trobadors», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 7, 1883, pp. 177-235, in particolare per le pp. 226-229 (limitate ai dati biografici), Albert Rohleder, *Zu Zorzi's Gedichten*, Halle 1885, Hugo Andresen, «Zu Bartolome Zorzi», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 36, 1912, pp. 489-490 e Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Modena 1915 (ristampe Roma 1967 e Genève 1974), in particolare per le pp. 114-118 (studi sulla vita), 157 (commento sulla sua maniera poetica), 173-175 (analisi della lingua), 446-456 e 586-587 (edizione e note linguistiche di *Mout fort me sui d'un chant meravillatz* [BdT 74.10] e *Si-l monz fondes, a maravilla gran* [BdT 74.16], testi editi anche da Vincenzo de Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma 1931, vol. II, rispettivamente alle pp. 241-244 e 260-263, con l'aggiunta di *On hom plus aut es pojatz* [BdT 74.12], alle pp. 270-274). Sul piano critico, cfr. ora Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, vol. I, *Dalle origini al Trecento*, Vicenza

Sotto questo punto di vista, sono diversi i testi tuttora degni di interesse, ma su tutti spicca certamente *En tal dezir mos cors intra* (BdT 74.4), se non altro per essere un vero e proprio *contrafactum* della sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di Arnaut Daniel (BdT 29.14).²

Per un primo contatto col testo possono bastare le parole di quello che, a oggi, ritengo essere il suo editore più affidabile, Giuseppe Crescini, secondo il quale, con questo componimento,

lo Zorzi ha voluto chiaramente imitare Arnaut Daniel riprendendone la forma metrica e l'arditissimo suggestivo linguaggio per esprimere un sentimento notevolmente diverso da quello arnaldiano: infatti mentre Arnaldo pone l'accento su di un «sogno di chiusa intimità amorosa [...] per mezzo del realismo fisico e analogico dei vocaboli esprimenti una indissolubile,

1976, pp. 452-562 (poi in Id., *Culture e lingue del Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 1-137, da cui cito); sul piano ecdotico ritengo sia ormai opportuno che la critica abbandoni l'edizione Levy e assuma come punto di riferimento, pur con le difficoltà legate alla sua reperibilità, quella di Giuseppe Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, tesi di laurea dell'Università degli Studi di Padova, a.a. 1962-1963, relazione prof. Gianfranco Folena, da confrontare con quella preparata più recentemente da Claudia Serra, *Le poesie del trovatore veneziano Bartolomeo Zorzi. Edizione critica con studio introduttivo, glossario e concordanze*, tesi di dottorato di ricerca in Filologia romanza e Cultura medioevale dell'Università degli Studi di Bologna, a.a. 1990-1991: la prima presenta un'ottima introduzione di carattere stilistico, largamente ripresa dall'intervento di Folena; la seconda offre invece preliminarmente (pp. 41-92) importanti ricerche d'archivio utili a meglio definire la biografia del poeta e per la datazione dei sette anni di prigionia genovese (1266-1273), di cui parla la redazione della *vida* presente in **IKd**. Tali studi sono pubblicati in Ead., «Nuove ricerche storiche sul trovatore Bartolomeo Zorzi. Parte I: Venezia», *Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 8, 1991, pp. 105-144. Per approfondimenti più recenti, cfr. Paolo Gresti, «La canzone *S'ieu trobes plazer a vendre* di Bertolome Zorzi (PC 74.15)», in *Italica-Raetica-Gallica. Studia linguarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, a cura di Matthias Grünert, Iwar Werlen, Peter Wunderli, Tübingen und Basel 2001, pp. 521-537 e Gianfelice Peron, «*Sitot m'estauc en cadena*: le prigionie di Bertolome Zorzi», in «*Le loro prigionie*»: *scritture dal carcere. Atti del Colloquio Internazionale, Verona, 25-28 maggio 2005*, a cura di Anna Maria Babbì e Tobia Zanon, Verona 2007, pp. 61-96.

² L'edizione presa a riferimento è Maurizio Perugi, «Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel», *Anticomoderno*, 2, 1996, pp. 21-39. Per l'intero canzoniere danielino, avendo comunque tenuto nella debita considerazione anche le altre (per le quali rinvio alla nota bibliografica conclusiva), ho adottato quella del medesimo Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli 1978.

incarnata unione del cuore del poeta con la donna amata», Bartolomeo insiste ossessivamente sul tormento mortale e sul vicinissimo pericolo spirituale determinati da questo tormentoso desiderio d'intimità con la sua donna e sulla violenza inarrestabile e dolorosa di questo sentimento.³

Queste poche frasi, pur sottolineando il cambio di prospettiva tra i due componimenti, evidenziano allo stesso tempo come l'argomento rimanga in entrambi essenzialmente amoroso, dato da cui ritengo opportuno far cominciare questa interpretazione del testo del trovatore veneziano.

La tematica erotica, di per sé non obbligatoria per questo genere metrico (come sottolineato da Aurelio Roncaglia),⁴ è infatti assente nella seconda sestina in ordine cronologico a noi pervenuta, il primo *contrafactum* di *Lo ferm voler*, ovvero *Ben grans avolesa intra* di Guilhem de Saint Gregori (*BdT* 233.2),⁵ composizione di argomento esclusivamente politico, come conferma anche la denominazione di *sirventes* presente nella *tornada*, riservata sul piano del contenuto unicamente ai componimenti non amorosi: se il veneziano non si è scostato dal suo maestro, rimanendovi fedele almeno nella macrotematica, Guilhem ha invece adattato l'invenzione metrica a un argomento mai toccato dal canzoniere danielino a noi noto.

Proprio questa caratteristica richiede un'analisi preliminare interamente dedicata a quest'ultimo componimento, utile poi per valutare il livello dell'imitazione dello Zorzi, il cui testo verrà quindi preceduto al termine di questa introduzione da quello di Guilhem, per essere seguito in appendice dalla sestina di Arnaut.

*

Ben grans avolesa intra è trascritta nei canzonieri **D^aHa¹**: il primo l'attribuisce a Guilhem de Saint Gregori; il secondo è privo di rubrica;

³ Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, p. 254. La citazione interna al passo è tratta da Arnaut Daniel, *Canzoni*. Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di Gianluigi Toja, Firenze 1960, p. 379.

⁴ Cfr. Aurelio Roncaglia, «L'invenzione della sestina», *Metrica*, 2, 1981, pp. 3-41, a p. 5: «La *sestina* si definisce non su basi tematiche – come, poniamo, l'*alba* o la *pastorella* – ma esclusivamente come struttura formale» (corsivi suoi).

⁵ L'edizione di riferimento è quella di Michele Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (*BdT* 233.2 e 233.3)», *Medioevo romanzo*, 15, 1990, pp. 17-60, alle pp. 36-37.

il terzo l'assegna a Bertran de Born. La doppia attribuzione ha provocato lo scorrere, se non dei proverbiali fiumi, di qualche rigagnolo d'inchiostro, lasciando quanto meno il sospetto che dietro a questo *contrafactum*, anche per il suo rapporto poetico con Arnaut Daniel,⁶ si potesse celare il miglior cantore delle armi, ipotesi comunque ancora oggi minoritaria tra i critici rispetto a quella – alla quale aderisco – che assegna la sestina al Saint Gregori. Il problema attributivo⁷ può risultare interessante rispetto al rapporto tra i due *contrafacta* di *Lo ferm voler* solo se considerato nei suoi aspetti stilistici, soprattutto se si comincia dalla valutazione data al riguardo da Michele Loporcaro che, nel respingere la possibilità di ascrivere questa sestina a Bertran de Born, ha esposto le sue considerazioni prettamente estetiche.

Secondo il suo editore più recente, «ripugna attribuire a Bertran de Born [...] un'imitazione “efferata” com'è questa sestina, nella quale davvero nessun elemento è dato riconoscere che riconduca al signore di Altaforte». Essa infatti – prosegue Loporcaro – «è, più probabilmente, il prodotto di un poeta di qualità non eccelse il quale, versificando, suole imitare questa o quella maniera alla moda. Spesso lo fa con garbo, ma resta in questo caso schiacciato dalla difficoltà del mezzo espressivo».⁸ La spiegazione alla base di questo giudizio viene data dallo studioso in un'apposita nota con un rapido confronto tra la maniera arnaldiana e quella guigelmina:

[l]a misura piena della differente levatura [fra la sestina di Arnaut e quella di Guilhem] è data dalla diversa tensione del testo poetico, che in Arnaut reagisce alla rigidità del meccanismo metrico, risultando in un'unità bene integrata in cui la durezza del mezzo stilistico enfatizza,

⁶ Cfr. Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, 1996, pp. 238-240.

⁷ Non essendo questa la sede per affrontare questo complesso problema critico, rinvio alla copiosa bibliografia dedicatagli, desumibile almeno a partire da Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», pp. 17-27, Pietro G. Beltrami, «Remarques sur Guilhem de Saint Gregori», in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della Association Internationale d'Études Occitanes (Torino, 31 agosto-5 settembre 1987)*, a cura di Giuliano Gasca Queirazza, Torino 1993, pp. 31-43 e Canettieri, *Il gioco delle forme*, pp. 229-238.

⁸ Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», p. 26. L'aggettivo citato proviene da Michele Scherillo, *Il canzoniere di Francesco Petrarca*, Milano 1908², p. lxiv.

anziché spegnere, le valenze figurali del testo, la sua strutturale poeticità. Particolarmente il ricorrere delle parole-rima in diverse e predeterminate posizioni dà adito ad una investigazione, ad uno scavo delle possibili relazioni semantiche fra queste intercorrenti, arricchendo di significato il testo. Ed è poi da notare [...] come Arnaut di queste virtualità del mezzo – più alluse che sfruttate – si serva parcamente [...], instaurando per ciò stesso una forte tensione che domina il componimento. Nulla di ciò nell'imitatore che, al contrario, dal mezzo è chiaramente soggiogato. Si osserva qui un totale appiattimento al grado zero, attraverso cui ogni scarto poetico è drasticamente cancellato: le difficili parole-rima, che in Arnaut sono talora inserite in γρίφοι dotti e danno vita ad immagini ricercate o impreviste, in Guilhem sono sempre piattamente e desolatamente denotative.⁹

La nota si chiude esemplificando il concetto: se in Arnaut le parole-rima *oncle* e *verga* vengono utilizzate in diversi contesti e accezioni, in Guilhem è invece presente un'«univocità costante della designazione: la *veria* è sempre, ossessivamente, materialissimo strumento per battere altrui, e l'*oncle* sempre, non meno stucchevolmente, il prevosto zio di *n'Aemar*». Impossibile insomma pensare che l'autore di questa poesia possa essere Bertran de Born.

Scartata l'attribuzione di **a**¹, resta quella che assegna il componimento a Guilhem de Saint Gregori, «un poeta modesto, attivo alla corte di Blacatz, signore di Aups, conosciuto principalmente come esecutore di testi altrui, che compose imitando lo stile, per quel che ci è noto, di Arnaut Daniel e Bertran de Born».¹⁰ Proprio la tenzone col suo signore (*Seigneur Blacatz, de domna pro, BdT 233.5*) ha permesso a Loporcaro di limitare cronologicamente la sua attività poetica, grazie alla possibilità di datare la produzione di Blacatz, attivo liricamente dal 1190-1195 al 1220-1228, periodo al quale deve essere quindi ricondotta anche l'opera poetica di Guilhem¹¹ e che non impedisce – e anzi, serve a confermarla – l'identificazione dei personaggi chiamati in causa dal sirventese, da leggere come un'invettiva rivolta contro Aemar, conte malvagio cui viene contrapposto per le qualità morali lo zio.

L'oggetto del vituperio è stato individuato in Aemar II di Poitiers (attestato dal 1189 al 1230), figlio di Guglielmo I, mentre lo zio sarebbe

⁹ Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», n. 24, p. 26.

¹⁰ Ivi, pp. 18-19.

¹¹ Ivi, n. 7.

Eustachio, prevosto per alcuni decenni della cattedrale di Valenza, fratello di quest'ultimo. I due si sarebbero venuti a trovare schierati politicamente in campi diversi, come conferma il panorama storico ricostruito dagli studiosi (a partire da Bertoni).¹² Sulla base di queste considerazioni, il *terminus ante quem* per Loporcaro risulta essere così l'ottobre 1220, quando i documenti ci dicono che Eustachio era sicuramente morto. Il dato, concordando perfettamente con la collocazione cronologica degli altri testi del canzoniere del Saint Gregori, ha quindi permesso allo studioso di riconoscere nella sestina un esercizio giovanile, soprattutto considerandone l'inferiorità stilistica rispetto ad altri due componimenti dell'autore, *Be-m platz lo gais temps de pascor* (BdT 233.1) e *Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori* (BdT 233.4).¹³

Tornando all'analisi stilistica, occorre rilevare come l'imitazione di *Lo ferm voler* costituita da *Ben grans avolesa intra* non si limiti alla sola forma metrica. Il recupero infatti è «anche a livello sostanziale», con «alcune riprese lessicali puntuali»: il *ferm voler* incipitario di Arnaut è presente ai vv. 29 e 35, mentre la coppia *charn et on gla* del v. 17 del modello torna ai vv. 2 e 30. Questi calchi precisi, segnalati da Loporcaro¹⁴ e poi evidenziati anche da Frasca e D'Agostino,¹⁵ sono utili a mettere in luce un aspetto particolare di questa contraffazione (molto più limitato invece in Zorzi, come vedremo), ovvero la ricontestualizzazione e la risemantizzazione dei sintagmi presenti nel modello: il *ferm voler* arnaldiano, di natura esclusivamente amorosa, si lega nel *contrafactum* alla virtù che al prevosto ha garantito il *bon pretz*, lo stesso che l'autore si auspica possa raggiungere *Mon Berart* per evitargli l'Inferno; la *iunctura* tra *charn* e *ongla*, se nel secondo caso ricalca esattamente il concetto danielino col suo valore quasi proverbial-

¹² Cfr. Giulio Bertoni, «La “sestina” di Guilhem de Saint Gregori», *Studi romanzi*, 13, 1917, pp. 31-39, in particolare alle pp. 36-39.

