

---

Zeno Verlato

Bertolome Zorzi

*Iesucrist per sa merce*

(*BdT* 74.6)

*In ricordo di Luciana Borghi Cedrini*

La canzone *Iesucrist per sa merce* (*BdT* 74.6) di Bertolome Zorzi è attestata esclusivamente dai canzonieri ‘gemelli’ veneziani **IK**,<sup>1</sup> dove chiude la sezione del trovatore veneziano, venendo nel contempo a chiudere anche la sequenza, altrettanto esclusiva, formata da Lanfranc Cigala, Bonifaci Calvo e Bertolome Zorzi. Esclusiva e compatta, nei suoi criteri organizzativi: pur situata nella sezione delle canzoni,<sup>2</sup> comprende, per tutti e tre gli autori, anche sirventesi, contravvenendo così alle norme più generali di ordinamento di **IK** per sezioni di genere (canzoni, sirventesi e tenzoni), suddivise all’interno per autori.<sup>3</sup>

Per tali caratteri interni e per l’origine geografica degli autori, la sequenza tripartita è correntemente indicata col nome di ‘sezione italiana’, che evidentemente è, sul piano storico-critico, formula non descrittiva ma proiettiva, per la sottolineatura di un carattere nazionale

<sup>1</sup> Trascurabile la testimonianza di **d**, descritto cinquecentesco di **K**.

<sup>2</sup> Walter Meliga, «I canzonieri **IK**: la tradizione veneta allargata», in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a cura di Giosuè Lachin, Roma-Padova 2008, pp. 305-324, a p. 320: «ancora nella parte alta della sezione di canzoni, dalla 23<sup>a</sup> alla 25<sup>a</sup> posizione».

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. 320, e «**INTAVULARE**». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*. 2. Bibliothèque Nationale de France. **I** (fr. 854), **K** (fr. 12473), a cura di Walter Meliga, Modena 2001, pp. 54-55. Cfr. anche Fabio Zinelli, «D’une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier *Estense*)», *Romania*, 122, 2004, pp. 46-110, a p. 55, il quale giudica altre infrazioni allo schema generale dei due canzonieri come «pour la plupart plus apparentes que réelles».

ancora di là da venire.<sup>4</sup> Attenendosi al criterio geografico, potrebbe essere più adeguata una definizione di ‘sezione intermunicipale’, sulla base del fatto che essa pone in catena le esperienze poetiche di tre esponenti di rilievo della vita civica e intellettuale di Genova e Venezia, entro un lasso di circa cinquant’anni.<sup>5</sup> Tuttavia, nemmeno il dato geografico, preso *in se*, pare sufficiente a dare una descrizione sintetica ma compiuta della triade secondo i suoi intimi principî costitutivi. Intendendo infatti, in prima battuta, la triade come composta dalla giunzione dei materiali poetici del trovatore veneziano a quelli dei genovesi, andrà subito ricordato come tale giunzione non sia solo materiale ma avvenga sulla base di una implicazione biografica e poetica tra Bertolome e Bonifaci, che, messa a tema nella *vida* del trovatore veneziano, mostra di agire come principio generatore della coppia. L’anello di giunzione, di tipo eziologico, risiede notoriamente nel racconto di come un rapporto inizialmente ostile per ragioni di contesto politico si mutasse in un rapporto di solidarietà e amicizia:<sup>6</sup>

<sup>4</sup> La problematicità «sul piano euristico» del concetto generale sotteso alla fortunata formula ‘trovatori d’Italia’ è stata posta da Giosuè Lachin, «La tradizione manoscritta dei trovatori italiani», *Romance Philology*, 70, 2016, pp. 103-142, a p. 103.

<sup>5</sup> Cioè tra il 1225 e il 1273, rispettivamente *terminus post quem* dell’attività poetica del più antico Lanfranc Cigala, e *ante quem* di quella del più recente Bertolome Zorzi (cronologia secondo Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014, s.v. *Bertolome Zorzi e Lanfranc Cigala*).

<sup>6</sup> Jean Boutière e Alexander H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1964, p. 576. È già stato notato da Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 136 (sviluppando un concetto di Gianfranco Folena, «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete», in Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990 [1<sup>a</sup> edizione in *Storia della cultura veneta*, 6 voll., I. *Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, pp. 453-562], pp. 1-137, a p. 108), come in **IK**, per il modo in cui sono trattati i rapporti tra i due trovatori, la *vida* di Bertolome funzioni sostanzialmente anche da *razo*, rimediando così all’indisponibilità della *vida* di Bonifaci. Il fatto che in **IK** il nucleo di testi calviani sia separato da quello di Cigala da uno spazio bianco lascerebbe pensare non solo che tale indisponibilità riguardava già l’antecedente di **IK** (= **k**), ma anche che i compilatori dei codici avevano speranza (fondata?) di riempire la lacuna (cfr. Meliga, «I canzonieri *IK*», p. 321 e Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 136).

Et [*scil. Zorzi*] estagan en la prison, En Bonifaci Calbo si fez aquest sirventes qu'es descrit ca desus, qui comensa: *Ges no m'es greu, s'ieu non sui ren prezatz*, blasman los Genoes, car il se lasavon sobrar de Venesian[s], digan gran vilania d'els. De que·N Bertolome Çorgi fetz un autre sirventes, qui est escritz qa desotz, lo qual comenssa: *Molt me sui fort d'un chant mer[a]veillatz*, escusan los Venesians et encolpan los Genoes. De que En Bonifaci Calbo se ten[c] encolpatz de so qu'el avia·n ditz, e per o si se torneron l'un a l'autre e foron granz amis.

Più che le polemiche contingenti poterono, pare di dover intendere, i valori universali della cortesia e della poesia, capaci di distogliere i due avversari dai loro isolamenti municipali e di rivolgerli a faccia a faccia (*se torneron l'un a l'autre*) in un reciproco riconoscimento. Questo nesso logico-narrativo non c'è nell'unico altro canzoniere che concede spazio a Bertolome, cioè **A**, anch'esso allestito in Veneto, e più probabilmente a Venezia,<sup>7</sup> la cui versione della *vida* del trovatore veneziano dà diverso conto dei suoi rapporti poetici con Bonifaci, in un modo cioè che pare allo stesso tempo, e paradossalmente, più generico e più informato:<sup>8</sup>

Estan en preison, et el [*scil. Zorzi*] fetz moutas bonas canssos, e moutas tensos fetz atressi ab En Bonifaci Calvo de Genoa.

In **A** sono copiate sette canzoni di Bertolome contro le quattordici di **IK**, e nessuna delle *moutas* (?) tenzoni con Calvo. Dei componimenti copiati in **A**, tre sono comuni a **IK**, quattro sono gli *unica* (ben undici quindi i componimenti di **IK** privi di rapporto con **A**). La situazione può essere così riassunta in una tabella:<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Cfr. Fabio Zinelli, «Sur le traces de l'atelier des chansonniers occitans *IK*: le manuscrit de Verone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition mediterranéenne du *Livres dou Tresor*», *Medioevo romanzo*, 31, 2007, pp. 7-69, alle pp. 8-9, cui si rimanda anche per la bibliografia relativa.

<sup>8</sup> Boutière e Schutz, *Biographies des troubadours*, p. 580.

<sup>9</sup> Mi rifaccio, in questa come nelle successive tabelle, ai criteri utilizzati da Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 137, donde derivano anche le abbreviazioni per i generi poetici della seconda colonna: c = canzone; cc = canzone di crociata; cr = canto religioso; cs = canzone sestina; l = *lai*; pl = *planh*; sc = sirventese canzone; s = sirventese; ti = tenzone immaginaria. La numerazione dei componimenti e gli *incipit* sono ricavati da *BdT* (solo è adattato *Jesu Crist per sa merce* secondo l'*incipit* della presente edizione [*Iesucrist* ecc.]). Per la numerazione dei componimenti di **A** faccio riferimento a «*INTAVULARE*».

<i>BdT</i>			<b>A</b>	<b>I</b>	<b>K</b>
74					
10	<i>Mout fort me sui d'un chan meravillatz</i>	S	–	389	390
13	<i>Pos eu mi feing mest los prims entendens</i>	C	–	390	391
2	<i>Atressi com lo camel</i>	C	496	391	392
14	<i>Pron si deu mais pensar al meu semblan</i>	C	497	–	–
5	<i>Entre totz mos consiriers</i>	c	498	–	–
18	<i>Totz hom qu'enten en valor</i>	c	–	392	393
4	<i>En tal dezir mos cors intra</i>	cs	–	393	394
3	<i>Ben es adregz</i>	cr	–	394	395
9	<i>Mout fai sobreira folia</i>	s	499	395	396
17	<i>Si tot m'estauc en cadena</i>	sc	500	–	–
16	<i>Si-l mon fondes, a meravilla gran</i>	pl	–	396	397
7	<i>L'autrier, quan mos cors sen- tia</i>	Ti	–	397	398
11	<i>No laisserai qu'en chantan non atenda</i>	Cc	–	398	399
12	<i>On hom plus aut es pojatz</i>	S	501	399	400
1	<i>Aissi co-l focs consuma totas res</i>	C	502	–	–
8	<i>Mal aja cel que m'apres de trobar</i>	c	–	400	401
15	<i>S'eu trobes plazer a vendre</i>	s	–	401	402
6	<i>Iesucrist per sa merce</i>	cr	–	402	403

Data la situazione, mi pare si possano formulare due ipotesi circa il *moutas* di **A**. La prima è che il compilatore del canzoniere, pur in assenza di materiali con cui darne conto, avesse una conoscenza almeno indiretta di materiali ignoti a noi e forse anche a **k** (l'antecedente di **IK**). La seconda, che mi pare più probabile, è che

*Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*. 1. Biblioteca Apostolica Vaticana. **A** (Vat. lat. 5232), **F** (Chig. L.IV.106), **L** (Vat. lat. 3206) e **O** (Vat. lat. 3208), a cura di Antonella Lombardi; **H** (Vat. lat. 3207), a cura di Maria Careri, Città del Vaticano 1998; per quella dei componimenti di **IK**, a Meliga, «*INTAVULARE*».

egli, pur in possesso di tutti i materiali, evitasse di copiare i genovesi e insieme anche il sirventese zorziano di risposta a Calvo, che sarebbe rimasto altrimenti irrelato, decidendo comunque di risarcire la perdita accennando nella *vida* genericamente (e un po' inflattivamente) alle *moutas tensos*.<sup>10</sup> D'altronde **A**, di qualche anno più antico di **IK**,<sup>11</sup> ponendo sette componimenti di Bertolome alla fine della sezione delle canzoni (segno probabile di materiali giunti «*in extremis*, quando l'antigrafo era già ordinato»);<sup>12</sup> non presentando alcun materiale di Bonifaci (e di Cigala) in alcun luogo della raccolta; e materiali di Bertolome solo in parte congruenti con quelli di **IK**, darebbe l'impressione di aver attinto a un serbatoio di diversa consistenza e composizione rispetto a quello disponibile a **k**.