¹³ Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», pp. 33-34. Per l'attribuzione del secondo componimento citato, assegnato erroneamente da Petrarca ad Arnaut Daniel, cfr. da ultimo Pietro G. Beltrami, «Appunti su *Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori*», *Rivista di letteratura italiana*, 5, 1987, pp. 9-39.

¹⁴ Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», n. 24, p. 26 (dalla quale provengono anche le precedenti citazioni).

¹⁵ Cfr. Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli 1992, p. 107 e Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano 2009, nn. ai vv. 2, 29 e 35, p. 144.

le già individuato da Roncaglia,¹⁶ nella prima occorrenza indica il luogo dal quale la malvagità è entrata in Aemar, mutando il significato presente nell'ipotesto.

Tale tentativo di *variatio* è ben visibile anche negli altri recuperi dell'invenzione arnaldiana che vengono attuati in *Ben grans avolesa intra*, tutti facilmente visibili in una lettura sinottica dei testi, che evidenzia la presenza del modello in tutte le *coblas* dell'imitazione. Lasciando al commento al testo le singole precisazioni, segnalo al riguardo il caso paradigmatico del v. 24, in cui la *verga*, *frevol* per Arnaut, diventa *avol*, permettendo il riconoscimento dell'ipotesto anche a livello fonetico: in generale, risulta evidente come l'autore del primo *contrafactum* non si sia adeguato aprioristicamente e *in toto* al modello danielino, bensì si sia sforzato di imprimere la sua impronta originale a quello che comunque, a mio avviso, resta un esercizio letterario.¹⁷ Innanzitutto l'autore, favorito anche dalle parole-rima ben più adatte a componimenti non amorosi in almeno tre casi su sei (*ongla*, *veria*, *oncle*), ha adattato lo schema a un tema politico, rifunzionalizzando così molte delle immagini di Arnaut (sempre e comunque ben individuabili) in base al nuovo contenuto, fatto cui ha accennato – unico tra gli studiosi di questo testo – Frasca.¹⁸ Poi ha ornato il tutto con la retorica: alla rima equivoca data da *arma* al v. 35 (sulla quale tornerò parlando di Zorzi), posso aggiungere la figura del *dobre galego*, data dalla ripetizione in ogni *cobla* (se si eccettua la terza) di *bon pretz*.

Questo sintagma-chiave del testo, associato negli ultimi due casi al *ferm voler* arnaldiano, permette di fare un ulteriore passo in avanti nell'analisi: esso infatti potrebbe essere fatto risalire (oltre che, seppur con molteplici difficoltà per nulla secondarie, alla *tornada* del modello)¹⁹ ai

¹⁶ Cfr. Roncaglia, «L'invenzione della sestina», p. 36.

¹⁷ Le tre isotopie concettuali e sintagmatiche che si segnalano ai vv. 4, 13, 23-24 e 28 possono essere lette anche sotto questa luce: la base su cui il trovatore lavora infatti è resa così ulteriormente riconoscibile al pubblico, in tal modo agevolato nel valutare meglio la bravura del *dictator* nell'*aemulatio* – o quantomeno nella *variatio in imitando* – rispetto all'*auctoritas*.

¹⁸ Per usare le sue parole, i «vocali desinenti eletti dal trovatore perigordino [...] vengono sostanzialmente e integralmente risemantizzati» (Frasca, *La furia della sintassi*, p. 106).

¹⁹ Come è noto l'invio della sestina di Arnaut è uno dei punti più controversi del componimento dal punto di vista ecdotico, tanto che Perugi, *Le canzoni di*

vv. 12-14 di *Lanquan vei fueill'e flor e frug* (BdT 29.12):²⁰

non ai poder ni cor que·m vir aillors,
qu'Enseniamenz e Feeutatz plevida
jai per estar, car bon-Pretz s'i atorna.

Nonostante la grande frequenza nei componimenti dei trovatori, va quantomeno considerato una singolare coincidenza il fatto che questo nesso al v. 6 del *contrafactum* sia seguito da *soiorn*, sostantivo che in Arnaut torna in forma verbale, oltre che al v. 15 («so don dolen se sojorna») di *Anc ieu non l'aic, mas ella m'a* (BdT 29.2),²¹ al v. 7 di questo componimento («can outra gen dorm e pauz'e sojorna»). La presenza del verbo *floris* al v. 18 di Guilhem al v. 5 di questo stesso testo del canzoniere danielino («adonc mi fueilla e·m flor e·m fruch'A-mors») mi pare possa confermare questa impressione; del resto, il contesto delineato da quest'ultimo passo sembra essere molto più vicino a quello del *contrafactum* rispetto a quello del modello in cui compare lo stesso verbo: *Lo ferm voler* impiega questo predicato verbale all'interno dell'indicazione temporale iperbolica utile a sottolineare come nessun amore potrà mai essere comparabile al suo (v. 25); in *Lanquan vei fueill'e flor e frug* invece è utilizzato per descrivere l'aumento della potenza di Amore nei confronti del poeta con l'arrivo della primavera. Il sentimento viene infatti implicitamente paragonato a una pianta radicata nel cuore, così come il *bon pretz* che, oltre a *florir*, *grana* nel prevosto, ovvero 'fruttifica', *frucha*: Guilhem

Arnaut Daniel, vol. II, p. 634, lo mette a testo, ma senza la traduzione dell'ultimo verso (sul punto cfr. poi la sua modifica in Id., «Per una nuova edizione critica» e la presentazione delle diverse posizioni data da Aniello Fratta, *Rialto*, 20.v.2008). Va comunque notato come *pretz* compaia con varie grafie in tutti i manoscritti, con le eccezioni di *Uc* (che lo sostituiscono con *iois*) e **MMcg'g'** (che riportano *de leis*). Data la difficile situazione ecdotica e la mancata associazione del nome con l'aggettivo *bon*, ritengo sia il caso di essere molto cauti nel voler ricondurre il sintagma del *contrafactum* alla sestina di Arnaut, come invece pare fare con troppa facilità Frasca che, notando le quattro occorrenze su sei del binomio *pretz-chambra* in Guilhem, ritiene probabile «un ricordo, o meglio un'*amplificatio*, del congedo arnaldiano», fatto che addirittura, a suo giudizio, «può valere anche come riprova della lezione scelta per l'ultimo verso de *Lo ferm voler*» (Frasca, *La furia della sintassi*, p. 107).

²⁰ Il testo si legge in Perugia, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, vol. II, pp. 173-176.

²¹ Ivi, vol. II, pp. 207-212.

qui pare aver ripreso il verso arnaldiano modificandolo per celarlo, con la trasformazione del *tricolon* originale in una coppia in cui il secondo termine è stato variato grazie a un sinonimo, forse semplicemente per questioni metriche.

L'ipotesi di un recupero di *Lanquan vei fueill'e flor e frug* in questa sestina non è fine a se stessa, perché permette da sola di allargare l'orizzonte e di postulare per quest'imitazione una base arnaldiana che vada al di là della singola invenzione metrica, confermando con ulteriori dati come Guilhem sia stato certamente un buon imitatore di Arnaut.²² Altre prove a sostegno di quest'ipotesi non sono difficili da trovare: al di là del v. 21 – che sembra riecheggiare l'*incipit* della *tornada* (v. 43, «Seus es Arnautz del sim tro en la sola») di *Ans qe'l cim reston de branchas* (BdT 29.3)²³ e il v. 18 («seus soi del pe tro el cima») di *En cest sonet coind'e leri* (BdT 29.10)²⁴ – si pensi ai due calchi evidenti tratti da *Doutz brais e critz* (BdT 29.8)²⁵ presenti nei vv. 7 e 26. Nel primo caso («N'Aemars fai lum en chambra») viene richiamata la quarta *cobla* arnaldiana (vv. 24-32), come evidenziano i corsivi utilizzati per le parole in comune e per l'assonanza tra la *chambra* guglielmina e la *lampa* in chiusura del passo arnaldiano:

²² Come è noto, oltre che nella sestina, il culto danielino di questo trovatore emerge anche in più passi della canzone *Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori*, al punto da aver tratto in inganno Petrarca che, forse in base all'attribuzione di un codice perduto, era convinto facesse parte del canzoniere del perigordino. Per un campionario della massiccia presenza di Arnaut Daniel in questo testo, nonostante l'erronea attribuzione a Guilhem de Murs, rinvio a Maurizio Peurgi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova 1985, pp. 40-42 (e ai suoi rimandi a Carl Appel, «Petrarka und Arnaut Daniel», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 147, 1924, pp. 212-235), facendo però notare come egli abbia ricondotto – oltre alla rima *-el* – diversi passi di questo testo anche a *Lanquan vei fueill'e flor e frug*: «I vv. 4 *m'es bel* e 36 *Dous m'es e bo* si staccano dal comune ovulo di ADan 5.18 *m'era bon e bel*; [...] i vv. 21-23 [*non ausi dir, tan la tem: quan la guari, / agnel / sembl'ieu del sen; quant cug que m'en jauzisca*] sono costruiti sulla falsariga di 5.29-30 *Si l'auzes dir, ben saubron tug / que Jois mo monta-l cor el cel*». Questi dati – avvalorando l'idea di attribuire a Guilhem sia la sestina che questo componimento – possono corroborare l'ipotesi appena esposta sulla derivazione di *bon pretz* del *contrafacium* da questa poesia del perigordino.

²³ Peurgi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, vol. II, pp. 529-534.

²⁴ Ivi, vol. II, pp. 329-333.

²⁵ Ivi, vol. II, pp. 401-407.

Dieus lo grazitz,
 per cui foro asautas
 las falidas que fes Longis lo secs,
 vueilla que eu e midonz iazam
 en la *chambra* on amdui nos mandem
 us convenz per que eu tal joi atendi
 que·l seu cors jogan rizen descobra
 e·l remire contra·l *lum* de la lampa.

Nel secondo invece, soprattutto per il contesto (la descrizione dell'incontro con l'oggetto del desiderio), l'autore si rifà evidentemente al v. 21 del medesimo componimento: se Arnaut, secondo alcuni testimoni, si riferisce al primo bacio con l'amata («lo iorn qez ieu e midonz nos baisem»),²⁶ il suo imitatore parla del primo incontro col prevosto («lo iorn q'ieu vinc al bon prebost son oncle»), ricalcandone anche la struttura sintattica.

In ultima analisi, questa osservazione degli arnaldismi del componimento esterni alla sestina mette in forte dubbio la validità del giudizio dato da Loporcaro sul suo autore. L'imitazione di Guilhem de Saint Gregori a mio avviso infatti fu tutt'altro che passiva, considerate le innovazioni stilistiche, metriche e contenutistiche apportate al modello (per riassumere: la quasi onnipresente ripetizione di *bon pretz*, l'utilizzo dell'istituto della rima equivoca e la scelta del tema politico, con il conseguente adattamento delle immagini danieline, anche al di fuori di *Lo ferm voler*). Tali aspetti a mio giudizio fanno pensare – a differenza del suo ultimo editore che, come già visto, lo riteneva «schiacciato dalle difficoltà del mezzo espressivo» – che ci si trovi di fronte comunque ad un ottimo seguace del perigordino. Per usare le parole di Frasca, uno dei pochi estimatori moderni di *Ben grans avole-sa intra*, il componimento

risulta una contraffazione [...] tutto sommato ben riuscita della sestina arnaldiana; per quanto, ovviamente, più stanco e macchinoso del testo d'origine, il sirventese di Guilhem de Saint-Gregori evidenzia, soprattutto nella rivitalizzazione delle parole-rima (si pensi ad *oncle* ma anche al-

²⁶ Cito in questo caso da Arnaut Daniel, *Canzoni*, che riporta il testo alle pp. 297-302: Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, sceglie infatti la lezione *al prim que eu e midon-s baisem*.

le stesse *ongla e chambra*), una capacità sostanzialmente vivida (se non proprio, in alcuni casi, sanguigna) di confrontarsi con l'originale e di piegarlo alle proprie, mutate esigenze.²⁷

*

L'essermi soffermato così a lungo sulla prima imitazione della sestina arnaldiana non risulterà inutile all'analisi di quella zorziana. I metodi di lavoro dei due imitatori infatti, decisamente simili nelle loro fondamenta, risultano diversi se confrontati nei particolari. L'accostarli criticamente non può che risultare quindi profondamente fruttuoso, soprattutto per cercare di valutare in maniera innovativa il *contrafactum* del veneziano. Anche in questo caso però, prima di passare all'analisi vera e propria, ritengo opportuno soffermarmi prioritariamente su un'altra questione, solo all'apparenza secondaria: Bartolomeo conosceva la sestina di Guilhem? Il problema infatti non è mai stato adeguatamente affrontato dai critici ma, se risolto, potrebbe risultare utile per comprendere meglio la poesia dello Zorzi.

I precedenti studi sono stati quasi tutti riassunti in una nota da Loporcaro nell'introduzione alla sua edizione del *contrafactum* di Guilhem. Essa è buona prova delle poche forze profuse sul tema e, per quanto lunga, merita quindi di essere riportata nella sua interezza.

Data la storia di questa forma metrica – per quanto ci è noto, Guilhem e Bertolome furono gli unici a riprenderla da Arnaut con le medesime parole rima – mi pare assai probabile che il veneziano rimandi puntualmente a Guilhem de Saint Gregori. La sestina di Bertolome è d'argomento amoroso, come quella di Arnaldo e diversamente da quella di Guilhem: viene implorata l'ammissione alla *chambra* dell'amata, e fra gli argomenti atti a persuadere è enunciata la professione d'amore in questione (v. 34). In essa la dedizione amorosa del poeta è posta a contrasto con l'odio nutrito da Aemar [...] per lo zio, designato attraverso una locuzione antifrastica. [...] Che lo Zorzi possa far riferimento a Guilhem de Saint Gregori, è eventualità non presa in considerazione dal Levy, p. 88, che non individua, nella nota al v. 31 [in realtà 34], alcun precedente let-

²⁷ Frasca, *La furia della sintassi*, p. 112. Di diverso tenore e più vicino al giudizio di Loporcaro è quello di D'Agostino che, riportando più estesamente le medesime parole in nota, ha bocciato questo *contrafactum* ritenendo che, al di là di *oncle*, «le altre parole-rima raramente super[i]no la soglia del relitto lessicale» (D'Agostino, *Il pensiero dominante*, p. 61).

terario («Ich vermag über Aimiers und seinen Onkel keine Auskunft zu geben»), nonostante egli leggesse la sestina di Guilhem in MG, n° 940, come risulta da Levy, p. 28.²⁸

Loporcaro ha basato la sua tesi sulla conoscenza del lavoro di Guilhem da parte del veneziano proprio su questo verso. Il fatto che il primo degli editori del canzoniere zorziano non abbia detto nulla al riguardo riduce ovviamente il valore del suo pur notevole lavoro, almeno a livello strettamente critico. Da qui il successivo rimprovero di Loporcaro, che ha riportato poi quanto sostenuto da una delle voci più autorevoli sul trovatore, quella di Gianfranco Folena, che con la sua scuola patavina ha avuto modo di occuparsi più volte dello Zorzi:

G. Folena, art. cit., p. 557²⁹ ritiene invece che Aimiers sia Aimeric de Narbonne. In tal modo, le due menzioni di Perlesvaus e di Aimiers si configurerebbero come generici «*exempla* romanzeschi» e certo, nel secondo caso, sarebbe facile pensare che la coppia di zio e nipote qui richiamata potesse essere una fra le paradigmatiche dell'epica galloromanza, quella composta da Girart de Vienne ed Aimeric de Narbonne.

Riassunto l'appunto di Folena con l'identificazione del personaggio citato (che era già presente nell'edizione critica dell'allievo Crescini),³⁰ inizia l'inappellabile rigetto *per tabulas* dell'ipotesi, in primo luogo con considerazioni linguistiche:

[s]i dovrà tuttavia convenire della maggiore ovvietà, della minor pregnanza di questa interpretazione alla quale osta inoltre una difficoltà linguistica. Così come lo si legge in **IKd**, *Aimiers* (pur con la vocale dittingata) va ricondotto al germ. *Hadamar* (< *Hadumar), donde a. fr. *Aimer* ed a. prov. *Azemar*, *Aemar* (cfr. Kalbow, *Die germanischen Per-*

²⁸ Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», n. 19, p. 23. Richiamando Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Loporcaro fa riferimento anche a Carl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours, in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1856-1873 (ristampa in un unico volume Genève 1977).

²⁹ Il rinvio è a Folena, *Tradizione e cultura trobadorica*, a p. 132 della riedizione del 1990.

³⁰ Cfr. Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, n. al v. 34, pp. 522-523: «*Aimiers*: è certamente il noto eroe del ciclo narbonese, paladino di Carlo e conquistatore di Narbona. Le leggende su di lui erano assai conosciute nella regione veneta, poiché fin dal 1150 il suo nome ricorre nell'onomastica [...]. E probabilmente lo Zorzi avrà tratto questa citazione da un "cantare" sulle sue gesta».

sonnennamen des afrz. Heldenepos und ihre lautliche Entwicklung, Halle (Saale), Niemeyer 1913, pp. 23 s., 89) tipo onomastico distinto da *Haimrich* > *Haim(e)ricus*, evolutosi nell'a. prov. *Aimeric*, da cui l'a. fr. *Aimeri* (*ivi*, pp. 79, 107 s.). Fra le tante varianti attestate del nome dell'eroe narbonese (*Aimeri*, *Aymeri*, *Aimeric*: cfr. Lejeune, *La question de l'historicité du héros épique Aimeri de Narbonne*, in Ead., «Littérature et société au moyen âge», Liège 1979, pp. 3-14) non ve ne sono di formalmente ravvicinabili all'*Aimiers* della sestina di Bertolome Zorzi.

D'altronde – prosegue la nota – «in quel ciclo epico compaiono più personaggi a nome Aymer, uno dei quali è Aymers li Chetis, sesto figlio di Aymeri de Narbonne [...] e la distinzione fra i due tipi onomastici (Aymer e Aymeri) è ben salda». La conclusione è chiara:

[...] chi volesse leggere *Aimeri* nell'*Aimiers* del nostro passo – postulando una confusione fra i due nomi che qui dovrebbe essere di *langue* (o perlomeno, più restrittivamente, d'autore) in quanto non si può supporre l'alterazione di un originale **Aimeric*, impossibile per il metro – resterebbe in obbligo di produrre documentazione comparativa a conforto di tale lettura.

Fin qui Loporcario, che ha offerto così validissimi argomenti per respingere il riconoscimento dell'*Aimiers* zorziano con *Aimeric* de Narbonne e ricondurlo all'*Aemar* del primo *contrafactum*, fatto che gli ha permesso di ipotizzare la conoscenza da parte del trovatore veneziano della sestina di Guilhem.³¹ Come se già non bastasse questo dato, si possono facilmente individuare almeno altri quattro indizi per sostenere questa ipotesi, che riporto secondo un criterio di validità crescente.

1. Come abbiamo già visto, rispetto ad Arnaut, Guilhem utilizza anche una rima equivoca: il termine *arma* al v. 35 non può essere tradotto – come invece nel resto del componimento – con 'anima', bensì

³¹ L'errore di Folena, nonostante le ottime argomentazioni di Loporcario, torna nella sezione dedicata alla sestina del veneziano curata da Dario Mantovani in D'Agostino, *Il pensiero dominante*, n. al v. 34, p. 154, nonostante D'Agostino stesso avesse già accolto nelle pagine dedicate a *Ben grans avolesa intra* l'ipotesi di Loporcario (cfr. p. 144). Mantovani dimostra però di non avere inteso l'identificazione foleniana, individuando *Aimeric* de Narbonne con il «condottiero legato sia a Carlo d'Angiò che a suo figlio Carlo II lo Zoppo». Più attenta invece Serra, *Bartolomeo Zorzi*, pp. 105-106, pronta ad accogliere l'identificazione di Loporcario (seppur con qualche dubbio: cfr. n. 17, p. 105) e a ipotizzare quindi per Bertolome lo studio del primo *contrafactum*.

con la terza persona singolare del presente indicativo di *se armar*. Anche Zorzi utilizza tale forma di variazione: se infatti nelle *coblas* I, III, IV, V e VI il significato della parola-rima è quello tipicamente danieleino, nella II esso cambia. Il trovatore veneziano dunque sembra abbandonare il suo modello base per richiamarsi a un altro poeta, Guilhem, il primo ad indicare la strada della rima equivoca per innovare rispetto ad Arnaut. Si potrebbe facilmente obiettare che nella *cobla* in questione *arma* non rappresenta – come nella prima contraffazione – la coniugazione del verbo, bensì il sostantivo plurale ad esso legato, ‘le armi’, inutili contro la verga che protegge l’amata, interpretazione che potrebbe mettere in crisi l’identificazione del nuovo modello. Va però notato come l’accezione data dal primo imitatore di Arnaut sia presente anche in Zorzi: nella *tornada* – luogo certamente particolare per individuare le citazioni, soprattutto se la tradizione manoscritta è limitata (e nel caso di questo testo del trovatore veneziano, con soli tre testimoni, peraltro riconducibili ad un’unica famiglia, lo è) – *arma* torna a essere voce verbale. Guilhem così ricompare in tutta la sua evidenza, permettendoci di dire che Zorzi ne ha calcato le orme: anch’egli non si è semplicemente limitato a un’imitazione passiva dei modelli, ma ha cercato di innovare rispetto a questi. L’istituto della rima equivoca, assente in Arnaut, è stato infatti replicato con una nuova accezione della parola-rima per *variatio* rispetto a Guilhem, ipotesto comunque reso evidente dal successivo recupero.³²

2. Come ho fatto notare in apertura, Guilhem chiama il suo componimento *sirventes*, secondo l’imposizione dettata dalla codificazione dei generi sulla base del contenuto posteriore alla seconda generazione trobadorica. Nonostante il tema prettamente amoroso, anche Bartolomeo definisce così la sua sestina, staccandosi in maniera molto evidente da Arnaut Daniel, che attribuisce alla sua invenzione metrica la qualifica di *chansson* o *chantar* (dipende dalla scelta degli editori),³³ rispet-

³² Senza presupporre un richiamo consapevole da Guilhem de Saint Gregori, l’*equivocatio* è stata notata anche da Bertoni (Bertoni, «La “sestina” di Guilhem de Saint Gregori», n. 1, p. 35) e Frasca, il quale però le ha assegnato un valore negativo (cfr. Frasca, *La furia della sintassi*, pp. 113-114).

³³ Riporto la nota al v. 37 di Arnaut Daniel, *Canzoni*, pp. 381-382: «*sa chansson* [lezione scelta da Toja per l’edizione]: è in quattro mss.: **ABMR** (e copie di **M**), di cui due molto autorevoli, **AB**, contro *chantar*, testimoniato da tredici

tando quindi questa distinzione tra *chanso* e *sirventes*. Credo al riguardo che l'isotopia di queste allocuzioni – nelle tre sestine in esame, esse si trovano tutte nel primo verso della *tornada* – avvalorati ancora di più l'ipotesi di un riferimento da parte dello Zorzi al Saint Gregori, chiave di lettura da preferire a mio giudizio a quella che giustifica tale definizione sulla base del metro (che renderebbe accettabile a priori la denominazione data da Bartolomeo): l'isotopia deve essere letta come un indizio di una scelta consapevole da parte dei due imitatori, giustificabilissima per il primo (Guilhem sferra un attacco personale), comprensibile per il secondo solo postulando la volontà di alludere a questo altro modello.³⁴

3. Avendo già avuto modo di segnalare come la *frevol verga* del v. 24 di Arnaut diventi nel suo corrispondente guglielmino *avol*, posso anche sottolineare come Zorzi utilizzi questo stesso sintagma al v. 38, di nuovo (ed è il terzo caso su tre) nella *tornada*. Le concordanze confermano come i soli due trovatori che abbiano utilizzato tale *iunctura* siano stati proprio i due imitatori della sestina di Arnaut, rafforzando quindi l'ipotesi di partenza.

4. Il v. 36 del testo di Guilhem torna esplicitamente nel v. 16 di quello zorziano: «don convenra que l'arma l'enfern intra» riproduce infatti con evidenza «plus perduz es q'arma q'en enfern intra». Al di là del secondo emistichio, sostanzialmente identico, è da notare soprattutto come entrambi i versi riportino al loro interno una delle sei parole-rima (*intra*), fatto consentito solo nella *tornada*, non nelle *colblas*. Quella che – secondo le regole della sestina – sarebbe da considerare un'imperfezione, assume in Zorzi il ruolo di spia di un altro calco palese del componimento di Guilhem, considerata l'impossibi-

ci. Sembra, però, la miglior lezione; l'altra lascia il sospetto di una variante dei copisti, turbati, forse, dal fatto che una sestina sia chiamata *chanson*».

³⁴ L'apparente stranezza di questa denominazione in Zorzi è stata notata anche da Frasca che però, se per *Ben grans avolesa intra* ha svolto egregiamente il ruolo di critico oggettivo, a proposito della sestina zorziana mi è apparso molto più arbitrario. Infatti a tal proposito, nel suo sistematico tentativo di sminuirne il valore, pur mettendo in evidenza come essa «formalmente e alla lettera» sia effettivamente «*sirventes* della sestina arnaldiana» (a p. 104 aveva infatti ricordato la definizione su base metrica), giustifica tale denominazione con un suo «periferico disinteresse per la puntigliosa nomenclatura provenzale» (Frasca, *La furia della sintassi*, p. 118).

lità di sostenere la poligenesi di tale ‘svista’ – così bisognerebbe etichettarla, se non la si ritenesse voluta – e l’identità concettuale dei due versi esaminati. Il fatto che il v. 6 del veneziano sia sostanzialmente identico e che aggiunga una variazione con l’inserimento di una terza parola-rima (*intra* → *entrar*) mi fa pensare ad una *variatio in imitando*: come nei due casi precedenti, Zorzi lascia il magistero arnaldiano per seguire Guilhem apportando delle modifiche al modello, creando in questo caso un verso che contiene non due, bensì tre parole-rima.

In base a questi quattro indizi, una volta ricordata l’identificazione di Aemar con l’Aimiers del v. 34 sostenuta da Loporcaro, pare poco probabile che Zorzi non conoscesse l’altro *contrafactum* della sestina di Arnaut.³⁵ A ciò si deve aggiungere che *Ben grans avolesa* gli poteva certo esser nota, poiché presente nel serbatoio testuale di ε (D^aH; si sa inoltre che molte delle fonti di Bernart Amoros – aa¹ – sono di probabile origine veneta).

*

Raggiunta questa conclusione, è possibile ora passare finalmente all’esame esclusivo del rapporto tra il *contrafactum* del veneziano e la sestina di Arnaut. In precedenza con Crescini ho anticipato che Bartolomeo, rispettando la tematica erotica del Daniel, giunge a conclusioni opposte. Il verso chiave dell’intero componimento è infatti proprio quello esemplato su «don convenra que l’arma l’enfern intra» del Saint Gregori. Esso rappresenta il fulcro centrale dell’imitazione del vene-

³⁵ Interessante notare come tutti questi indizi fossero stati evidenziati anche da Frasca che, anche se non ha ricordato l’identificazione dell’Aimiers zorziano con l’Aemar di Guilhem suggerita da Loporcaro, abbiamo già visto cosciente dell’utilizzo dell’*equivocatio* rimica da parte di entrambi i trovatori e della definizione dei due *contrafacta*, chiamati ambedue *sirventes*. Egli aveva anche scorto sia la presenza in entrambe le imitazioni arnaldiane di *avol*, sia la comune tematica dell’eterna condanna: l’aggettivo in Zorzi infatti anche per lo studioso «sembra rinviare esplicitamente a *Ben grans avolesa*, cui forse l’‘infernalità’ di questo testo deve qualcosa, così che si potrebbe avanzare l’ipotesi di un *contrafactum* che abbia tenuto conto di due testi d’origine» (Frasca, *La furia della sintassi*, p. 117). Abbagliato però dal pregiudizio rispetto a *En tal dezir*, nonostante avesse notato tutte e cinque questi indizi, egli non ha potuto (o forse voluto?) esplicitare meglio i contatti tra le due contraffazioni, per continuare così a criticare l’operato di Bartolomeo.

ziano, perché indica lo scarto rispetto ad Arnaut: l'amore cantato dalla sestina del perigordino è per Zorzi la via che conduce alla dannazione.