Quel che importa ribadire qui tuttavia è che il nesso Bonifaci-Bertolome della *vida*, mettendo a tema la reciprocità del rapporto, dispone in **IK**, accanto a una logica 'naturale' di lettura delle sezioni tale per cui Bonifaci implica Bertolome, anche una logica reciproca e opposta, diciamo 'di risalita', tale per cui Bertolome implica Bonifaci. Ammettendo che la triade si sia formata per addizione dei materiali del trovatore veneziano a quelli della coppia genovese, la logica di lettura 'naturale' porterebbe a considerare una distribuzione della triade su due coppie aventi un termine in comune: da un lato Lanfranc-Bonifaci su base municipale, dall'altro Bonifaci-Bertolome su base biografica. È evidente che una tale distribuzione rimane valida solo a patto che non si riscontrino criteri tali da stabilire una più compiuta logica 'di risalita', in grado di implicare anche l'esistenza di una coppia Lanfranc-Bertolome.

È opportuno a questo punto ricordare come la coppia Lanfranc-Bonifaci non sia un'esclusiva di **IK**. Essa infatti si presenta, del tutto congruente per consistenza e ordinamento, nel cosiddetto 'complemento Càmpori', cioè la copia parziale dell'antico canzoniere allestito

<sup>10</sup> Questa seconda ipotesi è sostenuta anche da Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 138. Certo, è anche possibile che tra i suoi materiali il compilatore di **A** non avesse quelli dei genovesi, sì invece il sirventese zorziano, che, presentandosi però problematicamente 'sospeso', avrebbe sacrificato. Appare invece meno probabile che il sirventese zorziano non ci fosse (rimarrebbe in tal caso poco spiegabile la nozione *moutas tensos*).

<sup>11</sup> Cfr. Meliga, «I canzonieri *IK*», p. 306

<sup>12</sup> Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 136.

da Bertran Amoros (**a**<sup>2</sup>), che tuttavia non riporta nulla di Bertolome. Per dare luce alle relazioni tra i rami della duplice tradizione, sono state affacciate due diverse ipotesi, che riassumo in modo essenziale e senza entrare dettagliatamente nel merito delle argomentazioni.

La prima propone che il nucleo genovese (probabile giunzione di *Liederbücher* individuali) si fosse formato fuori non solo da Venezia ma dall'Italia, in Provenza. Di questa tradizione sarebbe venuto a conoscenza Bernart Amoros, il quale ne avrebbe dato conto nel suo canzoniere. Questo stesso libello poetico sarebbe quindi giunto anche all'allestitore di **k**, fuori però dai suoi normali canali di approvvigionamento (ciò che costituirebbe prova dell'esistenza di una «tradizione veneta allargata»); questi avrebbe aggiunto i materiali di Zorzi (che si trovavano depositati nella città lagunare) subito dopo quelli di Calvo, manipolando eziologicamente la *vida*.<sup>13</sup>

La seconda ipotesi propone invece che **k** abbia operato su materiali portati da Genova a Venezia da Bertolome stesso alla fine della sua prigionia (le due compatte raccolte genovesi più la propria),<sup>14</sup> organizzandone la sequenza e elaborando la *vida* del trovatore veneziano in modo da innervare i materiali in un'architettura più generale. Di essi sarebbe venuto in possesso poi, ma in tempi molto prossimi, anche Bertran Amoros,<sup>15</sup> che avrebbe però sacrificato Bertolome, probabilmente per ragioni di gusto personale.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Cfr. Meliga, «I canzonieri *IK*», pp. 320-321.

<sup>14</sup> All'interno di tali materiali d'autore si potrebbe identificare la «source locale» veneziana che funge, a monte, da archetipo comune a **A** e **IK** per le poesie di Bertolome Zorzi (cfr. Zinelli, «Sur le traces de l'atelier», p. 9).

<sup>15</sup> Durante una sua permanenza in Veneto, o in qualche altro modo in Provenza (cfr. Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 138). Di frequentazioni dirette degli ambienti filotrobadorici veneti da parte del chierico alverniate potrebbero dar conto (come implica Lachin, cfr. *ivi*, nota 24) certi tratti linguistici di chiara collocazione italiano-settentrionale presenti nella premessa (in occitanico) al suo canzoniere, sottolineati da Luciana Borghi Cedrini e Walter Meliga, «La premessa di Bernart Amoros al suo canzoniere», in *Studi linguistici in onore di Lorenzo Massobrio*, a cura di Federica Cugno, Laura Mantovani, Matteo Rivoira, Maria Sabrina Specchia, Torino 2014, pp. 1127-1139, alle pp. 1129-1132. Inoltre, Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 138, ritiene che Bernart copiasse direttamente o da **k** o da **K**, in ragione dell'assenza in **I** del *lai* di Bonifaci Calvo (vedi qui, più oltre).

<sup>16</sup> Cfr. Lachin, «La tradizione manoscritta», pp. 135-139.

Quel che rimane fermo, nel confronto tra le due ipotesi, è che la formazione del capitolo tripartito di trovatori italiani sia da collocarsi a Venezia, e ciò non è senza importanza, data la ben nota tendenza dei trovatori genovesi a muoversi, piuttosto che verso Est nella Pianura padana, casomai verso Occidente (verso le corti di qua e di là dalle Alpi, Lanfranc; e fino in Spagna, Bonifaci). In **IK** si rispecchierebbe quindi una precisa volontà di dare spazio a un trovatore veneziano (l'unico, per quanto ne sappiamo), andando oltre il copiarne qualche pezzo (che è quanto riesce a fare **A**), ma associando una quantità relativamente ricca e organizzata di materiali poetici a quelli dei due maggiori rappresentanti della più prestigiosa provincia trobadorica italiana, cioè quella genovese. E ciò si intende proprio continuando la lettura 'di risalita' della triade, ed esaminando i rapporti stretti tra la sezione di Bertolome e quella di Lanfranc, i quali sembrerebbero dipendere non, come accadeva per la linea Bonifaci-Bertolome, dalla valorizzazione di peraltro impossibili contingenze biografiche, ma dall'applicazione di veri e propri principî critico-canonici congruenti, ricavabili dal raffronto tra i membri esterni della triade.

Vediamo in primo luogo la sezione cigaliana. In apertura, si susseguono cinque canzoni di argomento cortese amoroso (la prima di esse articola anche temi di ordine etico e poetico):

A

<i>BdT</i> 282			<b>IK</b>
5	<i>Escur prim chantar e sotil</i>	c	355
12	<i>Jojos d'amor, farai de joi semblan</i>	c	356
3	<i>En mon fi cor reigna tan fin'amors</i>	c	357
16	<i>No sai si-m chan, pero eu n'ai voler</i>	c	358
25	<i>Un avinen ris vi l'autrier</i>	c	359

Segue quindi una triade di canzoni religiose mariane (le seconde due inseriscono il tema del pentimento e del canto religioso come canto di palinodia):

B

<i>BdT</i> 282			<b>IK</b>
17	<i>Oi! mair'e filla de Deu</i>	cr	360
2	<i>En chantan d'aquest segle fals</i>	cr	361
10	<i>Glorioza sainta Maria</i>	cr	362

Viene poi un ampio gruppo basato, si direbbe, su un duplice principio di esclusione ('non canzoni', 'non di registro religioso'). Al suo interno sembra di poter operare delle sottopartizioni. In apertura si dà intanto una coppia alquanto eterogenea (la cui entità sarà valutabile solo nel confronto con la sezione zorziana), composta da una tenzone immaginaria tra *cor* e *sen* e dal *planh* per la morte di *Na Berlenda*:<sup>17</sup>

C1

<i>BdT</i> 282			<b>IK</b>
4	<i>Entre mon cor e mon saber</i>	ti	363
7	<i>Eu no chan ges per talan de chantar</i>	<i>pl</i>	364

Poi, una coppia di canzoni di crociata:

C2

<i>BdT</i> 282			<b>IK</b>
23	<i>Si mos chans fos de joi ni de solatz</i>	cc	365
20	<i>Quan vei far bo fag plazentier</i>	cc	366

Ancora, un trittico di sirventesi di argomento politico-satirico:

C3

<i>BdT</i> 282			<b>IK</b>
8	<i>Ges eu no sai com hom guidar se deja</i>	s	367
6	<i>Estier mon grat mi fan dir vilanatge</i>	s	368
21	<i>Raimon Robin, eu vei que Deus comensa</i>	s	369

<sup>17</sup> Della quale ben poco si sa, se non, come si dice nella *tornada* del *planh*, che era della Lunigiana (cfr. Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranc Cigala*, Firenze 1954, p. 24).

Infine, tre componimenti, la cui distribuzione per generi appare come un riepilogo delle tre partizioni principali, ponendo di fila una canzone, un canto religioso, un sirventese.

abc

<i>BdT</i>			<b>IK</b>
282			
19	<i>Quant en bo loc fai flors bona semensa</i>	c	370
18	<i>Pensius de cor e marritz</i>	cr	371
22	<i>Seign 'en Tomas, tan mi platz</i>	s	372

La struttura proposta (ABC-abc), presa *in se*, ha valore certo relativo, ed è evidente che altre ne potrebbero essere avanzate.<sup>18</sup> Nella relazione *a posteriori* con la sezione di Zorzi, la struttura di quella di Cigala acquista però altro valore critico, considerando come la sezione zorziana, pur nella diversa consistenza quantitativa, mostri con quella cigaliana se non un'identità almeno una forte congruenza nella disposizione dei testi, tale da non parere casuale.

Lasciando fuori il sirventese iniziale (*Mout fort me sui d'un chan meravillatz* [BdT 74.10]), che ha funzione specifica di raccordo alla sezione di Bonifaci, si ha subito un gruppo di canzoni di argomento morale e amoroso (compresa la sestina),<sup>19</sup> la prima delle quali contie-

<sup>18</sup> Si potrebbe ad esempio considerare il gruppo delle canzoni religiose come appartenente alla sezione delle canzoni; oppure dare al *planh* un ruolo di spartiacque tra un prima e un dopo la morte dell'amata; o, ancora, riconoscere ai materiali un'organizzazione imperfettamente ravvicinabile alla sequenza canzoni-sirventesi-tenzoni su cui si fondano **IK**; oppure non riconoscere la sussistenza di alcun ordinamento effettivo.

<sup>19</sup> Andrà osservato che Bertolome, nella *tornada*, nomina la sua sestina come un *sirventes* (v. 37): «Vai sirventes, ficha l'ongl'en son oncle»; e tale essa è, almeno sulla base della definizione metrica del genere, in quanto «formalmente e alla lettera» è oggettivamente «*sirventes* della sestina arnaldiana» (cfr. Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli 1992, p. 118). Al di là di tutto, mi pare accettabile che, sull'etichetta 'interna', l'organizzatore abbia fatto prevalere un'etichetta tassonomicamente più tradizionale e universale, soprattutto considerando come, nell'insieme della triade, tutti i sirventesi ricadano in blocchi fondati sull'esclusione del tema amoroso, che rimane tema 'forte' della sestina zorziana pur nelle particolarità della sua intonazione, in cui entrano anche elementi moralistici e spirituali (analizzati da Gianfelice Peron, «L'*enferral chambra*. Implicazioni scritturali e moralistico-religiose nella sestina di Bartolomeo Zorzi», in "Tra chiaro e oscuro". *Studi offerti a Francesco Zambon per il*

ne, come avveniva nel pezzo d'apertura della prima sezione di Lanfranc, elementi di riflessione etica e poetica:

A

<i>BdT</i> 74			I	K
13	<i>Pos eu mi feing mest los prims entendens</i>	c	390	391
2	<i>Atressi com lo camel</i>	c	391	392
18	<i>Totz hom qu'enten en valor</i>	c	392	393
4	<i>En tal dezir mos cors intra</i>	cs	393	394

Segue un componimento religioso, omologo ai tre di Lanfranc:

B

<i>BdT</i> 74			I	K
3	<i>Ben es adregz</i>	cr	394	395

Si pone a questo punto il sirventese *Mout fai sobreira folia* (*BdT* 74.9), il cosiddetto *dimeï chant*,<sup>20</sup> che, se il séguito del confronto regge, saremo autorizzati a considerare semplicemente copiato fuori posto.

Abbiamo poi un blocco rapportabile all'omologo della sezione cigaliana, ma con elementi invertiti: prima il *planh* per la morte di Corradino di Svevia, poi la tenzone immaginaria (un *jutjament* tra due amanti):

*suo settantesimo compleanno*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, Trento 2019, pp. 241-256). Per ulteriori valutazioni sulla nomenclatura zorziana del componimento, cfr. Alessandro Bampa, «Guilhem de Saint Gregori, *Ben grans avolesa intra* (*BdT* 233.2). Bartolomeo Zorzi, *En tal dezir mos cors intra* (*BdT* 74.4)», *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, pp. 47, alle pp. 14-15.

<sup>20</sup> L'etichetta fa riferimento al modo di composizione del sirventese, «un omaggio a Peire Vidal... definito *dimeï chant*, canto dimidiato, perché gli ultimi 4 versi di ogni stanza sono la citazione testuale dei primi della stanza corrispondente di una canzone di Peire [= *Quant hom es en autrui poder* (*BdT* 364.39)]» (Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», p. 126).

C1

<i>BdT</i> 74			I	K
16	<i>Si-l mon fondes, a meravilla gran</i>	<i>pl</i>	396	397
7	<i>L'autrier, quan mos cors sentia</i>	<i>ti</i>	397	398

Quindi, due pezzi relativi alla crociata di Luigi IX di Francia, il primo una vera e propria canzone di esortazione al *passage*, il secondo un sirventese in cui Bertolome indirizza verso il medesimo sovrano tutto il suo rincrescimento per il mancato sblocco delle trattative tra Genova e Venezia per la liberazione dei rispettivi prigionieri, che Bertolome attendeva come risultato secondario della crociata stessa:<sup>21</sup>

<i>BdT</i> 74			I	K
11	<i>No laissarai qu'en chantar non atenda</i>	<i>cc</i>	398	399
12	<i>On hom plus aut es pojatz</i>	<i>s</i>	399	400

Ci si aspetterebbe a questo punto il corrispettivo del blocco cigliano dei sirventesi, ma esso manca. Tutto lascia pensare che proprio questa fosse la sede originaria del sirventese fuori posto di cui sopra.

C'è invece, come in Cigala, il blocco riepilogativo. L'ordine dei generi è qui un poco diverso rispetto a quello del blocco omologo (canzone, canto religioso, sirventese): dopo la canzone e il sirventese, infatti, viene il canto religioso (la nostra *Iesucrist per sa merce*), di cui si può indovinare la funzione di alto sigillo, a questo punto non solo alla sezione di Bertolome ma all'intero trittico Lanfranc-Bonifaci-Bertolome.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Per un'accurata ricostruzione dei fatti politici e delle tracce di essi nei due componimenti di Zorzi, cfr. Gianfelice Peron, «*Sitot m'estauc en cadena: le prigionieri di Bertolome Zorzi*», in «*Le loro prigionieri: scritture dal carcere*. Atti del Colloquio internazionale (Verona, 25-28 maggio 2005), a cura di Anna Maria Babbi e Tobia Zanon, Verona 2007, pp. 61-96, alle pp. 82-95.

<sup>22</sup> Qualcosa di simile a un'estensione del principio per cui nel canzoniere C «un buon numero delle sezioni dedicate ai singoli trovatori vengono chiuse da canti di conversione o di pentimento (che culminano nella lode mariana)» (Paola Allegretti, «Il *geistliches Lied* come marca terminale nel canzoniere provenzale C», *Studi medievali*, 32, 1992, pp. 721-735, a p. 721).

acb

<i>BdT</i> 74			<b>I</b>	<b>K</b>
8	<i>Mal aja cel que m'apres de trobar</i>	c	400	401
15	<i>S'eu trobes plazer a vendre</i>	s	401	402
6	<i>Iesucrist per sa merce</i>	cr	402	403

Un sigillo che forse intende serrare ancora più strettamente il rapporto di Bertolome con Lanfranc, la cui vena religiosa è accuratamente evidenziata nella *vida* (**IKa**<sup>2</sup>): «trobava volontiers de Dieu». <sup>23</sup> Un'affermazione che d'altronde avrebbe potuto valere anche per Bertolome, se non per ragioni quantitative (nella sua sezione i canti religiosi sono in rapporto di due su quattordici, in quello di Cigala di quattro su diciotto), per la funzione che **IK** assegnano ai canti religiosi nella architettura della sua sezione.

Per parte sua, Bonifaci Calvo non presenta alcun componimento di registro religioso. E non è solo questo l'elemento di lasco nel confronto tra il membro centrale della triade e i due esterni. Con i materiali a sua disposizione, l'ordinatore della sezione calviana, chiunque egli fosse, non sembrerebbe essere andato oltre il criterio di partizione più generale, cioè quello tra canzoni e, per usare ancora la stessa comoda etichetta, 'non-canzone'.

Il primo blocco presenta cinque pezzi, come in Cigala, ma dopo le prime due canzoni già si frammette un sirventese (più difficile dire, in questo caso, se copiato fuori posto), cui seguono altre tre canzoni:

<sup>23</sup> Boutière e Schutz, *Biographies des troubadours*, p. 569. La *vida* è testimoniata anche in **a<sup>1</sup>dp**. Il solo **I** reca la lezione *troba*, verosimilmente per aplografia (*troba*<ua> *uolentiers*). Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, edición crítica, traducción, notas y glosario, Pamplona 1972, pp. 22-25, il quale fa dell'esegesi al passo della *vida* di Cigala il filo rosso dell'introduzione al suo volume, difende con ampia discussione la lezione di **I**, interpretando il verbo come terza persona dell'indicativo presente (con conseguente idea, che mi pare problematica, che la biografia del trovatore potesse essere stata scritta lui vivente).

A

<i>BdT</i> 101			<b>IK</b>
15	<i>Temps e loc a mos sabers</i>	c	373
3	<i>Ar quan vei glassatz los rius</i>	c	374
11	<i>Qui a talen de donar</i>	s	375
8	<i>Lo majer sens qu'om en se posc'aver</i>	c	376
6	<i>Fis e lejals mi sui mes</i>	c	377
14	<i>Tant auta donna-m fai amar</i>	c	378

Quindi, una sequela di nove sirventesi,<sup>24</sup> chiusa, ma solo in **K**, da un *lai*:<sup>25</sup>

B

<i>BdT</i> 101			<b>I</b>	<b>K</b>
16	<i>Una gran desmezura vei caber</i>	s	379	379
5	<i>Enquer cab sai chans e solatz</i>	s	380	380
10	<i>Per tot so qu'om sol valer</i>	s	381	381
1	<i>Ab gran dreg son maint gran sei- gnor del mon</i>	s	382	382
13	<i>S'eu dir ai / mens / que razos no-n aporta</i>	s	383	383
12	<i>S'eu ai perdut, no s'en podon jauzir</i>	s	384	384
9	<i>Mout a que sovinensa</i>	s	385	385
17	<i>Un nou sirventes ses tardar</i>	s	386	386
4	<i>En loc de verjans floritz</i>	s	387	387
2	<i>Ai Deus, s'a cor que-m destreigna</i>	<i>l</i>	–	388

Il *lai* sembrerebbe essere stato considerato quindi, almeno da **K**, compatibile con i sirventesi, anche se non si può del tutto escludere che a esso fosse dato il compito di surrogare, in ultima posizione e sulla base della sola invocazione *Ai Deus* dell'*incipit*, la funzione dei

<sup>24</sup> Non annovero, per ragioni ormai scontate, il decimo e ultimo sirventese 'di ricordo', *Ges no m'es greu, s'eu no sui re prezatz* (*BdT* 101.7).