La composizione arnaldiana è infatti un'ammissione di colpevolezza rispetto all'amore carnale, rivendicata, cantata e difesa con la nuova forma metrica, senza il benché minimo pentimento. La perdizione è destinata solo ai *lausengiers* desiderosi di svelare la relazione segreta che, soddisfatta fisicamente, condurrà alla gioia l'io lirico (*cobla* I), timoroso di non essere troppo coinvolto con l'anima (*cobla* II) ma anche follemente voglioso di rendere tale amore finalmente fisico, per unirsi all'amata come carne all'unghia, in barba ai consigli di amici e parenti (*cobla* III): il desiderio erotico risulta essere così forte da fargli subordinare l'amore per sua madre – come giura sulla sua anima – e può fare di lui, col suo benessere, ciò che vuole (*cobla* IV). La chiusura del componimento ribadisce il tutto: se con la quinta stanza Arnaut richiama la *fin'amor* ed evita per una sola volta di nominare il corpo in senso erotico, l'ultima riassume tutti i caratteri moralmente censurabili del componimento tramite l'immagine della scorza, la proclamazione dell'inferiorità dell'amore dovuto alla famiglia rispetto a quello per la donna e la certezza che, con l'ingresso nella tanto agognata camera (con tutto ciò che può implicare), la gioia in Paradiso sarà sicuramente raddoppiata.

Tale lettura può risultare forzata ed estrema in più punti, e infatti non è stata l'unica possibile,³⁶ così come quasi certamente non era questo il vero messaggio che Arnaut intendeva trasmettere. Essa infatti a mio giudizio è solo la visione dalla quale Bartolomeo è partito per comporre la sua imitazione, che in più *loci* pare essere una risposta per le rime al suo modello: il veneziano teme che, proprio per *tal dezir* (quello del primo verso di Arnaut), *en perdra l'arma* (v. 3). Come è però possibile identificare il desiderio zorziano col *ferm voler* danielino? Semplicemente raggruppando gli indizi presenti nella stessa imitazione e notando come le due sensazioni siano rese soggetti di due azioni equivalenti in molteplici passi, raggruppabili in due punti: 1) ai vv. 7 e 14 del veneziano il *dezir* è palesemente individuato col proposito di entrare nella camera dell'amata, lo stesso con cui si deve riconoscere la volontà

³⁶ Per un riassunto delle letture di Canettieri, *Il gioco delle forme*, fino a p. 240, e Frasca, *La furia della sintassi*, pp. 63-103, e per una sua prima interpretazione, cfr. D'Agostino, *Il pensiero dominante*, pp. 49-60.

di Arnaut, che viene espressa in forma verbale tramite il condizionale in un'esclamativa proprio al v. 14, dunque in isotopia col *contrafactum*; 2) ai vv. 5, 26 e 35-36 di Zorzi – così come ai vv. 18, 19-20 e 34 del perigordino, sulla base del *voler* iniziale – questo desiderio costringe il soggetto lirico a mettere in secondo piano le persone più care.

Questa ipotesi di identificazione diretta si rafforza se si analizza il primo verso di Bartolomeo: un *incipit* del genere non può lasciare dubbi, il *dezir* è qui accompagnato da *tal*, aggettivo che in questa posizione assume un valore deittico che rende il sintagma quasi autonomo. A quale altro desiderio potrebbe allora riferirsi un componimento con lo stesso schema metrico e le stesse parole-rima della sestina arnaldiana, già singolare in quanto tale? A quale altro desiderio potrebbe ricondurlo un qualsiasi ascoltatore del veneziano, se non a quello cantato nell'invenzione di Arnaut, principiante anch'essa con un *ferm voler* che prende possesso dell'io lirico?

Una volta dato per assodato che la lirica di Bartolomeo rinvia all'irremovibile proposito amoroso di Arnaut, è possibile analizzarne il contenuto e determinarne l'essenza di replica. Riprendendo il discorso sull'analisi dell'imitazione operata nel primo *contrafactum*, si può dire che, volendo imitare la sestina per rispondere al suo messaggio e non dovendo trasferire i sintagmi arnaldiani in un componimento di argomento diverso, il veneziano ne recupera molti di più rispetto a Guilhem. Egli cerca di rifunzionalizzarli come il primo imitatore, ma in modo diverso, piegandoli cioè solo al messaggio della risposta (*tal dezir* condurrà l'anima all'Inferno), senza quindi modificare la situazione data dal modello, come invece aveva fatto il suo predecessore.³⁷ Il mo-

³⁷ Tale processo è alla base del giudizio totalmente negativo dato da Frasca al testo: rispetto a *Ben grans avolesa intra*, «sicuramente meno riuscito e più di maniera è il *contrafactum* di Bertolome Zorzi, le cui argomentazioni oscillano fra una stanca ripresa delle tematiche arnaldiane e una declamatoria da religiosità popolare». La canzone per lo studioso ha infatti «soltanto un valore testimoniale» della fortuna del perigordino in Italia, anche per il suo ricorrere «spesso agli espedienti più facili, non solo perché torni il conto delle parole-rima ma anche per far procedere il dettato logico dei versi», tant'è che «i modi in cui i vocaboli desinenti si espongono a fine verso, ricorrono il più delle volte, senza mai integralmente rinnovarsi, agli stessi espedienti» (Frasca, *La furia della sintassi*, pp. 112-113 e relativa n. 13). Con le prossime pagine cercherò di dimostrare come questo giudizio negativo vada riconsiderato *in toto*.

do scelto dal veneziano per rispondere ad Arnaut risulta così molto chiaro: i rimandi precisi – e spesso in isotopia – servono a evidenziare al pubblico quale sia l'interlocutore cui si sta rispondendo, ma allo stesso modo rendono ancor più evidenti gli scarti concettuali per negare la concezione amorosa della sestina arnaldiana.

Tali caratteristiche sono subito evidenti nel v. 2, con la sua *iunctura* tra *chars* e *ongla*, che presenta il medesimo significato del v. 17 danielino (ripreso ai vv. 30 e – con l'immagine della scorza – 31-32), ovvero l'unione indissolubile, ma in un contesto nuovo: se in Arnaut questo concetto è riservato esclusivamente al congiungimento voluto con estrema forza dal soggetto che vuole unirsi strettamente all'amata, in Zorzi indica invece la compenetrazione tra la persona e il desiderio, subito (quasi) passivamente e – soprattutto – causa di contrizione; ciò è totalmente assente nell'ipotesto.

Adottando questo criterio di lettura, l'analisi rende evidente in molti altri passi il tenore e la chiarezza della risposta che il veneziano vuol dare al perigordino: la contrapposizione ideologica tra le due sestine appare radicale, la risposta di Zorzi è netta, chiara e soprattutto inconciliabile con quanto affermato da Arnaut, come ha messo in rilievo Crescini. Le concezioni amorose sottostanti ai due componimenti non potrebbero infatti essere più lontane: Arnaut Daniel aspira all'amore carnale, rifiutando così tutta la tradizione trobadorica incentrata sulla *fin'amor*, già assorbita e realizzata dal suo io lirico, che infatti ora vuole finalmente passare dall'*arma* al *cors*; Bartolomeo Zorzi condanna inequivocabilmente tali affermazioni perché porteranno le anime degli amanti all'Inferno, senza possibilità d'appello, concedendosi solo nelle ultime due *coblas* la possibilità di continuare comunque a desiderare l'amore incarnato dalla sestina arnaldiana.

Come si può ben capire da questa interpretazione, il giudizio del veneziano assume evidentemente contorni nettamente morali e moralistici, tant'è che la sua composizione arriva a mettere in campo un protagonista mai considerato nella sestina di Arnaut, la Morte. Essa compare in sei casi, a vv. 5, 15, 24, 26, 30 e 36, comportando – oltre che un'altra novità rispetto al modello – anche delle difficoltà d'interpretazione. Se la seconda, terza e quinta occorrenza appaiono infatti facilmente giustificabili all'interno del testo (rispettivamente, ci troviamo di fronte a una evidente personificazione, a una frase quasi proverbiale e all'ennesima condanna del pensiero espresso da Arnaut, che

secondo Zorzi non considera le implicazioni letali del suo amore), le altre tre non risultano invece molto comprensibili, soprattutto se si prova a inserirle nella struttura del componimento: in questi casi Bartolomeo risponde certamente ad Arnaut sull'importanza dei doveri familiari, ma non si capisce perché nel farlo egli debba identificare in *tal dezir* ciò che fa abbandonare alla Morte prima *amic ni oncle* (v. 5), poi *cozin et oncle* (v. 26); tantomeno si può poi facilmente spiegare al v. 36 l'opinione del trovatore, secondo il quale per questo tipo d'amore l'amante sarebbe costretto a sopportare la morte dei suoi cari. Qualcosa sembra sfuggire: non bastava sostenere che il desiderio amoroso di Arnaut è da condannare perché fa mettere in secondo piano gli obblighi da tenere nei confronti di chi ci è più vicino? Perché invece essere così specifico, unendo così strettamente il tema della Morte a quello relativo ai doveri familiari e citando esplicitamente certi parenti?

La risposta che mi sento di poter offrire a tutti questi legittimi quesiti è una e presenta il pregio di spiegare da sola altri passi della sestina ancora di difficile lettura e interpretazione, permettendomi così di giustificarla anche col principio filologico dell'economicità: a mio giudizio, il trovatore veneziano in questi versi non sta facendo altro che alludere a un celebre racconto, quello esplicitamente citato dal testo al v. 18, ovvero il *Perceval* di Chrétien de Troyes. Il v. 5 – unendo l'*amic* all'*oncle* solo per rendere evidente al lettore che si trova di fronte a una risposta ad Arnaut (la coppia è quella del v. 18 della sua sestina) – si riferirebbe così alla sorte generica cui, col suo silenzio, Perceval rischia di abbandonare lo zio, il re Espiritaus: non avendo posto le domande sulla processione del graal nel castello del cugino (vv. 3130-3335),³⁸ non ha potuto guarirlo, dunque lo sta lasciando morire, esattamente come ha fatto con la madre, abbandonata esanime di fronte alla porta di casa pur di partire per diventare cavaliere (vv. 620-634). Questa lettura basata sull'ultima opera di Chrétien risulta possibile anche per il v. 26, in cui il *cozin* – che, si badi bene, è assente nel componimento di Arnaut – può essere facilmente identificato col re Pescatore, anch'egli gravemente malato e destinato a spegnersi per lo stesso motivo che rischia di condannare suo padre. Anche l'ultima occorrenza non chiara della Morte nella sestina, quella dei vv. 35-36, ri-

³⁸ Prendo come edizione di riferimento Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du graal*. Traduction inédite et présentation de Jean Dufournet, Paris 1997.

sulta facilmente spiegabile in questo contesto: la concezione dell'amore cantata da Arnaut è da rigettare perché per essa «si perdono valore, corpo, cuore e anima / solo tollerando che Morte prenda i nostri cari», proprio ciò che è accaduto a Perceval, dimentico di Dio e preso dal rimorso per la morte della madre, vicino alla perdizione in quanto sconvolto dalle rivelazioni della cugina (vv. 3429-3690) e della laida damigella (vv. 4603-4683).

Rinviando al commento per chiarire ulteriori passi del componimento attraverso questa chiave di lettura, non si può non osservare come essa ci sia stata presentata dallo Zorzi stesso nel v. 18, in cui il *Perceval* viene citato in maniera esplicita. Il trovatore italiano si riferisce qui esplicitamente al suo protagonista, proprio nel contesto familiare fin qui descritto. È infatti indubbio che qui si allude all'incontro di Perceval con lo zio eremita, colui il quale gli svela definitivamente le questioni di lignaggio ancora a lui ignote – in particolare, a chi sia destinato il servizio del graal – e gli infligge la penitenza, permettendogli di saldare così i suoi obblighi morali nei confronti della madre e di espiare finalmente la sua colpa.³⁹

Se si unisce tale lettura a quanto detto fin qui, risulta davvero impossibile pensare a questa citazione come a una semplice esibizione di cultura da parte del trovatore italiano, come invece aveva fatto a suo tempo Folena: la trama del romanzo è parte costitutiva della sestina, non rappresenta solo un suo accessorio (utile magari a creare un altro verso con la parola-rima *oncle*), bensì la base per interpretarla in tutti i suoi aspetti.

Giunti a questa conclusione, resta da rispondere a un'ultima questione: perché Bartolomeo sceglie di controbattere ad Arnaut usando il *Perceval*? Delle cinque opere di Chrétien de Troyes, essa infatti è incontestabilmente quella meno incentrata sull'amore: al di là di quello per Blancheflor (vv. 1699-2160, con la celebre ripresa ai vv. 4160-

³⁹ Completamente fuori strada a mio avviso appaiono a questo punto le interpretazioni dei vv. 18-19 nelle relative note in D'Agostino, *Il pensiero dominante*, p. 153 e in Frasca, *La furia della sintassi*, p. 114: nel primo caso entrambi i passi – che vengono riferiti da Mantovani al «tema del piacere e della dannazione che esso procura» – vengono ricondotti all'ingresso del protagonista nel palazzo del Re Pescatore; nel secondo i due versi incriminati non trovano alcuna valida lettura organica (l'*oncle* nel primo caso è solo «uno zio della tradizione», nel secondo «un riferimento così oscuro da far pensare ad una zeppa»).