<sup>25</sup> Che l'esclusione in **I** sia volontaria (per incongruità della materia?) non mi pare sostenibile, sulla base dei comportamenti generali del copista. Può essere che essa avvenisse «forse per ragioni di spazio» (Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 136).

canti religiosi posti nella sezione ‘di riepilogo’ dei due membri esterni della triade (in tal caso, lo si dovrebbe considerare almeno in coppia col sirventese immediatamente precedente).

Da quanto detto uscirebbe, insomma, che chi allestì la triade si preoccupò, mentre giungeva i due ultimi membri esplicitamente e su un fatto biografico, di giungere il primo e il terzo su una più squisita relazione di ordine critico, che, per ragioni di cronologia e di gerarchia letteraria, andrà anche colta come rappresentazione da un lato di un tributo pagato da Bertolome a Cigala, e dall’altro di un avanzamento canonico di Bertolome tramite il raffronto con Cigala. Ma chi avrebbe potuto avere a cuore una simile operazione? La risposta può solo essere supposta.

Intanto occorrerà riconoscere la disponibilità di **IK** a dare rappresentazione della triade, evitando cioè di trasferire i sirventesi nella sezione apposita del canzoniere. Difficile dire il perché di questa scelta, ma dovendo optare tra l’inavvertenza critica e l’applicazione di un criterio canonico alternativo, mi sentirei più portato a ritenere che in **IK** il mantenimento della triade sia dipeso dal riconoscimento, con conseguente tacita valorizzazione, di particolari principî di ordine canonico giudicati degni di non essere dispersi, come d’altronde non lo erano stati da parte di **k**. Possiamo a questo punto chiederci quale fu il ruolo giocato da **k** in tutto questo, e in particolare se lo si debba considerare come allestitore in prima istanza della triade o come intermediario di una tradizione già esistente. Dal confronto tra le strutture delle sezioni di Cigala e Zorzi si è reso necessario ipotizzare che il *dimei chant* (*BdT* 74.9) fosse copiato da **IK** fuori posto. Qualora si desse credito all’ipotesi, occorrerebbe pensare che l’errore fosse già in **k**, e che quindi la triade fosse organizzata a monte di **k** stesso. La tradizione manoscritta di Lanfranc e Bonifaci lascia supporre che l’allestitore della triade copiasse integralmente i materiali dei genovesi a sua disposizione nella stessa sequenza rispecchiata da **IK** (con incertezza evidentemente per il solo *BdT* 101.11). Quanto alla sezione di Bertolome, non è impossibile che egli avesse a disposizione qualche materiale in più, e in particolare almeno qualcuno degli *unica* di **A**. È interessante notare tuttavia come tra tali *unica* non sia incluso nessun componimento dei generi meno rappresentati in **IK** ma solo canzoni, cioè il genere più abbondantemente fornito. E sarebbe questo un indizio, da aggiungere agli altri già raccolti, di una volontà da parte del-

l'allestitore della triade di assimilare, con quel che aveva a disposizione, la sezione di Zorzi a quella del caposcuola genovese. Che, diciamo pure, si poneva in qualche modo anche come caposcuola del veneziano, se è vero che l'attività poetica di questi è legata a doppio filo, comunque la si voglia considerare – dalla specola delle antiche *vidas* o degli studi moderni – alla città di Genova.<sup>26</sup> Concedendo che la sezione zorziana si formasse traccogliendo da un numero più ampio di testi, a maggior ragione occorrerebbe riconoscere al suo *editor* un palato fine, e una coscienza critica capace di cogliere, sui fatti tematici e formali, l'esistenza di un rapporto tra Cigala e Zorzi, da intendersi evidentemente come di influenza di Cigala su Zorzi.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> C'è pieno accordo tra gli studiosi sul fatto che, delle quattordici poesie di Bertolome, appartengano alla prigionia genovese, oltre che *Mout fort me sui d'un chan meravillatz* (*BdT* 74.10), databile al lasso 1266 *ex.* - 1267 *in.*, almeno il *planh* per la morte di Corradino, *Si-l mon fondes, a meravilla gran* (*BdT* 74.16), probabilmente di poco successivo agli eventi che lo occasionarono (1268); il canto di crociata *No laissarai qu'en chantar non atenda* (*BdT* 74.11) e il sirventese *On hom plus aut es pojatz* (*BdT* 74.12), databili entro il 1270, per la chiamata in causa di Luigi IX di Francia (cfr. Guida e Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, s.v. Bertolome Zorzi, e Peron, ««Si tot m'estauc en cadena»», pp. 66-70 e 82-96). Per ragioni tematiche (tema della 'doppia prigionia', reale e d'amore), al periodo genovese si sono assegnate, pur con cautela, sia *Mout fai sobreira folia* (*BdT* 74.9) sia *Si tot m'estauc en cadena* (*BdT* 74.17) (si veda Peron: cfr. *ivi*, pp. 71-82); oltre che la canzone *Atressi com lo camel* (*BdT* 74.2) (cfr. Beatrice Solla, «Bartolomeo Zorzi, *Atressi cum lo camel* (*BdT* 74.2)», *Lecturae tropatorum*, 9, 2016, pp. 34, alle pp. 5 e 18). L'impressione (già di Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», p. 112) è che, almeno su base tematica, ancora altri componimenti potrebbero essere assegnati al medesimo ambito (un tentativo in tal senso sarà avanzato alla fine del presente contributo). Senza tornare ora sul problema irrisolvibile di un'eventuale attività del poeta fuori di Genova (basterà su questo il rimando allo stesso Folena: cfr. *ivi*, p. 127), noterò come la *vida* del solo A affacci la suggestione di una possibile attività poetica ancora nei tempi ultimi della vita di Zorzi, quando egli era castellano di Corone e Modone nella Messenia greca, allorché ci dà notizia di un suo amore che, per tradizionale nesso, potrebbe suggerire una ripresa del canto («E lai s'enamoret d'una gentil dompna d'aqella enconrada, e lai el definet e moric»: cfr. Boutière e Schutz, *Biographies des troubadours*, p. 580), ma nulla di concreto in questo senso mi pare si possa riscontrare nel *corpus* poetico di Zorzi.

<sup>27</sup> Non so se si debba attribuire alla stessa sensibilità critica l'applicazione nelle *vidas* dei due poeti di due identici attributi, tali per cui Lanfranc è descritto come «gentils hom e savis» (Boutière e Schutz, *Biographies des troubadours*, p. 569), e Bertolome «uns gentils hom... savis hom de sen natural» (il complemento

Portando agli estremi l'ipotesi sopra ricordata di Lachin, cioè quella di un trasporto dei materiali a Venezia da parte dello stesso Bertolome, si potrebbe arrivare a pensare che in essi fosse almeno sbazzata un'architettura secondo una premeditata disposizione da parte dell'autore, il quale avrebbe dato conto della sua personale esperienza poetica in forma in qualche modo già canonizzata e secondo una logica *lato sensu* libresco. Il che non sarebbe poi molto sorprendente, se si ritiene condivisibile che:<sup>28</sup>

Zorzi ... pare proprio aver composto i suoi pezzi, da bravo autore epigonale, con un libro alla mano; le sue composizioni hanno giusto l'aria di essere state prodotte con l'occhio costantemente fisso a una pagina scritta, a una canzone di Rigaut de Berbezilh, di Giraut de Borneill, di Arnaut Daniel, di Peire Vidal o anche dello stesso Cigala.

Se i singoli influssi dei trovatori provenzali si manifestano nelle singole composizioni, l'influsso di Cigala, massimo esponente dei trovatori genovesi, si manifesterebbe quindi anche a livello più ampio, di organizzazione della micro-raccolta, in rispondenza a un gusto e a gerarchie canoniche che Bertolome avrà ben potuto apprendere o rafforzare nell'ambiente genovese. Da Bonifaci? Da altri cultori di poesia reclusi con lui?

Abbandono subito simili perigliosi scoscendimenti e formulo una prima conclusione, e cioè che la triade sembrerebbe essere concepita in modo che la logica che ho chiamato 'di risalita' funzioni in realtà come una logica circolare e di transitività, tale per cui, se Lanfranc e Bonifaci si rapportano per evidenti ragioni storico-letterarie e geografiche; Bonifaci e Bertolome per esplicite connessioni biografiche; Lanfranc e Bertolome si rapportano su più intimi principî di tipo critico. Su questa base, si potrà procedere più oltre ed esaminare se il rapporto tra Lanfranc e Bertolome, al di là dei dati 'esterni', si verifichi

finale, assente in **A**, potrebbe essere citazione autoschediastica dal *dimeï chant* [*BdT* 74.9, vv. 1-4]: «Mout fai sobrieira folia / qui ditz fol d'En Peire Vidal, / car senes gran *sen natural* / sos motz dir hom non sabria»). Ma occorre cautela, in quanto la presenza delle formule in **A** affaccerebbe problematicamente un rapporto della *vida* di Bertolome con quella di Lanfranc al di qua dell'operazione esemplata in **IK**.

<sup>28</sup> Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 139.

all'interno dei testi come un rapporto di influenza, e in che modi e entro quali limiti.

Un punto già da tempo e autorevolmente fissato è che l'influenza cigaliana su Zorzi riguardi principalmente la produzione di registro religioso. In particolare, Gianfranco Folena non esitava, pur senza dettagliare il confronto, a identificare nelle canzoni religiose di Lanfranc il «modello diretto» di quelle di Zorzi.<sup>29</sup> Può essere opportuno, a questo proposito, tornare per un attimo all'affermazione della *vida*, secondo cui Cigala «trovava volontiers de Dieu». Un'affermazione, è bene sottolinearlo, che non ha riscontro nella biografia di nessun altro dei trovatori cui si devono canti assegnabili a vario titolo al registro religioso (da Peire d'Alvergne a Marcabru, da Giraut de Borneill a Daude de Pradas, per fare solo qualche nome).<sup>30</sup> Cigala quindi *trovava de Dieu*, il che vorrà certamente dire che 'poetava su temi religiosi'.<sup>31</sup> Quanto all'avverbio *volontiers*, mi pare che non abbia mai attratto par-

<sup>29</sup> Cfr. Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», p. 127. Hanno accennato al rapporto tra la produzione religiosa dei due trovatori, tra gli altri, anche Giulio Bertoni, *I Trovatori d'Italia*, Modena 1915, p. 117, e Martín de Riquer, *Los Trovadores*, Barcelona 2012 [1<sup>a</sup> ed. = 1975], p. 1525. Traggo notizia, dalla ricca e importante tesi sul trobadorismo genovese di Alessandro Bampa (*La lirica trobadorica a Genova*, tesi di dottorato dell'Università degli Studi di Padova, supervisore Giosuè Lachin, 2015 [XXVII ciclo], p. 327), che un allievo di Folena, Giuseppe Crescini, nella sua tesi di laurea (*Bartolomeo Zorzi*, tesi di laurea dell'Università degli Studi di Padova, relatore Gianfranco Folena, a.a. 1962-63), rimasta inedita e per me sinora purtroppo inattingibile, dando edizione commentata delle poesie di Zorzi sarebbe sceso nel dettaglio di un confronto (tematico, stilistico e formale) tra le poesie religiose di questi e quelle di Cigala. La stessa tesi di Bampa, in cui è data sommaria notizia degli esiti di tale confronto, è venuta a mia conoscenza tardi, quando il presente contributo era già di fatto compiuto, e non potevo ormai che limitarmi a notare qualche confortante convergenza di idee.