4215), non ci sono altri episodi che riguardino tale tematica. Perché allora replicare ad Arnaut usando proprio questo romanzo? La risposta a mio parere può venire seguendo il ragionamento di Roncaglia che, parlando de *Lo ferm voler*, ha sottolineato come sia

tuttavia possibile che qualcosa dell'intenzione significativa d'Arnaldo sia sfuggito agli interpreti moderni. È possibile che alcune espressioni, la cui apparente forzatura è stata imputata, con sbrigativa sufficienza, alle difficoltà della forma, celino invece non insipide allusioni letterarie. Non sarebbe la prima volta che un testo antico ci appare più vacuo o gratuito di quanto in realtà non sia, perché al lettore d'oggi sfuggono connessioni e motivazioni che al pubblico del tempo dovevano riuscire agevolmente riconoscibili.⁴⁰

Come abbiamo appena visto, la riflessione è valida anche per il *contrafactum* dello Zorzi, non pienamente comprensibile nel suo senso e quindi nella sua replica alla sestina di Arnaut senza aver prima postulato alla sua base l'ultima opera di Chrétien de Troyes. Roncaglia, partendo da questo principio generale, ha cercato in conclusione del suo saggio le fonti letterarie in grado di aiutare il lettore moderno a comprendere in pieno la sestina arnaldiana, a partire dalla presenza dello zio:

[a] domandare motivazione mi sembra sia soprattutto la prima apparizione dell'*oncle*: l'espressione a prima vista un po' strana e francamente troppo abrupta *lai on non aura-i oncle*. E questa motivazione penso che potremmo trovarla in un altro romanzo che, quando Arnaldo compose la sestina, doveva essere apparso da poco: il *Roman de Tristan* di Béroul.⁴¹

Il filologo ha ricordato il divieto imposto dal re Marco a Isotta per bandire Tristano dalla camera, permettendo così a quest'ultimo di entrarvi (e quindi di «jousir joi», per usare le parole del v. 6 di Arnaut) solo in assenza dello zio. Citando i passi del romanzo che più lo hanno aiutato a sostenere questa tesi, Roncaglia ha evidenziato che «i tre termini *oncle*, *chambre*, *entre* sono tra loro vistosamente collegati nel romanzo di Béroul [...] esattamente dalle stesse tensioni sostanziali che collegano *oncle*, *cambra*, *intra* nella sestina d'Arnaldo». Tale scoperta gli ha permesso di chiudere il suo saggio sull'invenzione metrica

⁴⁰ Roncaglia, «L'invenzione della sestina», p. 37.

⁴¹ Ivi, pp. 37-38.

unendo il *Tristano* di Bérout e la *flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389.16) nel ruolo di testi di riferimento di *Lo ferm voler*:

[h]o già detto, e ripeto, che dal punto di vista tecnico la sestina d'Arnaldo è un'applicazione delle invenzioni formali di Raimbaut d'Aurenga, con diretti agganci ad *Ar resplan la flors enversa*. Ora è noto che Rambaldo aveva adottato il *senhal* di Tristan, con il quale si rivolge a lui Bernart de Ventadorn. Nulla di strano, perciò, che nel riallacciarsi alla tecnica di Rambaldo, Arnaldo si ricordi di Tristano. Bisognerà soltanto rilevare che, mentre Rambaldo si rifà al romanzo di Tommaso, Arnaldo, invece, ha presente quello di Bérout. Identificarsi idealmente con Tristano era una tentazione cui un poeta d'amore difficilmente ormai poteva resistere; ma l'illusione letteraria s'aggiorna. A ciascuno il suo *vient de paraître!* [...]. Concluderei dunque che la sestina d'Arnaldo nasce dalla suggestione combinata della tecnica di Rambaldo e della tematica di Bérout.⁴²

Arnaut dunque potrebbe aver ispirato la sua sestina al *Tristano* di Bérout, esattamente come Zorzi fonderà la sua risposta sul *Perceval*: come il suo modello, anche il veneziano avrebbe deciso dunque di basarsi su una specifica *auctoritas* narrativa. Da questa ipotesi risulta implicitamente che Bartolomeo ben comprendeva le implicazioni e le allusioni tristaniane della sestina arnaldiana e che la sua cultura francese era piuttosto vasta.

Appurato il motivo della scelta di una fonte, resta comunque il problema. Come è noto, la replica di Chrétien de Troyes alla storia d'amore tra il nipote di re Marco e Isotta la bionda è data dal *Cligès* e non dal *Conte du graal*. Perché allora la scelta del *Perceval*? Prescindendo dall'ipotesi che Bartolomeo potesse anche non conoscere il secondo

⁴² Roncaglia, «L'invenzione della sestina», p. 39. L'ipotesi è stata richiamata da Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992² (Modena 1984¹, col titolo *Il pubblico dei trovatori: ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*), pp. 101-108, che l'ha utilizzata per accomunare la sestina e *Si-m fos Amors de ioi donar tant larga* di Arnaut (*BdT* 29.17, leggibile in Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, vol. II, pp. 577-583) al celebre dibattito tra Bernart de Ventadorn, Chrétien de Troyes e Raimbaut d'Aurenga, riprendendo una suggestione proposta da Gabriel Oliver, «“Del ferm voler que non es de retomba” (Comentario de un verso de Arnaut Daniel)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 35, 1973-1974, pp. 103-123. Ma l'ipotesi di Oliver si può rompere come una *retomba* ('fiata'), data la frequenza della metafora dell'amore «fragile come il vetro» fra i trovatori.

romanzo di Chrétien e riducendo il valore della proposta di Folena, secondo il quale lo spunto potrebbe essergli arrivato anche da un altro suo grande maestro, Rigaut de Berbezilh,⁴³ a mio avviso si può anche supporre che il veneziano abbia deciso di basare la sua risposta sul *Perceval* per una possibile lettura particolare della sestina del perigordino. Faccio riferimento a quella suggerita ancora da Roncaglia per spiegare la perifrasi del v. 19 indicante la madre, «la seror de mon oncle», perifrasi piuttosto sgradita ai critici moderni per la sua artificiosità.⁴⁴ Allo studioso l'*incipit* della quarta *cobla* della sestina ha richiamato infatti proprio l'episodio dell'incontro dell'eroe gallese con lo zio eremita, in particolare i vv. 6434-6438:

«Biaus oncles, einsi le vuel gié»
 fet Percevaus, «mout de buen cuer.
 Quant ma mere fu vostre suer,
 bien me devez neveu clamer
 et je vos oncle et miauz amer».⁴⁵

⁴³ Cfr. Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, pp. 176-177, Folena, *Tradizione e cultura trobadorica*, pp. 129-131 e n. 254 e Serra, *Bartolomeo Zorzi*, p. 119. Il poeta ha introdotto la figura dell'eroe gallese nella prima *cobla* di *Atressi con Persavaus* (*BdT* 421.3, vv. 1-11): «Atressi con Persavaus / el temps que vivia / que s'esbait d'esgardar / tant qu'anc non saup demandar / de que servia / la lansa ni'l grazaus, / et eu sui atretaus, / Miels-de-Dompna, quan vei vostre cors gen: / qu'eissamen / m'oblit quan vos remir / e·us cug preiar e non fatz, mais consir» (il testo è quello di Rigaut de Barbezieux, *Le canzoni*. Testi e commento a cura di Mauro Braccini, Firenze 1960, pp. 35-38). A tal proposito, come ha fatto anche Crescini, Folena – dopo aver ricondotto al suo magistero *Aissi co·l fuocx consuma totas res* del veneziano (*BdT* 74.1) – ha ricordato che questo *incipit*, oltre a quello di *Atressi com l'orifans* (*BdT* 421.2) e *Atressi com lo leos* (*BdT* 421.1), può essere anche alla base di *Atressi cum lo camel* (*BdT* 74.2), testo anch'esso ispirato al suo stile. A mio giudizio ricondurre a questa poesia il riferimento al *Perceval* nella sestina è proposta da respingere: l'episodio del romanzo qui citato infatti non è quello dell'incontro con lo zio eremita, né tantomeno in questi versi sono presenti dei richiami ai doveri familiari. Sicuramente, però, il fatto che un altro maestro di Zorzi abbia utilizzato quest'opera di Chrétien rappresenta una possibile, ulteriore conferma della chiave di lettura proposta per l'intero componimento del veneziano.

⁴⁴ Cfr. Roncaglia, «L'invenzione della sestina», p. 37.

⁴⁵ Cito direttamente da Roncaglia, che ha utilizzato l'edizione di Hilka (Chrétien de Troyes, *Der Percevalroman, Li Contes del Graal*. In *Auswahl herausgegeben von Alfons Hilka*, Halle 1932, ristampa nel 1966); in Chrétien de

Roncaglia si è limitato alla suggestione, senza pretendere di avere certezze,⁴⁶ ma chiudendo il *post scriptum* del suo articolo ha richiamato proprio il veneziano, utile a «rafforzare il richiamo ipotizzato per motivare *la seror de mon oncle*»⁴⁷ in virtù del v. 18 della sua imitazione. Di sicuro, a differenza che in Zorzi, non si può essere certi dell'allusione al *Perceval* da parte di Arnaut, dato che quel verso da solo non permette di sostenere con sicurezza tale ipotesi; certamente, però, il fatto che Bartolomeo basi tutta la sua sestina su questo romanzo, citando proprio l'episodio individuato da Roncaglia nella sestina di riferimento, permette almeno di ipotizzare che questo verso abbia proposto al veneziano proprio quest'opera di Chrétien come *auctoritas* da contrapporre al *Tristan*: ci si può riferire al contesto – identico per la citazione diretta di Zorzi e per questa lettura del verso di Arnaut – e al fatto che tutta la base concettuale dell'imitazione italiana si fonda proprio sul peccato di Perceval, colpevole di aver abbandonato la madre, di non averla cioè amata a dovere, comportamento invece rivendicato dall'ipotesto proprio nel passo del verso *sub iudice* (ovviamente solo se si condivide la lettura offerta da Roncaglia).

In sostanza, Zorzi avrebbe letto nella sestina di Arnaut la celebrazione dell'amore cantato dal *Tristan* di Béroul, superiore per il perigordino addirittura a quello da tributare alla madre, identificata dal veneziano con quella dell'eroe gallese: un vero e proprio sacrilegio per Bartolomeo che, memore del *Perceval* (forse – lo ricordo di nuovo – anche per l'influsso di Rigaut de Berbezilh), avrebbe quindi deciso di rispondergli direttamente impostando tutta la sua replica proprio su questo romanzo, che più di ogni altra opera di Chrétien ha messo al centro il tema dei rapporti familiari, fortemente minacciati dalla concezione esposta da Arnaut nella sestina anche al di fuori del v. 19 (come già visto più volte, per l'inventore della sestina il *ferm voler* supera i consigli e i divieti di amico o zio e l'amore che si deve non

Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal* – che, scegliendo la lezione di altri codici, unisce i primi due versi («“Biaus oncles”, fet Percevals,») – questo passo si trova ai vv. 6402-6405.

⁴⁶ Roncaglia, «L'invenzione della sestina», p. 37: «Forse Arnaldo aveva anche lui in mente questo passo? Non saprei affermarlo con ragionevole sicurezza; ma nemmeno mi sentirei d'escluderlo».

⁴⁷ Ivi, p. 41.

solo alla madre, ma anche agli altri parenti). Dato il tenore della replica del veneziano, tutta intesa a dimostrare come *tal dezir* condurrà l'anima all'Inferno proprio per il venir meno delle responsabilità che si hanno nei confronti della famiglia, risulta dunque normale che essa utilizzi il *Perceval* come riferimento autorevole, essendosi strutturata su di esso e sulla missione che contraddistingue il suo principale protagonista, impegnato – come ha ben spiegato Pioletti – a «ripristinare l'equilibrio del lignaggio». ⁴⁸ Bartolomeo Zorzi con questo componimento sembra così reinterpretare l'ultima opera di Chrétien: la sua sestina ne ha recuperato la tematica dello scontro tra i doveri familiari e quelli cavallereschi, conservando i primi e sostituendo i secondi col *ferm voler* del perigordino, creando così un sottile gioco iperletterario utile a rispondere complessivamente a quanto affermato dal testo preso come modello.

Per concludere l'analisi della sestina del veneziano, riassumo quanto fin qui detto in merito alla sua genesi, aggiungendo qualche altra considerazione. Zorzi deve aver letto nella sestina di Arnaut – interpretata secondo la tematica del *Tristan* di Béroul – una rivendicazione del desiderio carnale, tale da sottomettere a esso anche i doveri elementari nei confronti della famiglia, come l'amore per la madre e per i parenti più vicini. Per tramite anche di Guilhem de Saint Gregori – che ha introdotto nella sua sestina il tema della perdizione dell'anima – Bartolomeo ha deciso quindi di rispondere con la sua imitazione, basandola sul v. 36 del primo *contrafactum* («plus perduz es q'arma q'en enfern intra»), che è stato così trasposto in due punti del suo componimento (v. 6, «pod arm'entrar inz en l'enfernal chambra»; v. 16, «don convenra que l'arma l'enfern intra») per diventare il concetto chiave della sua sestina: ciò che destina l'anima alla perdizione è proprio il *ferm voler* di Arnaut, identificato col *tal dezir* dell'esordio, celebrato da Zorzi solo con le ultime due *coblas*, chiuse però con la sentenza definitiva, che prospetta come conseguenza la morte dei propri cari. Da questo assunto, alla stessa maniera del perigordino, Zorzi ha scelto un'*auctoritas* per sostenere la sua tesi: forse influenzato dalla perifrasi del v. 19 del-

⁴⁸ Cfr. Antonio Pioletti, *Forme del racconto arturiano: Peredur, Perceval, Bel Inconnu, Carduino*, Napoli 1984, in particolare le pp. 98-135, mirate a definire l'importanza dell'intero ramo materno del lignaggio nella trama del *Perceval* (la citazione è leggibile a p. 98).

la sestina del Daniel, ha optato per il *Perceval* (l'opera di Chrétien de Troyes che più di tutte si è concentrata sul tema della famiglia), mettendo così al centro della sua risposta il peccato del protagonista, reo di aver abbandonato la madre morente e di aver anteposto al naturale amore filiale i suoi interessi, esattamente come affermato con orgoglio da Arnaut nei vv. 19-20. La presenza nel romanzo degli zii (l'eremita e il re Espiritaus) ha fatto il resto, permettendo al trovatore veneziano di impostare la sestina sulla parola-rima *oncle* (fatto che giustifica il tributo esplicito all'altro suo modello, Guilhem de Saint Gregori, con la citazione di Aemar e del prevosto al v. 34), ma anche di rivedere il ruolo di questa figura parentale nella tradizione della lirica erotica: *En tal dezir* non si riferisce allo zio come a una delle «espressioni convenzionali, personaggi-pretesto, come il *marit* o il *gilos*», che «esprimono un ostacolo materiale all'amore»,⁴⁹ perché – come invece in Arnaut – non è «assunto nella sestina a rappresentare l'ostacolo sociale». ⁵⁰ Zorzi infatti, con questa particolare lettura, lo ha accomunato alla madre (che non viene mai citata esplicitamente) con lo scopo di ricordare come l'amore – che sostituisce la cavalleria del *Perceval* – non possa comunque far venir meno i doveri da rispettare nei confronti della famiglia.