<sup>30</sup> Per un regesto ampio di autori e di testi trobadorici di registro religioso, il rimando d'obbligo è Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa*. Dico ampio ma non esaustivo, considerando le restrizioni date dallo studioso al canone per criteri che escludono esplicitamente tutta la produzione non solo dei canti di crociata ma anche dei *planhs* e dei sirventesi di carattere «religioso-moral» (cfr. *ivi*, pp. 32-34), che sono viceversa componimenti a mio parere indispensabili per lo studio storico-critico del rapporto tra religione e *trobar*.

<sup>31</sup> Non rileva la preminenza dell'indirizzo mariano dei suoi canti religiosi: concordo in questo con l'interpretazione di Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa*, p. 21.

ticolare attenzione esegetica. Il significato più ovvio e immediato, perché normale in provenzale, è senz'altro: 'con buona disposizione d'animo, con buona volontà'. Dato il contesto tuttavia mi pare proponibile che a tale 'buona volontà' si possa legittimamente associare il valore della cristiana *bona voluntas*, cioè di una 'volontà di bene' da intendere, secondo il punto di vista generale della religiosità di Cigala, come una volontà di conversione, la cui rappresentazione poetica, come ben noto, risiede nel tema del mutamento del canto, della palinodia («mos chans se muda», *En chantan d'aquest segle fals* [BdT 282.2], v. 5]). L'avverbio della *vida* sembrerebbe d'altronde una ripresa 'in condensazione' di un giro di parole contenuto nella prima *cobla* della canzone religiosa della sezione riepilogativa di Cigala (*Pensius de cor e marritz* [BdT 282.18], vv. 1-8): «Pensius de cor e marritz / cobleirai, car mi platz; / ... / mas chantar voill, vailla mos chanz o non»; in cui il canto (*cobleiarai*, *chantar*) è posto dall'*io*, poetico e confitente, in precisa relazione con l'esercizio della volontà (*mi platz ... voill*), in quanto l'anima turbata (*pensius de cor e marritz*), pentita, desidera convertirsi a Dio, facendo del canto il veicolo della confessione, come esplicitato al v. 32: «e farai li chantan confession». Un nesso concettuale probabilmente colto dal redattore della *vida*, ma anche, ciò che più rileva, già dallo stesso Bertolome, il quale l'avrebbe applicato disponendo i medesimi membri concettuali della volontà e del canto (*en chantan voill*), della confessione (*dir ma vida*) e del pentimento (*repentizon*), nei vv. 20-21 di *Iesucrist per sa merce*: «quar repentizon ai gran, / qu'en chantan voill dir ma vida».

L'influenza del *trobar de Dieu* cigaliano in Zorzi coinvolge d'altronde anche aspetti concettuali e tematici di ordine generale e particolare. In ordine generale, sono comuni ai due poeti la centralità del pentimento, della confessione dei peccati e della richiesta di perdono, rivolti a Dio o alla Vergine (questa con tradizionale ruolo di *advocata hominum*); più nello specifico, comune è la riduzione del rapporto col sacro a un rapporto intimo e individuale (più decisamente in Lanfranc; per Bertolome, e proprio in *Iesucrist*, occorrerà fare dei distinguo); così come il tema, tipicamente cigaliano, della palinodia (vedremo come in *Iesucrist* si pongano anche in questo caso degli specifici adattamenti).

In Lanfranc effettivamente si assiste a una 'chiusura' del dialogo tra confitente e persone sacre, decisa quanto non si potrebbe riscontra-

re non dico nei trovatori antichi e classici, ma nemmeno nei trovatori operanti dopo la prima crociata antialbigese. Non la si riscontra, per fare un caso, in un trovatore che opera ormai in un contesto politico del tutto mutato da quello cortese, come il borghese Raimon Gaucelm de Béziers (peraltro contemporaneo di Bertolome).<sup>32</sup> È quanto almeno si può evincere dalla lettura delle prime due *coblas* (vv. 1-16) del suo componimento di registro religioso *A Dieu done m'arma de bon'amor* (*BdT* 401.2):

A Dieu done m'arma de bon'amor  
 e de bon cor e de tot bon talan,  
 e tot quant ai atressi li coman  
 per tal que·m gar de pen'e de dolor,  
 e que·m perdo so qu'ai fag per folhatge,  
 e que·m garde, a la fin, de turmen.  
 E no·lh plassa qu'ieu fassa lunh passatge  
 ni malvestat contra son mandamen!

D'aisso pregui de cor lo mieu Senhor.  
 Et atressi que non an demembran  
 mi ni negus de totz selhs quez estan  
 en est segle malvat, galiador.  
 E quadau pogue·l de bon coratge,  
 qu'El nos perdo le nostre fallimen,  
 e que·ns meta dedins son bel regnatge  
 lo jorn que nos penrem trespasamen.

La prima *cobla* e parte della seconda espongono un *io* che individualmente si confessa e chiede grazia a Dio (vv. 1-12), ma che, dopo aver dapprima allargato il suo sguardo alla generica compagine del *segle* e dell'umanità (vv. 11-12), fa entrare nel discorso, come oggetto di esortazione, il pronome *quadau* (v. 13, che riprende in positivo l'appena precedente *negus*, v. 11), con il quale si indirizza a un uditorio che, pur non meglio precisato, ha l'aria di essere concreto ed effettivo e dal quale il trovatore non sembra astrarsi (*quadau*, se può valere 'ciascuno di voi', può altrettanto valere 'ciascuno di noi'). A tale uditorio potrebbe d'altronde assimilarsi il poeta, qualora l'indirizzo fosse

<sup>32</sup> Per una ricostruzione della biografia del poeta e dei tratti che lo assimilano alla nuova figura del 'poeta cittadino', cfr. Raimon Gaucelm de Béziers, *Poesie*, a cura di Anna Radaelli, Firenze 1997, pp. 3-21.

proprio alla comunità devota borghese cui egli stesso apparteneva. E questo potrebbe ben essere il caso, se si osservi come il *décalage* dei pronomi, dalla prima singolare alla terza singolare, giunga infine sino a un più comprensivo e comunitario *nos* negli ultimi versi (14-16) della seconda *cobla* (e ancora nella *tornada*, vv. 41-44: «En la Verge car'ab car piusellatge / ... / *devem aver totz bon e ferm coratge / que per s'amor vengam a salvamen*»).

Nelle poesie religiose di Cigala il dialogo con una possibile comunità non sembra francamente in gioco: la *conversio* appare un fatto individuale. Così, ad esempio, in *En chantar l'io* esprime nel chiuso del cuore i suoi timori, mentre introduce il canto come una *salutatio* alla Vergine (vv. 6-11): «sol no·m si' irascuda / la Maire Dieu, / cui mos chantars saluda». A lei si rivolge in dialogo diretto (vv. 20-22): «Sia·m merces donada, / Maire de Dieu, / quar per merce fust nada», senza che sia previsto un 'esterno' al dialogo né la partecipazione di alcuna comunità. Di puro sfondo appare il rimando all'umanità, richiamata genericamente come oggetto dell'intervento di Maria nella *historia salutis*, riepilogata dal peccato originale sino all'annuncio.<sup>33</sup> Ciò non esclude un rapporto con un *nos*, il cui rimando però è alla più ampia comunità umana (vv. 38-40: «Eva per via torta / nos aduys mort»). È vero che anche qui, come in Gaucelm, si introduce il riferimento a un *chascus*, ma il pronome non sembra identificare un'individualità, quanto piuttosto l'intera cristianità, tanto che esso, più che 'ciascuno di voi / noi' pare proprio voler dire 'qualsiasi peccatore' (vv. 58-63):

Que chascun nafratz pot trobar  
 en vos mezina,  
 quar vostra merces fina  
 chascus que·s vol  
 garis de dol,  
 de mal e de ruina.

Questa 'chiusura' dell'*io*, connessa al tema della confessione e del pentimento, appare come condizione necessaria per lo sviluppo del

<sup>33</sup> Non senza un richiamo, forse da connettere col tema più generale della *conversio*, alla tradizionale opposizione tra 'Eva' e 'ave' (vv. 53-55): «Tot so qu'Eva desvia, / Maire de Dieu, / 'ave' torn'en la via».

tema più rilevante del componimento, cioè quello palinodico del *mu-dar* dell'oggetto e dei temi del canto in senso spirituale e cristiano. Un tema che nella canzone si propone sin dalla prima *cobla*, che vale la pena a questo punto di leggere per intero (vv. 1-11):

En chantar d'aquest segle fals  
 ai tant'obra perduda,  
 don tem aver penas mortals,  
 si merces no m'aiuda.  
 Per que mos chans si muda,  
 e·l vueill ofrir  
 lai don venir  
 mi pot complid'aiuda;  
 sol no mi si' irascuda  
 la Maire Dieu,  
 cui mos chantars saluda.

L'esplicitazione della natura etico-spirituale del legame tra malvagità del mondo (*segle fals*) e 'spreco poetico' (*obra perduda*) non può che implicare come conseguenza necessaria il mutarsi del poeta, in quanto poeta mondano, in peccatore, e il sorgere del timore per la sorte dell'anima individuale (*don tem aver penas mortals*). Per spezzare il circolo vizioso serve un intervento salvifico (una *mezina* 'rimedio medico', si dirà al v. 58), ed è questo il motivo per cui il canto deve globalmente mutare oggetto e diventare canto di invocazione alla Vergine, *advocata* e *adiutatrix* del peccatore contrito, un canto che funzioni, in volgare, come un analogo dell'*Ave Maria* (l'invocazione alla Vergine si ripete d'altronde a ogni *cobla* nel *motz tornatz* «Maire Dieu»).