Letto alla luce di questa interpretazione, il componimento del veneziano si configura sicuramente come una prova lirica di maggior valore rispetto ad una semplice «ripresa non maldestra della sestina di Arnaldo»⁵¹ come invece lo si è considerato fino ad oggi, se non altro per l'intento innovativo che Zorzi ha mostrato rispetto al modello dal punto di vista tematico, con la serrata e inappellabile risposta per le rime ad Arnaut, basata su un'*auctoritas* prestigiosa e finora non considerata appieno dai critici, quella del *Perceval*, la sola che permetta di comprendere meglio il senso di questo testo del trovatore italiano e di apprezzarne veramente il valore estetico, certo non indifferente. Riprendendo l'implicita e immediata *correctio* rispetto alla litote citata poco sopra, posso quindi chiudere questa disamina con le parole dello stesso Folena che – pur con l'errore nell'identificazione di Aimiers, indice di una comprensione parziale del testo – ha potuto comunque

⁴⁹ Arnaut Daniel, *Canzoni*, n. al v. 9, p. 380.

⁵⁰ Roncaglia, «L'invenzione della sestina», p. 37.

⁵¹ Folena, *Tradizione e cultura trobadorica*, p. 131.

definire il risultato di quest'imitazione del componimento di Arnaut come «qualcosa di molto diverso, nell'identità dello stampo e del materiale lessicale, con accentuazioni moralistiche e trascendenti che si contrappongono alla pura immanenza e all'immobile cosmo verbale del modello»: con Serra, si può dire che, esattamente come il Saint Gregori, «[d]a questa prova, tra le più impegnative della metrica trobadorica, non si può certo dire che il veneziano esca sconfitto».⁵²

⁵² Serra, *Bartolomeo Zorzi*, p. 106.

Guilhem de Saint Gregori
Ben grans avolesa intra
 (BdT 233.2)

Mss.: D^a 198b, H 42c, a¹ 454-455.

Edizioni critiche: Giulio Bertoni, «La “sestina” di Guilhem de Saint Gregori», *Studj romanzi*, 13, 1917, pp. 31-39, alle pp. 32-33; William D. Paden Jr. – Tilde Sankowitch – Patricia H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley – Los Angeles – London 1986, pp. 402-407, alle pp. 405-407; Gérard Gouiran, *Le seigneur-troubadour d’Hautefort. L’œuvre de Bertran de Born*. Seconde édition condensée, Aix-en-Provence 1987, pp. 627-635, alle pp. 630-632; Michele Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT 233.2 e 233.3)», *Medioevo romanzo*, 15, 1990, pp. 17-60, alle pp. 36-37.

Altra edizione: Alfonso D’Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano 2009, pp. 139-145, alle pp. 140-143 (testo Loporcaro con nuova traduzione).

Metrica: a7’ b10’ c10’ d10’ e10’ f10’ (Frank 864:5). Notando con Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli 1978, vol. II, p. 635 la «griglia di assonanze» tra le parole-rima che oppone *intra* (*entra*) : *verga* a *ongla* : *oncle* e *arma* : *chambra* (griglia che si affianca a quella offerta dalla disposizione delle stesse parole-rima nella *tornada*), per la descrizione della legge di permutazione che regola la posizione delle parole-rima all’interno delle *coblas*, la *retrogradatio cruciata*, cfr. Aurelio Roncaglia, «L’invenzione della sestina», *Metrica*, 2, 1981, pp. 5-7. Le sei *coblas singulares* dispongono le loro parole-rima, necessariamente *estramps*, secondo il seguente schema: I. a b c d e f; II. f a e b d c; III. c f d a b e; IV. e c b f a d; V. d e a c f b; VI. b d f e c a; la *tornada* (VII) infine chiude il sistema così: (b)e (d)c (f)a. Per la sestina arnaldiana e i suoi *contrafacta*, esso può essere rappresentato attraverso la seguente tabella.

.j.	.ij.	.iij.	.iiij.	.v.	.vj.	.vij.
<i>intra</i>	<i>chambra</i>	<i>arma</i>	<i>oncle</i>	<i>verga</i>	<i>ongla</i>	
<i>ongla</i>	<i>intra</i>	<i>chambra</i>	<i>arma</i>	<i>oncle</i>	<i>verga</i>	
<i>arma</i>	<i>oncle</i>	<i>verga</i>	<i>ongla</i>	<i>intra</i>	<i>chambra</i>	
<i>verga</i>	<i>ongla</i>	<i>intra</i>	<i>chambra</i>	<i>arma</i>	<i>oncle</i>	(<i>ongla</i>) <i>oncle</i>
<i>oncle</i>	<i>verga</i>	<i>ongla</i>	<i>intra</i>	<i>chambra</i>	<i>arma</i>	(<i>verga</i>) <i>arma</i>
<i>chambra</i>	<i>arma</i>	<i>oncle</i>	<i>verga</i>	<i>ongla</i>	<i>intra</i>	(<i>chambra</i>) <i>intra</i>

Attribuzione: Riportate le rubriche di D^a (*Willems de saint Grigori*) e a¹ (*en bertran del born*) e ricordato che H trascrive il testo adespoto, per la questione specifica rinvio alla bibliografia citata nell’introduzione.

Datazione: Poiché mancano notizie di Guilhem de Saint Gregori (il *par-*

timen BdT 233.5 = 97.9 lo mostra in rapporti con Blacatz, morto nel 1236 e attivo con i suoi componimenti dal 1190-1195 al 1220-1228), la questione relativa alla datazione dei suoi testi rimane necessariamente aperta: si possono genericamente indicare i primi decenni del XIII secolo. Per la sestina, come già detto, il *terminus ante quem* è rappresentato dall'ottobre del 1220, quando i documenti ci dicono che Eustachio, l'*oncle* della sestina, era già morto.

Nota testuale: Rispetto all'analisi di Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», pp. 19-22, non pare esserci molto da aggiungere. I dati messi in rilievo dimostrano come diversi errori congiungano **D^aH**, entrambi veneti, riconducibili alla famiglia **ε**, con testo sensibilmente migliore rispetto a quello tradito da **a¹**, copia cinquecentesca del canzoniere di Bernart Amoros, di origine provenzale (l'Amoros ha verisimilmente attinto anche a materiali veneti, intervenendo tuttavia attivamente su di essi), che bipartisce lo *stemma codicum*.

Testo: Riporto l'edizione Loporcaro e un mio tentativo di traduzione, inserendo l'iniziale maiuscola per la personificazione della malvagità ai vv. 4 e 22 e per *Enfer* al v. 36, rendendo poi sempre minuscola la particella onorifica *n'* associata ad Aemar.

- I Ben grans avolesa intra
 a n'Aemar entre la charn e l'ongla,
 e si a·n pres aiz' el cor iosta l'arma
 e Malvestatz bat l'ades de sa veria.
 Mal resembra al bon prebost son oncle,
 en cui bons pretz fai per soiorn sa chambra. 6
- II N'Aemars fai lum en chambra
 de sef ardent quan a privat se·n intra.
 Anc re non tais al bon pretz de son oncle,
 que cors e senz l'es partitz totz per l'ongla.
 Vist l'agues eu mesurar d'una veria
 vas on fos mes lo cors que destrui l'arma! 12
- III Eu non plaing lo cors ni l'arma,
 mas la terra on bos pretz pert sa chambra:
 qe n'Aemars l'a tant batut ab veria,
 e degitat de totz los locs on intra,
 q'ab lui non pot metre ni pel ni ongla,
 mas ben floris e grana ab son oncle. 18
- IV Per bon e per ric teing l'oncle,
 e·l neps es tals qe no·i a ren mas l'arma: 20

I. Grande infamia entra in messer Aemar attraverso la carne e l'unghia, e in lui si è sistemata nel cuore accanto all'anima e Malvagità sempre lo batte con la sua verga. Ben poco somiglia al buon prevosto suo zio, nel quale il buon pregio prende stanza per dimorarvi.

II. Messer Aemar fa luce nella stanza con una torcia di sego quando vi entra con fare circospetto. Mai nulla di simile si confece al buon pregio di suo zio, poiché coraggio e senno gli son fuggiti tutti attraverso l'avidio artiglio. L'avessi almeno visto misurare con una stecca la fossa ove seppellire il corpo che gli annichila l'anima!

III. Io non compiangio né il corpo né l'anima, ma la terra in cui il buon pregio ha perso la sua stanza: messer Aemar l'ha tanto battuto con la verga, e cacciato da tutti i luoghi in cui entra, che esso non può mettere in lui capello né unghia, mentre ben fiorisce e fruttifica in suo zio.

IV. Lo zio è per me buono e generoso, mentre il nipote è tale che in lui, oltre all'anima, non vi è nulla [che possa accomunarlo allo zio?]: [è] vile e

- flacs e volpils del cim tro bas en l'ongla,
e Malvestatz es sa cortz e sa chambra.
Ha, coms savais, cel q'en grant amor intra
de ren ab vos es tochatz d'avol veria! 24
- V Be·m segnei ab bona veria
lo iorn q'ieu vinc al bon prebost son oncle.
E s'ieu intres sovent lai on el intra
mais en valgra totz temps mos cors e m'arma:
q'ab ferm voler met bon pretz dinz sa chambra
et es ab lui aissi cum charns et onгла. 30
- VI Lai vas Mon Berart vir l'ongla,
q'anc non batet ni feri de sa veria
pretz ni ioven ni·l gitet de sa chambra;
e membra·m ben e son pair' e son oncle.
S'ab ferm voler de tot bon pretz non s'arma,
plus perduz es q'arma q'en Enfern intra. 36
- VII Sirventes faz per onгла e per oncle
a n'Aemar, per veria e per arma,
e al prebost, per chambra e per intra.

subdolo dal capo sin giù all'unghia, Malvagità è per lui corte e stanza. Ah, conte infame, colui che entra in qualche modo in rapporto di grande affetto con voi è colpito da una mala verga [ovvero: 'da una grande sventura'].

V. Io [invece] fui toccato da una buona verga il giorno in cui andai dal buon prevosto, suo zio; e se spesso entrassi là dove lui entra, sempre più ne sarebbero fortificati il mio cuore e la mia anima: con fermo volere egli accoglie il buon pregio nella sua stanza ed esso è a lui [unito] come carne e unghia.

VI. Rivolgo l'unghia là, verso Mon Berart, che mai non batté né colpì con la sua verga pregio né gioventù né cacciò quello dalla sua stanza; e ben mi ricordo di suo padre e di suo zio. Se non si arma con ferma volontà di ogni buon pregio, egli è più perduto di un'anima che entri all'Inferno.

VII. Compongo un sirventese con *unghia* e con *zio*, [cantando di] messer Aemar, con *verga* e con *anima*, e [del] prevosto, con *stanza* e con *entra*.

1-2. *N'Aemar*: si tratta di Aemar II di Poitiers, conte di Valentinois e di Diois, attestato dai documenti per il periodo compreso tra il 1189 e il 1230. La sporcizia delle sue unghie, qui evocata, è uno dei tratti materiali che rinvia alla sua avida malvagità: vedi sotto i vv. 7-8. Nel verso si nota il primo ritorno dei sintagmi della sestina arnaldiana: *la charn e l'ongla* richiama la coppia del v. 17 di *Lo ferm voler*, ripresa con un'evidente variazione del contesto, elemento costante di questo *contrafactum* (cfr. l'introduzione alle pp. 6-7).

4. Guilhem ricalca qui il v. 4 (e si noti l'isotopia) di Arnaut: se il perigordino vuole punire il *lausengier*, il suo imitatore intende rendere evidente la totale sottomissione di Aemar alla malvagità.

5. *oncle*: il riferimento è a Eustachio, prevosto della cattedrale di Valenza morto entro il 1220, che d'ora in avanti verrà continuamente contrapposto al nipote per la sua moralità. Come notato da Bertoni, «La "sestina" di Guilhem de Saint Gregori», p. 35, se si traduce *ressembler* con 'imitare' si può conservare parte della lezione di **a**¹ (*e sembra mal lo bon prebost sim oncle*): il caso retto – impiegato regolarmente per la costruzione del verbo: cfr. le singole voci in *LR*, V, p. 190b e *SW*, VII, p. 261a – permette di eliminare la dialefe e di proporre quindi la lezione *mal ressemble lo bon prebost*.

6. Il prevosto, considerato come rifugio del *bon pretz*, richiama l'amata di Arnaut, *tors e palaitz e cambra* della gioia (v. 33). Per il primo sintagma, il suo utilizzo attraverso la figura del *dobre* e la sua possibile derivazione da *Lanquan vei fueill'e flor e frug* (*BdT* 29.12), cfr. l'introduzione alle pp. 8-9.

7. Per gli echi della IV *cobla* di *Doutz brais e critz* (*BdT* 29.8), cfr. l'introduzione a p. 10.

8. L'utilizzo del sintagma *a privat* appare immediatamente riconducibile ad *a frau* e *a celat* del terzo e del quattordicesimo verso del testo-base, in un contesto però completamente diverso: Arnaut vuole incontrare di nascosto l'amata, mentre Aemar, data la sua nota immoralità, sembra dover agire in segreto. Resta evidentemente la difficoltà interpretativa del passo, come evidenziato da Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», p. 37, che l'ha tradotto – sulla scia di Bertoni, «La "sestina" di Guilhem de Saint Gregori», p. 34 ('Messer Azemar, quando entra sospettoso, si direbbe che appesti, come facesse lume con una torcia di sego ardente') – con una similitudine: 'Don Aemar fa luce in camera con una candela che diresti bruciare sego (tanto egli ammorba l'aria) quando se ne entra di soppiatto'.

11. Come evidenzia questo caso, a differenza di quanto sostenuto da Loporcaro e precedentemente riportato a p. 5, la *veria* non è «sempre, ossessivamente, materialissimo strumento per battere altrui», anzi: tale utilizzo della parola-rima si ritrova solo al v.15, mentre qui – stando a quanto si capisce dal difficile passaggio – essa rappresenta un semplice strumento di misura. La constatazione, valida anche per il v. 25, si trova – seppur solo implicitamente

– in Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli 1992, p. 106 e D'Agostino, *Il pensiero dominante*, nn. ai vv. 11-12 e 25, p. 144.

13. Come al v. 28, l'*arma* in rima viene concettualmente unita al *cors* in accordo isotopico col modello ma, anche qui, con un'evidente differenza: in Arnaut i due nomi sono contrapposti, qui sono sostanzialmente interscambiabili.

14. Il concetto relativo all'abbandono di questo mondo da parte del *bon pretz* è espresso tramite l'unione di due versi dell'ipotesto: quello sul *lausengier* che, a causa della sua attività, perderà la sua anima (v. 3) e quello sull'amata che incarna la dimora della gioia d'amore (v. 33), già utilizzato per indicare allo stesso modo nel prevosto la sede della qualità perduta.

16. Il verso, col bando dello stesso *bon pretz* da Aemar, rievoca chiaramente, con la solita rifunzionalizzazione dell'immagine, il v. 8 del componimento danielino sull'inaccessibilità della *chambra* da parte dell'amante.

17. L'*ongla* si fa accompagnare qui per la prima e unica volta nella storia trobadorica dal *pel*, indicando così la sottigliezza tramite la figura retorica dell'antonomasia e creando una nuova associazione (vicina al concetto del v. 30 di Arnaut, basato però unicamente sulla parola-rima) che – come ha notato Frasca, *La furia della sintassi*, p. 106 – introduce «fosche connotazioni comico-realistiche».

18. Nell'introduzione, alle pp. 8-9, ho già rilevato come il passo paia modellato sul v. 5 del già ricordato *Lanquan vei fueill'e flor e frug* («adonc mi fueilla e m flor e m fruch' Amors»), anche se la metafora è frequentissima nei trovatori. Oltre a permettere di escludere l'ipotesi di un rinvio al v. 25 della sestina-base per l'utilizzo del verbo *florir* da parte di Guilhem, la vicinanza tra i due *loci* sembra corroborare l'ipotesi esposta nel commento al v. 6: il *contrafactum* pare utilizzare anche il quinto testo del canzoniere danielino, in particolare le sue prime *coblas*. Accanto all'ipotesi del calco voluto e parzialmente celato prospettata nell'introduzione, si dovrà tenere in considerazione la possibilità di essere di fronte a echi inconsapevoli, risultato dell'assiduo studio di Arnaut Daniel da parte di uno dei suoi migliori imitatori.

21. In forma quasi colloquiale, il verso si avvicina molto a *BdT* 29.3, *Ans qe'l cim reston de branchas*, v. 43 («Sieus es Arnautz del cim tro en la sola») e a *BdT* 29.10, *En cest sonet coind'e leri*, v. 11 («Sieus sui del pe tro q'en cima»): cfr. l'introduzione a p. 9.

22. Aemar è indicato come il rifugio della *malvestatz* rovesciando il v. 33 di Arnaut dedicato all'amata, già individuato come modello del v. 6 di Guilhem.

23-24. Il passo è basato sugli stessi versi danielini: per la *variatio*, alla trasformazione della *frevol verga* in *avol* (cfr. l'introduzione alle pp. 7 e 15), va affiancato il cambiamento del contesto. Infatti non siamo più di fronte a una similitudine, bensì alla conclusione della *cobla in laude* dello zio.

25. Rispetto al silenzio di Loporcaro, che non spiega i perché della sua traduzione ('Ben fui avventurato'), D'Agostino ricorda i significati di *senhar* raccolti da Levy (*PD*, p. 340) e, sulla base dell'ultima indicazione (*se croiser*), ipotizza che la parola-rima qui indichi il bastone della croce.

26. Nell'introduzione, a p. 10, ho già messo in rilievo come il verso, sia per il contesto relativo all'incontro con l'oggetto del desiderio sia per la sintassi, sia calcato esattamente sul v. 26 di *Doutz brais e critz* («lo iorn qez ieu e midonz nos baisem»), il che potrebbe confermare l'ipotesi suggerita per il v. 7.

27. Il desiderio espresso è lo stesso del v. 14 della sestina arnaldiana, ovvero la volontà di essere nello stesso luogo dell'amata/prevosto. Anche sulla base di quanto proposto da D'Agostino per il v. 25 e considerando la carica di Eustachio, la *chambra* in questo passo può essere identificata con la chiesa, qui riconosciuta dal Saint Gregori come luogo di edificazione morale.

29. Guilhem, utilizzandone il sintagma-chiave, rinvia qui direttamente all'*incipit* del modello. A differenza della sestina arnaldiana, il *contrafactum* non lo lega all'eros, bensì alla tenacia con cui il prevosto cerca di raggiungere il *bon pretz*.

30. Altro richiamo al v. 17 arnaldiano, del quale viene mantenuto anche il contesto.

31. Ancora oggi, come ha evidenziato Loporcaro, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori», p. 40, appare impossibile identificare quale personaggio celi il *senhal*, fatto che di conseguenza non permette alcuna congettura sui suoi parenti menzionati ai vv. 36-37.

32. L'impossibilità di Arnaut di *batre ab verga* il *lausengier*, esplicitata dal già ricordato v. 4, torna anche qui, rovesciata: Guilhem sottolinea l'ottima accoglienza riservata dal destinatario del componimento ai valori riconducibili a *pretz e ioven*.

35. Al di là del ritorno del *ferm voler* danielino (necessario, nella nuova lettura offerta da Guilhem, al raggiungimento del *bon pretz* anche a *Mon Berart*), il verso si caratterizza per il *flos rhetoricus* della rima equivoca, assolutamente assente nel modello: cfr. l'introduzione alle pp. 6, 7-8 e 14.

36. Importante, soprattutto in relazione al componimento dello Zorzi, il commento a questo verso di D'Agostino, *Il pensiero dominante*, n. al v. 36, p. 145: «Sembra far il verso ad Arnaut, sostituendo il paradiso con l'Inferno; cf. *Lo ferm voler*, vv. 35-36: *qu'en paradis n'aura doble joi m'arma / si ja nulhs hom per ben amar lai intra*».

37-39. La *tornada* è riportata in modo frammentario dal solo **a**¹, che trasmette unicamente il v. 37 invertendo la posizione delle sue due parole-rima e aggiungendo quella interna del verso successivo (*Siruentes faz per oncle e per onglae per uer*). Il risarcimento delle lacune e la correzione della disposizione delle parole-rima accettata da Loporcaro è dovuta a Bertoni, che si è avvalso della struttura dell'invio della sestina arnaldiana.

Bartolomeo Zorzi
En tal dezir mos cors intra
 (BdT 74.4)

Mss.: **I** 99d35-100a27 (*Enbertholome çorgi*); **K** 83c24-d14 (*Denbertholomei çorzi*); **d** 273d20-274a32 (*Denbertholomé Zorzi*).

Edizioni critiche: François Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1821, V, p. 58 (vv. 1-6); Carl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1856-1873 (ristampa in un unico volume Genève 1977), vol. II, n. 573, basata su **I**; Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883, pp. 68-69 (e note a p. 88); Giuseppe Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, tesi di laurea dell'Università degli Studi di Padova, a.a. 1962-1963, relatore prof. Gianfranco Folena, pp. 517-526, alle pp. 517-519; Claudia Serra, *Le poesie del trovatore veneziano Bartolomeo Zorzi. Edizione critica con studio introduttivo, glossario e concordanze*, tesi di dottorato di ricerca in Filologia romanza e Cultura medioevale dell'Università degli Studi di Bologna, a.a. 1990-1991, pp. 174-179, alle pp. 175-176; Dario Mantovani, in Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano 2009, pp. 147-154, alle pp. 149-151.

Metrica: a7' b10' c10' d10' e10' f10' (Frank 864:4). Cfr. la scheda relativa al *contrafactum* di Guilhem de Saint Gregori.

Datazione: Non sono presenti elementi interni per la datazione, soprattutto una volta esclusa l'identificazione di Mantovani in D'Agostino, *Il pensiero dominante*, n. al v. 34, p. 154, tra l'Aimiers del v. 34 e il visconte Aimeric de Narbonne, documentato dal 1271 e divenuto celebre per la battaglia di Campaldino del 1289, al servizio di Carlo II lo Zoppo. Sul punto, cfr. l'introduzione.

Nota testuale: Considerando come il testo sia tradito dai gemelli **IK** e **d**, *descriptus* di **K**, la tradizione appare molto semplice, ai limiti dell'unitestimonalità. Levy, Crescini, Serra e Mantovani scelgono come manoscritto base **I**, traslasciando totalmente la versione di **d**.

Testo: Avendo ritenuto necessario riconsiderare le trascrizioni e le traduzioni di chi mi ha preceduto (le prime in diversi casi errate, le seconde spesso deficitarie di un senso compiuto), riporto l'edizione Crescini (rivista solo nella punteggiatura e nella sostituzione con le lettere maiuscole per «Mortz» ai vv. 15, 24 e 29, «Enfer» al v. 16 e «Amors» ai vv. 17 e 29), accompagnata da un nuovo apparato critico e da un mio tentativo di traduzione.

- IV Mas s'aja gaug de mon oncle,
vol no·y delis ni penza·l dan de l'arma,
tant ha en leis fermamenz ficha l'ongla,
si tot si sent turmentar en tal chambra
d'on ges non eis de dolor ni no intra
mas dolz, on nais Mortz com de rasitz verja. 24
- V Anz ditz qu'a lui fer tals verja
qu'el laisser'anz perir cozin et oncle,
qu'el no·i puingnes tro qu'avenga qu'el n'intra
o qu'en perda si eis e mi e l'arma:
qu'Amors non a cor noirit en sa chambra
s'en tal puingnar preza Mort sol un'ongla. 30
- VI Mas car tant quant us blancs d'ongla
no·s pogr'en leis meillurar rams ni verja,
deuria far merce clau de sa chambra,
pois qu'eu l'am mais qu'Aimiers non fetz son oncle;
quar hom pert pretz e cors e cor et arma
sol per soffrir que la mortz e·ls sieus intra. 36

19 oncle] ongle *con g espunta con punto sopra e sotto* **K** 24 rasitz] ira | siez **I**, irasietz **K** 26 et oncle] *etonde* **I**, zonde **K** 27 puingnes] pueingnes **K** 30 puingnar] pueignar **K** 32 rams] cams **IK** 34 pois] pueis **K**

IV. Ma se ricevesse la gioia da mio zio, [*scil.* 'la mia persona'] non dovrebbe annientare [tale] volontà né dovrebbe [più] temere la dannazione dell'anima tanto [*scil.* 'questa gioia'] avrebbe in lei confitto l'unghia, per quanto essa si senta torturare in tale camera da cui la sofferenza non esce, né vi entra [nulla] se non dolore, da cui nasce Morte come fa il ramo dalla radice.

V. Al contrario [la mia persona] dice [però] che tale verga la ferisce al punto che lascerebbe morire cugino e zio, piuttosto che non lottare contro [chi possiede la camera] fino a riuscire a entrarvi o a perdere se stessa, me e l'anima: Amore non ha nutrito un cuore nella sua camera se in tale lotta esso dà a Morte [anche soltanto] il valore d'un'unghia.

VI. Ma poiché ramo o verga non potrebbero migliorarsi in lei [*scil.* 'la stanza'] neanche di un bianco d'unghia, [l'amata] dovrebbe concedere la chiave della sua camera, poiché io l'amo più di quanto Aimiers non amò suo zio [ovvero: più di quanto lo odiò]; perché si perdono valore, corpo, cuore e anima solo tollerando che Morte prenda i nostri cari.

VII Vai sirventes, ficha l'ongl'en son oncle,
 et encerta·ill que d'avol verja s'arma
 donna amanz qu'en chambra d'ergueill intra.

39 domna] dome **IK**, chambra] chanbra **I**.

VII. Va', sirventese, ficca l'unghia in suo zio, e rendilo sicuro del fatto che si arma di una vile verga una donna innamorata che entra in una camera d'orgoglio.

1. Per l'*incipit* e la deissi sottintesa, che a mio modo di vedere rinvia al *ferm voler* arnaldiano, cfr. l'introduzione, a p. 18; al riguardo, ci si domanda se il verso non presenti una figura di *di σύγχυσις* o *mixtura uerborum* (**tals dezirs en mon cors intra*, da intendere 'siffatto desiderio entra nella mia persona'): dando questa lettura si avrebbe una riscrittura da parte di Zorzi del verso incipitario del modello danielino, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (ove tuttavia *ferm voler* oggetto diventa complemento, *en tal dezir*). Sulla base delle indicazioni di *LR*, II, p. 494a e le integrazioni di *PD*, p. 98, traduco sempre il sintagma *mos cors* e i pronomi che lo sostituiscono con 'la mia persona'.

2. Al di là del ritorno dell'immagina arnaldiana in clausola di verso, occorre sottolineare come tutti i manoscritti riportino *da*, «evidente italianismo che non si sa se attribuire all'autore o al copista, o ad un giullare». Così Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, n. al v. 2, p. 520, a differenza invece di Levy, Serra e Mantovani, che mantengono la lezione dei testimoni.

3. *perdra*: si schierano per la correzione del verbo in favore del congiuntivo *perda* Levy e Mantovani. La lezione dei codici è difesa invece da Crescini e Serra. Per l'interpretazione del testo, bisogna rilevare come colui il quale perderà l'anima non sarà più il *lausengier*, bensì l'io lirico, proprio a causa di tale desiderio, il *ferm voler*.