È questo un giro argomentativo che si riscontra anche nelle altre canzoni religiose di Cigala, e nel modo più chiaro in *Gloriosa sainta Maria* (*BdT* 282.10),<sup>34</sup> dove la liquidazione dell'esperienza poetica

<sup>34</sup> In *Pensius de cor e marritz* (*BdT* 282.18) il tema è proposto in modo più sfumato, in parte confuso con altro tema poetico tradizionale, quello del canto disforico ('sono crucciato e canto'): «Pensius de cor e marritz / cobleiarai, car mi platz, / e non voill esser blasmatz / si mos chanz non es grazitz / tant qom s'ieu era alegranz, / c'anc iocs ni solatz ni chanz / ses alegrer non agron lus saizon; / mas chantar voill, vailla mos chanz o non» (vv. 1-8). Pur rimanendo incerta la cronologia interna al canzoniere di Cigala (e in particolare con riguardo ai

mondana, bollata come un amaro ricordo di peccato (*chantei de follia*), comporta che la *fin'amors*, anzi l'*amor fina*,<sup>35</sup> perda i suoi connotati tradizionalmente mondani e cortesi (diventa ora *amor savaia*), e si muti in amore per la Vergine (vv. 1-7):

Gloriosa sainta Maria,  
 e·us prec e·us clam merce que·us plaia  
 lo chanz que mos cors vos presenta;  
 e s'anc iorn chantei de follia  
 ni fis coblas d'amor savaia,  
 ar vueill virar tota m'ententa  
 e chantar de vostr'amor fina.

D'altronde, l'introduzione in ambito trobadorico del tema del *mudar* del *chan* in siffatti termini sembrerebbe da attribuire proprio a Cigala. Non che non esistessero prima di lui casi di messa a tema del pentimento e della condanna in blocco di una vita mal spesa nel peccato, ma in essi non si sviluppava davvero il tema palinodico e una chiara oggettivazione del cambio (*mudar*) dell'oggetto del canto da mondano a spirituale.<sup>36</sup> Prima di Cigala, insomma, la *conversio* sem-

componimenti spirituali), si potrebbe essere tentati di vedere in questa canzone una fase di sviluppo ancora embrionale del tema palinodico.

<sup>35</sup> Chissà se l'inversione (di cui si hanno rarissimi casi in altre poesie trobadoriche), oltre che a ragioni rimiche non possa essere rimandata a un'applicazione in ambito retorico del tema della *conversio*.

<sup>36</sup> Cfr. Maurizio Perugi, «Il motivo della *passada folor* e la sua diffusione nella poesia provenzale d'Italia e nel Petrarca», in *La palinodia*. Atti del XIX Convegno Interuniversitario (Bressanone 1991), a cura di Gianfelice Peron, Padova 1998, pp. 61-69, alle pp. 61-66. Come ho già avuto modo di affermare altrove, l'innovazione in Cigala consisterebbe anche nel fatto che l'inclusione nella forma-canzone del tema religioso e palinodico darebbe luogo non solo a una «opzione registrale, ma di genere», tale da ammettere «in modo esplicito la sostituibilità del tema amoroso con quello religioso», ciò che, nei trovatori di epoca antica e classica, avveniva casomai «come possibilità alternativa, non conflittuale» (Zeno Verlato, «Il pretesto della raccolta di poesie religiose del manoscritto di Wolfenbüttel», in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia romanza (Padova-Strà, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova 2009, pp. 263-291, alle pp. 288-289). Occorrerebbe interrogarsi anche sulla possibilità che il *mudar* del *chan* in Cigala possa essersi strutturato, pure indirettamente, sullo spunto di certe movenze esordiali tipiche

brava aprire essenzialmente due strade: o l'abbandono del canto, o il suo rinnovamento (che è cosa diversa, vedremo subito, dal *mudar*).<sup>37</sup> La prima rimanda ovviamente a Folchetto, la cui conversione e la cui nomina ad abate determinarono a quanto pare la fine del canto.<sup>38</sup> La seconda a un piccolo stuolo di trovatori del post-crociata, le cui preoc-

del genere del *planh*, in cui il trauma del lutto funziona come motore per un improvviso *décalage* del canto dal *joi* al più cupo dolore. In Lanfranc, nel *planh* per Na Berlanda, tale *décalage* non assume gli stessi tratti 'forti' del *mudar* palinodico, in quanto riguarda non l'oggetto (i temi rimangono saldamente cortesi) ma la struttura del canto, il quale si muta in un ibrido *chant-plor* che è perciò stesso un *non chant* (*Eu no chan ges per talan de chantar*, *BdT* 282.7, vv. 1-4): «Eu non chant ges per talan de chantar; / mas si chant eu, non chant, mas chantan plor, / per c'aital chan deu hom clamar chan-plor, / car es mesclatz lo chanz ab lo plorar». Si vedano d'altronde movenze simili nell'esordio del *planh* scritto da Aimeric de Peguilhan per la morte di Azzo VI d'Este (*S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens*, *BdT* 10.48, vv-1-4): «S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens, / er chantarai marritz ez ab tristor, / que totz mos gauz torn' en dol ez en plor, / per qu'ieu suy tristz e mos chans es dolens» (con suggestivi echi nella prima *cobla* di *Pensius de cor e marritz* di Lanfranc, cfr. il testo qui, alla nota 34). Per un'analisi del *planh* di Aimeric, cfr. Gianfelice Peron, «*Es mortz lo pros marques d'Est. Azzo VI, la corte, i trovatori*», in *Gli estensi nell'Europa medievale; potere, cultura e società*. Atti del Convegno (Este, 15 settembre 2012), a cura di Claudia Bertazzo e Francesco Tognana, Sommacampagna (VR) 2014, pp. 179-210, alle pp. 190-193.

<sup>37</sup> Non rilevano ovviamente, per il discorso che qui si fa, i casi di ritiro dal mondo alla fine della vita, del tipo di quello operato, tra gli altri, da Bertran de Born (per il quale cfr. almeno Saverio Guida, *Religione e letterature romanze*, Soveria Mannelli 1995, pp. 129-130).

<sup>38</sup> Anche assegnandogli, in accordo con il suo più recente editore (cfr. Paolo Squillacioti «*Senher Dieu[s], que fezist Adam* di Folchetto di Marsiglia e due versioni catalane», *Studi mediolatini e volgari*, 41, 1995, pp. 146-150), quel vero e proprio 'Bußlied' (per tale etichetta, e la sua attribuzione in ambito trobadorico, rimane essenziale Costanzo Di Girolamo, «Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel», *Romania*, 123, 2005, pp. 384-405), che è *Senher Dieu[s], que fezist Adam* (*BdT* 156.II, con attribuzione a Folquet de Romans), nulla può certamente provare che il componimento sia del periodo seguente alla tonacazione (né infatti l'editore avanza l'ipotesi); e, d'altronde, non vi compare in alcun modo il tema della palinodia, nemmeno nella forma del 'rinnovamento' del canto (di cui sto per dire). Tanto che, quando si accenna ai modi in cui il penitente si deve rivolgere a Dio per lodarlo e ringraziarlo, non di canto si tratta ma senz'altro di pianti e lamenti (vv. 115-120): «*Dieu[s], dona-m genh co m'en partisca / per so que-l laus e grazisca / ... / Ve-ray[s] Dieu[s], dresta tas aurelhas, / entem mos clams e mas querelhas*».

cupazioni di ortodossia del canto, non solo religioso ma anche morale, avevano certo ogni ragion d'essere. Tra di essi si può citare almeno Daude de Pradas, trovatore e chierico che, prima e dopo la crociata, non disdegnò la *vita activa*, venendo a ravvicinata conoscenza ed esperienza dei drammi dei suoi tempi.<sup>39</sup> Per comprendere in che cosa consista il 'rinnovamento del canto', e in che cosa si distingua dal *mu-dar* palinodico, è quanto mai utile rifarsi alla prima *cobla* della sua canzone *Qui finamen sap cossirar* (*BdT* 124.15, vv. 1-10):<sup>40</sup>

Qui finamen sap cossirar  
 lo dous dezir, lo dous pensar,  
 que fis cors a per fin'amor  
 finamen ab fina sabor,  
 en fin'amor si deu fizar.  
 Quils amors? Silh que tot perpren,  
 ses fin e ses comensamen.  
 Dieus es fin'amors e vertatz,  
 e qui Dieu ama finamen  
 finamen es de Dieu amatz.

Daude possiede una sicura padronanza dei mezzi tecnici e non esita a dimostrarlo, con un'elaborazione dell'ornato portata soprattutto sulle fitte figure dell'allitterazione e del polittoto, forse per imitazione di procedimenti in uso nella poesia liturgica e paraliturgica mediolatina. E che potrebbero riscontrare la mediazione che di essi aveva fatta in *Deus, vera vida, verais* (*BdT* 323.16) Peire d'Alvergne, autore cui paiono da attribuire le più antiche sperimentazioni di adattamento del registro religioso alla poesia trobadorica.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Per la ricostruzione degli eventi biografici del trovatore è d'obbligo il rimando a Gerardo Larghi, «Daude de Pradas trovatore, canonico e maestro (...1191-1242...)», *Cultura neolatina*, 71, 2011, pp. 23-54. Non avendo disponibilità della nuova edizione del trovatore (Silvio Melani, "Per sen de trobar". *L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout 2016) cito secondo Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa*, pp. 118-125 (testo basato, con scostamenti di piccolo conto, su quello di Alexander A. Schutz, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse-Paris 1933).

<sup>40</sup> Sul tema, che qui è possibile solo sbizzare, occorrerà tornare in una futura occasione.