4. Come Levy e a differenza di Serra e Mantovani, anche Crescini normalizza la parola-rima sulla base arnaldiana, nonostante in tutti i manoscritti, in ogni *cobla* e all'interno dell'ultimo verso della *tornada*, si legga sempre chiaramente *versza*, «grafia particolarissima e con ogni probabilità altoitaliana, padana, adottata per indicare il suono affricato» (D'Agostino, *Il pensiero dominante*, n. al v. 4, p. 152). Tale *verja* in Zorzi è *amorosa* ed è brandita con l'obiettivo di ferire il poeta dalla *domna*, destinata anch'essa all'Inferno insieme all'amante. La differenza rispetto ad Arnaut è notevole: il perigordino non riferisce mai la parola-rima alle azioni dell'amata (al v. 15 è l'inaccessibilità della camera a provocare un dolore superiore a quello dei colpi inferti da un bastone, non la *domina*) né tantomeno le attribuisce i caratteri della donna-padrona. Su questo verso, considerato quanto detto rispetto ai rapporti

con *Ben grans avolesa intra* (BdT 233.2), non pare troppo ardito supporre infine per *fer* (verbo che torna anche al v. 25) una derivazione dal v. 32 della seconda sestina tradita in ordine cronologico («q'anc non batet ni ferì de sa veria»): assente in Arnaut e isolato in Zorzi, il predicato compare in Guilhem affiancando il lemma danielino di base del v. 4 e creando così una dittologia, secondo le più ovvie leggi alla base dei calchi. Cfr. ad esempio Maurizio Perugi, «Arnaut Daniel in Dante», *Studi danteschi*, 51, 1978, pp. 59-152, a pp. 145-146: parallelo e opposto al movimento della «contrazione» («[r]idurre di una o più unità l'originario polinomio» del modello, come nella ripresa del v. 5 di *Lanquan vei fueill'e flor e frug* operata dal Saint Gregori e analizzata nell'introduzione alle pp. 8-9), Perugi ha individuato quello della «gemina-zione»: «Se T^1 e T^2 sono i testi che identificano i poli estremi del processo di trasmissione-ricezione, dato un lemma di T^1 questo si conserva in T^2 (a prescindere, ovviamente, dallo scarto interlinguistico) ma viene amplificato per addizione mediante l'affiancamento di un sinonimo».

5. Come nei vv. 26 e 35, il trovatore veneziano, avvalendosi del *Perceval* e rinviando alla sorte del re Espiritaus, spiega qui come per tale desiderio si venga meno ai doveri nei confronti di amici e parenti, in conformità ai vv. 18, 19-20 e 34 di Arnaut. Rispetto a lui, però, Zorzi non subordina volontariamente tali vincoli all'amore per l'amata ma, anzi, mette in rilievo come questo comportamento sia destinato a spedire l'anima all'Inferno.

6. Cfr. l'introduzione a p. 16: il verso pare chiaramente esemplato sul v. 36 della sestina di Guilhem de Saint Gregori («plus perduz es q'arma q'en enfern intra»). Data per certa la profonda conoscenza del canzoniere danielino da parte di entrambi, per questi passi dello Zorzi e del Saint Gregori non pare privo di fondamento azzardare un influsso di *En cest sonet coind'e leri* di Arnaut (BdT 29.10), in particolare della sua V *cobla* («No voil de Roma l'emperi / ni c'om m'en faza postoli, / qu'en lei non aia revert: / c'a si m'art lo cor e·m rima, / e si·l maltraì no·m restaura / ab un bais anz d'an nuou / mi aucì e si enferna») della quale il veneziano ribalterebbe quindi il motivo infernale, non più conseguenza per la sola amata del mancato accoglimento dell'amante, ma effetto per entrambi della realizzazione del *ferm voler*.

7. La *fin'amor* per il perigordino caratterizza già l'io lirico della sestina (v. 27); secondo Zorzi invece risulta uno stadio ancora irrealizzabile per l'innamorato, tant'è infatti che non può ancora considerarsi *fin amador*: la *chambra*, in cui si conviene che un amante del genere entri, gli è tutt'ora vietata. Essa infatti è difesa dalla *domna*, unita ai non ancora meglio precisati parenti, e gli risulta quindi essere assolutamente inaccessibile.

8. *intra*: assieme alle occorrenze dei vv. 16 e 27 (da confrontare con *pauza* del v. 10), «abbiamo qui [...] degli esempi di congiuntivi irregolare in -a di verbi della I^a coniugazione» (Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, n. al v. 8, p. 520).

9. L'interpretazione del passo appare immediata solo avvalendosi del *Perceval: amic fraire ni oncle* non permettono all'amante di entrare nella camera e realizzarsi come *fin amador*, perché solo una volta saldati i propri debiti con la famiglia egli potrà sentirsi in pace e raggiungere così il suo obiettivo, esattamente come il protagonista dell'opera di Chrétien che (come si può solo immaginare, data l'incompiutezza del racconto) diventerà il cavaliere più valoroso tra quelli di re Artù – come profetizzatogli dalla damigella durante la prima visita a corte (cfr. vv. 1033-1062 di Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du graal*. Traduction inédite et présentation de Jean Dufournet, Paris 1997) – solo dopo aver salvato lo zio e il cugino, quando avrà cancellato così definitivamente il peccato commesso lasciando morire la madre, che già aveva dovuto sopportare la scomparsa di altri due figli fattisi cavalieri (da identificare qui con i *fraire* di Bartolomeo), causa anche della morte del marito (vv. 364-488).

12. La rima equivoca rappresenta un altro indizio del debito di Zorzi nei confronti di Guilhem de Saint Gregori: cfr. l'introduzione a p. 14. Per *esfortz*, 'eserciti', cfr. *LR*, III, p. 377b; *SW*, III, 218b; *PD*, p. 166: tra i molteplici significati del termine, scelgo questo per creare un parallelismo con *arma*.

13-14. Sulla base dell'impenetrabilità totale della *chambra*, Zorzi invita a pensare alla salvezza dell'anima per evitarle la perdizione, prospettata dal piacere goduto dopo che Amore l'adunghiò, mentre per Arnaut essa sarà doppiamente beata in Paradiso solo quando entrerà nella camera (vv. 35-36), riuscendo così finalmente a gioire della gioia (v. 6). Come anche per il v. 20, tutti gli editori hanno notato l'utilizzo di *vol* senza l'articolo.

16. Come già il v. 6, anche questo è riconducibile con ogni evidenza al v. 36 di *Ben grans avolesa intra* («plus perduz es q'arma q'en enfern intra»).

17. *gaudet*: eloquente rispetto alla difficoltà del termine la n. al v. 17 di Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, p. 88 («*Gaudet?*»). Parlando di questo verbo, Crescini e poi Serra – a differenza di Mantovani, che non ha ritenuto il *locus* degno di alcuna spiegazione – hanno riportato l'ipotesi di Hermann Suchier in *Literarischer Centralblatt für Deutschland*, 1884, col. 1761, il quale lo ha reputato una forma mista tra l'occitanico *jauzi* e l'italiano *godelte*.

19. Rispetto a un primo tentativo di ricondurre il *gaug* alla comunione offerta dall'eremita (come hanno fatto implicitamente sulla base del verso precedente Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, p. 219 e Serra, *Bartolomeo Zorzi*, n. al v. 18, pp. 179), propendo per riconoscere in esso la fine del pericolo per lo zio Espiritaus per il contesto delineato dall'intera *cobla*: è solo lui infatti che, come chiariscono benissimo i vv. 22-24, è tormentato in una camera, abitata solo dal dolore. Come fonte di questo passo non mi pare troppo azzardato richiamare i vv. 6429-6431 del *Perceval* stesso («Quinze anz a ja esté ainsì / que fors de la chanbre n'issi / ou le graal veïs antrer»): riferiti dall'eremita

proprio allo zio malato, essi presentano tre parole-chiave di questo passo del veneziano, *chambra*, *non eis*, *intra*. Su queste basi non sarà così difficile individuare nella gioia da ricevere dallo zio la cancellazione definitiva del peccato col salvataggio del re Espiritaus, evento ipotizzabile dopo l'incontro con lo zio eremita, la confessione e la penitenza, episodi leggibili ai vv. 6337-6518. Proprio il soccorso prestato allo zio permetterà – sempre solo per congettura, dato che il *conte* non è concluso – di dedicarsi interamente e senza più alcun patema alla cavalleria, esattamente come l'amante del trovatore veneziano, che potrà soddisfare tutti i suoi desideri solo se si ricorderà dei doveri cui deve adempiere nei confronti dei parenti.

21. *ficha*: «Il Levy corregge arbitrariamente in *fichat* il testo, mentre si può mantenere benissimo *ficha* dei mss., come del resto in italiano si può dire: “Tanto fortemente ha in lei fissa l'unghia”» (Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, n. al v. 21, pp. 521-522).

23-24. Zorzi ribadisce come la camera sia solo fonte di sofferenza dell'anima, ciò che porta unicamente alla morte; per Arnaut invece essa è – come già detto più volte – il mezzo per raggiungere la doppia beatitudine. Dal punto di vista ecdotico, resta problematica la forma *irasietz*, lezione di tutti i codici, non attestata in alcun modo da *LR*, *SW*, *PD* e *REW*.

25. Inizia la *cobla* che prova a rivalutare la lezione arnaldiana, inneggiando all'amore carnale, dimentico dei rapporti familiari.

26. Oltre alla caduta di questo verso nell'edizione Levy, segnalo la presenza di un segno tachigrafico nell'antigrafo dei gemelli **IK** per la congiunzione *et* (erroneamente interpretato dal secondo codice, leggibile abbastanza chiaramente nel primo) e la probabile unione nello stesso antigrafo del nesso *cl* che ha prodotto la lezione *d* dei testimoni. Per l'interpretazione del testo bisogna sottolineare la presenza nel verso del *cozin*, fondamentale nell'individuazione del *Perceval* per comprendere il messaggio della sestina se si considera come non compaia nella composizione di Arnaut Daniel: il riferimento sarà con ogni evidenza al Re Pescatore.

29-30. Se Arnaut invita Amore a fare di lui ciò che vuole (vv. 24-25), Zorzi sostiene antitetivamente che a causa sua si è portati a dare alla Morte un valore pari a zero.

31-32. Il distico appare difficilmente interpretabile, soprattutto per il collegamento logico col verso successivo, ma forse vi si può leggere l'ennesima condanna della *chambra* infernale, che non offre all'amante imperfetto alcuna possibilità di affinamento. Il passo potrebbe essere facilmente spiegato solo intendendo *car* del v. 31 come 'nonostante' ('nonostante ramo o verga non potrebbero migliorarsi nella stanza neanche di un bianco d'unghia, / l'amata dovrebbe [comunque] concedere la chiave della sua camera / perché io l'amo più di quanto Aemar odiò suo zio'), significato però non attestato per il termine. Sotto il punto di vista ecdotico, segnalo come *rams* rappresenti un in-

tervento di tutti gli editori che, offrendo così un facile parallelo con *verja*, hanno corretto *cams*, lezione di tutti i testimoni, *unicum* della lingua occitanica medievale.

34. Come già indicato nell'introduzione alle pp. 11-13 sulla base delle considerazioni di Loporcaro, il verso denuncia il tributo di Zorzi alla sestina del Saint Gregori, chiaro nel rinvio ai suoi protagonisti.

35-36. Il passo riassume il messaggio-chiave della composizione del trovatore veneziano, chiudendo le due *coblas* più vicine al pensiero arnaldiano e rigettandone il messaggio: dimenticando i doveri familiari, si rischia la dannazione eterna.

37-39. Ricordando l'allocuzione diretta al componimento (definito *sirventes*), l'impiego del sintagma *avol verja* e la rima equivoca ottenuta con l'utilizzo verbale di *arma*, per il ruolo di Guilhem in questa *tornada* rinvio a quanto già detto nell'introduzione alle pp. 14-15, segnalando solo la difficoltà ecdotica soggiacente al principio dell'ultimo verso, con la chiara indicazione da parte di tutti i codici di *dome* e, più in generale, la complessità dell'interpretazione del congedo, possibile forse ancora una volta solo avvalendosi del *conte* di Chrétien de Troyes: ricordando che lo zio dell'amata, Biancofiore, è Gornemant, colui che addestra e inizia alla cavalleria Perceval (vv. 1301-1688), nella *tornada* si potrebbe forse leggere un ammonimento al maestro (Gornemant), chiamato così a redarguire la nipote (Blancheflor) per la disolutezza dimostrata con l'allievo (Perceval). A questa interpretazione letterale del passo si può forse unirne un'altra, che lo leggerebbe come un rimprovero diretto a Gornemant per gli errati suggerimenti dati al discepolo: l'allusione potrebbe essere alla consegna del silenzio, che Perceval osserva rigorosamente al punto di non porre nessuna domanda al cugino durante la processione del Graal, non potendo così salvare lo zio Espiritaus e venendo quindi meno ai doveri per i quali lo Zorzi risponde ad Arnaut.

Università di Padova

VI c'aissi s'enpren e s'enongla
 mos cors en lei con l'escors'en la verja,
 qu'el m'es de joi tors e palais e chambra
 e non am tant parent, fraire ni oncle,
 qu'en paradis n'aura doble joi m'arma
 ni negus hom per ben amar lai entra.

36

VII Arnautz tramet son chantar d'ongla e d'oncle:
 a grat de lei que de sa verja l'arma
 son desirar, c'a pres de chambra: intra.

Nota bibliografica

Manoscritti

- D^a** Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4, cc. 153-211.
H Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 3207.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
a Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.
a¹ Modena, Biblioteca Estense, Càmpori γ.N.8.4: 11, 12, 13.
d Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.4, cc. 262-346.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henri Carstens, Halle 1933.
- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- COM 2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.
- 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.
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1935³.
- 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 dell'intero corpus di Arnaut Daniel

- 1883 Ugo Angelo Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle.

-
- 1910 René Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel. Réédition critique d'après Canello avec traduction française et notes*, Toulouse.
- 1960 Arnaut Daniel, *Canzoni*. Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di Gianluigi Toja, Firenze.
- 1978 Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli.
- 1981 James J. Wilhelm, *The Poetry of Arnaut Daniel, edited and translated*, New York – London.
- 1994 Arnaut Daniel, *Poesías*, traducción, introducción y notas por Martín de Riquer, Barcelona.
- 1995 Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma (Milano 1984¹, col titolo *Il sirventese e le canzoni*).