<sup>41</sup> *Deus, vera vida, verais* (*BdT* 323.16) e *Lauzatz si' Emanuel* (*BdT* 323.21) appaiono entrambi ricalcati, per lo stile e per i temi, sulla tradizione del canto

Il componimento, si osserverà, non si apre né con una invocazione alle persone sacre, né con l'esposizione della contrizione e del pentimento dell'*io*, e nemmeno, in verità, con altri accenni palesi di ambito religioso, tanto che, leggendo solo i primi sei versi, si potrebbe pensare di essere di fronte a una canzone d'amore, in cui la *fin'amors* (citata ben due volte, assieme a *finamen*, altre due volte, e a *finasabor*) sembra al più oggetto di una trattazione un po' dottrinarica e moralistica. Ma così non è: «Quals amors?», domanda Daude, mimando evidentemente (e forse un po' ironicamente) il celebre «Quals flors?» di una delle canzoni d'amore più emblematiche di Raimbaut d'Aurenga, *Er resplan la flors enversa* (*BdT* 389.16, v. 3). Non dell'amore cortese, ma dell'amore divino si tratta: «Dieus es fin'amors» (v. 8).<sup>42</sup> In nessun modo si presenta il tema della palinodia: il componimento è presentato piuttosto come un *novel chan* – ed è anche questa una formula di ampia tradizione trobadorica (mentre una locuzione che strin-

liturgico e paraliturgico mediolatino (cfr. Gianluca Valenti, *La liturgia del «trobar»*. *Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlin-Boston 2014, pp. 96-147). Per completare il quadro del *trobar* religioso di Peire, ai due appena detti (che sono i soli antologizzati da Oroz Arizcuren), si dovranno aggiungere anche il componimento 'misto', metà sirventese metà canto religioso, *Qui bon vers agrad'a auzir* (*BdT* 323.13), oltre che *De Deu no posc pauc be parlar* (*BdT* 323.14), la cui fisionomia si discosta ampiamente dal ricalco liturgico e si pone in qualche modo come un vero e proprio archetipo di integrazione tra canto trobadorico (in quanto canto cortese) e registro religioso del canto. Anche su ciò intendo tornare specificamente in futuro.

<sup>42</sup> Del tutto comparabile il procedimento adottato, una generazione dopo, da Folquet de Lunel (1244? - sec. XIII *ex.*) nella canzone *Si quon la fuelh'el ramel* (*BdT* 154.6), tutta composta, sin dall'esordio stagionale, nei termini di una canzone in lode della *domna*, che solo nel congedo si rivela essere la Vergine. Si noti di sfuggita come la produzione religiosa del trovatore (alla canzone appena detta si aggiungono *Dompna bona, bel'e plazens* [*BdT* 154.2] e *Tant fin'amors totas horas m'afila* [*BdT* 154.7]) sia ritenuta da assegnare a un ambito 'borghese' (lo stesso di Raimon Gaucelm e, se vogliamo, anche dei 'comunalis' Lanfranc Cigala e Bertolome Zorzi) da Guida e Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, s.v. *Folquet de Lunel*: «Fra le mura domestiche del villaggio d'origine [*scil.* e non della corte di Rodez, che pure il poeta frequentava] è credibile siano state concepite e realizzate le liriche di sfondo religioso». Un dato questo su cui anche occorrerà riflettere e ritornare in altra sede.

ga *mudar* e *chans* non lo è affatto).<sup>43</sup> E che potrebbe, chissà, rimandare al *nou chan* annunciato da Giraut de Borneill all'inizio del canto di crociata *Be vei e conosc e sai* (*BdT* 242.26), da considerare come esempio di perfetta integrazione dei temi religiosi nel canto cortese, in quanto esplica, nell'applicazione 'politica' e mondana dei temi spirituali, la *fonction publique* del canto stesso.<sup>44</sup> Un'integrazione cui potrebbe alludere la stessa etichetta di *nou chan*, che, a parte l'immediato significato di 'melodia inedita', potrà ben rimandare, dato il contesto, al *novum cantum* del *Salmo* 147, la cui aderenza ai temi del canto di crociata è fin troppo evidente.

In Daude insomma non si enuclea il tema della palinodia, sì invece quello del rinnovamento: un travaso di vino nuovo in botti vecchie, verrebbe da dire, che sarà forse anche interpretabile come una operazione di salvataggio e di protezione di un patrimonio letterario e culturale in pericolo. Già Giraut aveva proclamato, nella stessa canzone di crociata (vv. 6-7): «De faire chansos / sol om dir qu'es falhimens» (dove *falhimens* sta a mezzo tra 'errore, sconvenienza' e 'colpa / peccato'). E il suo bersaglio forse erano personaggi che vedevano come una pericolosa invasione di campo tanto l'accostamento del canto vol-

<sup>43</sup> Il *mudar* nei trovatori riguarda per lo più il 'cambiare di idea, di atteggiamento, di intenzione' (e si trova per lo più in espressioni che valgono 'niente può impedire che'), e il canto, quand'anche si trovi citato nei pressi, non funge mai né da soggetto come in Cigala (*el chans se muda*), né tantomeno da oggetto del verbo (*\*mudar el chan*). Cfr. ad esempio già Guglielmo di Poitiers, *Companho, tant ai agutz d'avols conres* (*BdT* 183.5), vv. 1-3: «Companho, tant ai agutz d'avols conres, / qu'ieu non puese mudar no·n chan e que no·m pes: / enpero no vueill c'om sapcha mon afar de maintas res»; Bernart de Ventadorn, *Lo rossinhols s'esbaudeya* (*BdT* 70.29), vv. 1-4: «Lo rossinhols s'esbaudeya / josta la flor el verjan, / e pren m'en tan grans enveya / qu'eu no posc mudar, no chan»; Bertran de Born, *Non puosc mudar mon chantar non esparga* (*BdT* 80.29), vv. 1-2: «Non puosc mudar mon chantar non esparga, / pois N'Oc e Non a mes fuoc e traich sanc»; Falquet de Romans, *Ieu no mudaria* (*BdT* 156.5), vv. 1-4: «Ieu no mudaria / q'un vers novel no comens, / pel joy de m'amia / qu'es pros e conhd' e valens»; Gaucelm Faidit, *Ja no crezatz qu'eu de chantar me lais* (*BdT* 167.30a), vv. 6-8: «e, per la belh' on joys creys et enansa, / non puese mudar qu'en chantan non retraya / sa gran beutat e·l sieu ric pretz valen».

<sup>44</sup> Per l'efficace formula «fonction publique du chant» e le altrettanto efficaci argomentazioni che la sostengono, cfr. Pietro G. Beltrami, «Remarques sur les premiers troubadours», *Lecturae tropatorum*, 11, 2018, pp. 44, alle pp. 7-13.

gare e di corte ai temi religiosi (contro il latino e contro la *canonia*),<sup>45</sup> quanto l'ergersi dei trovatori sino a parlare coi potenti del mondo (come fa Giraut nel suo canto di crociata). Si può ben ritenere che anche Daude difendesse il *trobar*, ma con ben più cogente preoccupazione, in un'epoca in cui sospetti e accuse potevano avere conseguenze le più gravi.

Di fronte al trovatore che 'ben vede, conosce e sa', ma anche al trovatore che salva il salvabile con la sua prudenza, Lanfranc appare condotto su un'altra e propria strada, quando concepisce, come fatto individuale del poeta e del credente, il legame tra tema della *conversio* e tema della palinodia. Un plesso tematico che giungerà fino a Bertolome, dove, come si vedrà subito, acquisterà ulteriori e più gravi accenti.

Anche in *Iesucrist* infatti si può parlare di una 'chiusura' dell'*io*. Il poeta si rapporta individualmente con le persone sacre, a esse si rivolge in allocuzione diretta per invocarne l'aiuto (al *Glorios reis* e alla *Domna* consecutivamente in apertura delle *coblas* VII e VIII). Se di incrinature verso l'esterno si può parlare, esse non aprono verso una comunità reale e concreta. Certo non lo fa l'apparizione in similitudine del *fol natural* (v. 27), il quale rimanda evidentemente a una dimensione dell'*io*; e nemmeno l'apparizione di un *tu*, cui il poeta si rivolge in allocuzione diretta, ma in interrogativa retorica, al v. 58: «com sera doncs, folz, de te?».<sup>46</sup> Del tutto generico è d'altronde, per

<sup>45</sup> Straordinariamente, la congruità del volgare al canto religioso sembra affacciarsi come problema in un altro autore del post-crociata, cioè in Peire de Corbiac (o Corbian, sec. XIII, prima metà), cui si deve il trattato morale-spirituale del *Tezaur* e una sola canzone, la lode mariana *Dona, dels angels rehina* (*BdT* 338.1), in cui, quasi ci si trovasse all'anno zero del *trobar*, egli si trova a ribadire la liceità del canto religioso in *lenga romana*, questa volta però non dall'orgogliosa posizione di un Giraut de Borneill, bensì da una posizione che sembra più di rivendicazione 'dal basso', di chi più che invadere un campo chiede il permesso e la legittimazione a entrarvi, giustificando l'opzione linguistica in modo 'debole', cioè non come una decisa opzione culturale e quasi politica ma come una indifferente risposta personale alla sovrabbondanza del *sens* (vv. 1-8): «Dona, dels angels rehina, / ... / segon que m'aonda sens / chan de vos lenga romana, / quar nuls hom iustz ni peccayre / de vos lauzar no-s deu taire, / com sos sens mielhs l'aparelha, / romans o lengua latina».

<sup>46</sup> Il *te*, di restauro editoriale, è confermato da *t'enganza* del verso successivo.

quanto richiamato con un sorprendente *vos* (v. 91), il solito richiamo al *segle* e alla indistinta umanità dolente e peccatrice.<sup>47</sup>

La chiusura individualistica del confitente, come detto, è in Cigala premessa necessaria allo sviluppo della palinodia. Lo stesso vale anche in Bertolome, dove il tema però riceve una sua propria declinazione. Alle *coblas* IV-V, infatti, egli entra nel dettaglio più di quanto facesse Cigala (*obra perduda*), e condanna il proprio poetare per la viltà dei contenuti, enumerandone anche i generi (vv. 42-43): «vers e sirventes e chan / d'avol razon deschauzida»,<sup>48</sup> facendolo dipendere da un errore morale, da un 'vile inganno' (*lait enian*, v. 41), di cui però non ci dice chiaramente la natura (proverò a darne un'interpretazione tra poco).

Bertolome compie un passo ulteriore rispetto a Cigala, aggiungendo alla generale condanna del secolo quella più specifica e diretta, totale e senza appello della corte, di cui è messa a nudo la capacità corruttrice e l'abominio dei costumi. Una condanna quale non s'era più vista dai tempi di Giovanni di Salisbury e di Enrico II Plantageneto (ma su temi e con parole di cui Zorzi non pare avere alcuna conoscenza),<sup>49</sup> e che comunque mai s'era data in eguali termini nella poe-

<sup>47</sup> In *Iesucrist* manca ogni riferimento a un *nos*, che invece si ha in *Ben es adregz* (BdT 70.3), ma con rimando generico (vv. 59-60): «Prec l'aut pidos / qui vol per nos morir» (e così *chascuns* ha valore collettivo ma del tutto indistinto, vv. 53-56: «quar dregz aissi / vol, que chascuns decerna / com hom es ceccs, / pois fai don s'arma enferna»). D'altronde, il componimento è tutto concentrato sulla condizione e il destino di chi dice *io*, come ben si evince dalla *tornada*, in cui ogni *nos* è dimenticato (vv. 85-90): «Don vos requier / Dompna, que-n preiatz Deu, / qu'eu sec ma fi, / e no-i trueb vid'eterna / si vostre precs / no-m es lums e lanterna».

<sup>48</sup> Sui problemi di interpretazione della terminologia metrica, rimando alla nota di commento al verso.

<sup>49</sup> Mi permetto di richiamare su questo (anche per i rimandi bibliografici), a Zeno Verlato, «Parigi *felix exilium*. Realtà e utopia in Giovanni da Salisbury», in *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, a cura di Giovanni Borriero, Roberta Capelli, Chiara Concina, Massimo Salgaro, Tobia Zanon, Verona 2016, pp. 103-113. Aggiungo qui che gli accenti di condanna della corte e dei suoi costumi (*lenocinia curiae*), che si ritrovano nell'antica biografia di Beatrice d'Este, in una con la descrizione dell'abbandono del secolo («disposuit saecularium personarum consortium et lenocinia curiae fugere», cfr. Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», pp. 38-39), per la loro provenienza da fonti di ambito clericale, mi sembrano enfatizzare, e *converso*, come elemento di novità

sia trobadorica, dove anche le critiche più aperte, decise e intransigenti alla Marcabru non arrivavano a spezzare davvero il vincolo tra canto e corte, e sembravano rivolte più a una richiesta di riforma che non a massimalistiche condanne (secondo le logiche di quella *fonction publique du chant* già richiamata). Dicevo che la condanna in Bertolome appare tanto aspra quanto, tutto sommato, vaga nelle sue cause. Tutte le parole spese, il dettaglio dei vizi che si elencano, non ci dicono molto, nel concreto, né su ragioni personali né su eventi specifici che l'abbiano determinata. Che sia un *topos* non si può dire: il tema si presenta per la prima volta in Zorzi. L'impressione è che sia necessario cercare di leggere tra le righe, provando (con tutti i rischi che ciò comporta) a far uscire dal detto il non detto o il solo alluso. Prima di procedere in questo senso, è bene esaminare più da vicino e più adentro il testo di Bertolome, sempre tenendo accanto i testi di Cigala.

In primo luogo, lo schema metrico. *Iesucrist* presenta nove *coblas unissonans* di undici versi, seguite da una *tornada* di due, con il seguente schema (rime a: *-e*, con *motz tornatz* «merce»; b: *-anza*; c: *-al*; d: *-an*; e: *-ida*):

a7 b5' a7 b5' c7 c3 c7 d7 d7 e7' e7' (Frank 374: 1)

Lo schema non ha perfetta identità con nessun altro, ma mostra certa affinità con il sirventese di tre *coblas* (le prime due *doblas*) di Guillem de Berguedan, *Bernarz diz de Baseill* (*BdT* 210.6), sul seguente schema (non ci sono rime comuni a quelle di Zorzi, tranne, virtualmente, la rima *-ansa* del verso d delle prime due stanze):

a6 b5' a6 b5' c7 c7 c3 d7' d7' e7 e7 (Frank 374: 2)

In caso di schemi molto rari, due sono i casi più probabili: o che l'affinità derivi da una consapevole imitazione o che sia casuale. La derivazione, in questo caso, pare quanto meno dubbia. Inoltre, lo schema di Bertolome sembra contenere anche altro più importante indirizzo imitativo, e verso un componimento di tematica affine qual è

la loro applicazione da parte di Zorzi in ambito trobadorico (anche Peron, «*L'enferral chambra*», p. 254, non va oltre l'identificazione di un possibile 'richiamo' tematico).

la canzone mariana *Oi! Mair'e filla de Dieu* di Lanfranc Cigala (*BdT* 282.17):

a7 b6' a7 b6' a7 b6' c3 c7 c3 c7 (Frank 274: 3).<sup>50</sup>

A un primo sguardo risultano tuttavia più evidenti le divergenze che le somiglianze. In particolare, i moduli binari iniziali a rima alterna sono due in Cigala (a6b5' a6b5'), tre in Zorzi; i versi sulla rima c prevedono nei due schemi uguale misura ma ai tre di Cigala ne corrispondono quattro in Zorzi;<sup>51</sup> infine in Zorzi è presente una coda di due moduli a rima baciata. Ulteriore divergenza: mentre la canzone di Bertolome è a *coblas unissonans*, quella di Lanfranc è a *coblas singulars*. Proprio quest'ultima divergenza, a sorpresa, ci permette di stabilire un punto di contatto tra i due componimenti, e di riconoscere negli ultimi quattro versi (rime c3c7c3c7) della quarta *cobla* di *Oi! Mair'e filla* il motore del processo di imitazione messo in atto da Zorzi (vv. 31-40):

E non ai per me poder  
 da garir ni baillia:  
 per que·us veing merce querer,  
 gloriosa Maria,  
 que mi deingnes tant valer  
 qu'eu per vos gardatz sia  
*de tot mal*  
*en aqueste segle venal,*  
*desleial*  
*e-m dones gaug eternal.*

L'imitazione risulta patente andando con lo sguardo al centro della *cobla* d'esordio di *Iesucrist*, dove si noteranno intanto i ricalchi di

<sup>50</sup> Schema anch'esso relativamente raro, ma leggermente più diffuso (cinque esempi in Frank), la cui applicazione più antica, che potrebbe aver fatto da riferimento per Lanfranc (cfr. la nota metrica nella scheda *BEdT* 282.17), sembrerebbe quella di Raimbaut de Vaqueiras, *D'una domna-m toill e-m lais* (*BdT* 392.12); ne fa uso anche Sordello nel sirventese *Non pueis mudar qan luecs es* (*BdT* 437.21). Nei due componimenti si ha a tema un 'cambiamento', ciò che potrebbe suggerire un'implicazione tra scelta dello schema e tema della *conversio* in Cigala.

<sup>51</sup> La sequenza c3c7, in entrambi, si potrebbe forse anche considerare come c3+c7, cioè come un *décasyllabe* con rima interna.

«trastuit li mal» (v. 7) su «de tot mal» (v. 37); e, con maggiore ampiezza, di «viur'en est segle venal, / desleial» (vv. 5-6) su «en aquest segle venal, / desleial» (vv. 38-39):

Iesucrist per sa merce  
 m'a faig tan d'onranza,  
 er qant mortz mi ten al fre,  
 que m sembra pesanza  
*viur'en est segle venal,*  
*desleial,*  
*on reingnon trastuit li mal;*  
 per qu'eu grazisc merceian  
 la volontat e-l talan  
 que per sos plazers me guida,  
 e prec lo que no m'ublida.

Al di là degli effetti fonico-ritmici, si dovrà pensare che tra le ragioni dell'adozione in *Iesucrist* della martellante rima in *-al* vi sia il fatto che essa assicurava, sul piano lessicale, una ricca messe di rimemi utili ai temi etici e religiosi, soprattutto di aggettivi, come evidente dai materiali raccolti dalle *coblas* successive alla prima: *eternal* (v. 16, quarto e ultimo rimema della serie di Cigala), *enfernal* (v. 17), *perpetual* (v. 29), *leial* (v. 38), *criminal* (v. 49) *mortal* (v. 50), *temporal* (v. 71), *coral* (v. 72), *celestial* (v. 84), *cabal* (v. 95).<sup>52</sup>

L'imitazione formale assevera l'idea che anche dal punto di vista tematico *Iesucrist* si modelli sull'esempio di Cigala. Tanto più che altre riprese potranno essere aggiunte, di portata più particolare rispetto a quelle già esaminate più sopra. Ciò vale con riguardo a un concetto avanzato in più luoghi da Cigala, e cioè che il processo personale di pentimento, confessione e penitenza possa risultare insufficiente alla redenzione, a fronte del rigore inesorabile della giustizia e del castigo divini (*venianza*). L'unico superamento possibile è dato dall'intervento della grazia e della misericordia (*merce*) del giudice divino, il quale solo può piegare le logiche del *dreitz*, come esposto chiaramente, ad esempio, in *Pensius de cor e marritz* (*BdT* 282.18), vv. 45-46:

<sup>52</sup> Della stessa rima Bertolome si avvale anche nell'altro componimento religioso, *Ben es adregz* (*BdT* 74.3), su rimemi che ricorrono tutti anche in *Iesucrist* (*perpetual*, *temporal*, *eternal*, *enfernal*, *mal*, *desval*).

«per que-us requier merceianz / quar dreitz vol mos dezenanz».<sup>53</sup> Un'idea forse non impeccabilmente ortodossa, se contrasta con i principî neotestamentari di un Dio desideroso comunque di perdono e non di *venianza*, il quale insomma «omnes homines vult salvos fieri» (Paolo, *1 Tim.*, 2, 4),<sup>54</sup> che forse Lanfranc ricavava non solo da qualche altro trovatore,<sup>55</sup> ma, chissà, anche dalla sua esperienza e dottrina di giudice (se è vero che il concetto pare rimandare all'ammissione da parte del giudice di nuove prove a discapito del reo, prima di formulare la sentenza definitiva). Il concetto è ben inciso anche nella canzone *Glorioza sainta Maria* (*BdT* 282.10), vv. 48-49: «qu'aia merce e soviensa / al iutiar et oblit veniansa». Di qui verrà, a cavallo tra le prime due *coblas* di *Iesucrist*,<sup>56</sup> il timore espresso dal poeta che Dio possa *ubliar* il peccatore pur redento e procedere alla *venianza*: «e prec lo que no m'ubliida // d'aitan que no·i truep merce / anz qu'aia venianza / del mal qu'eu ai faig ancese» (vv. 11-14).<sup>57</sup>

Restando ai fatti tematici, se Lanfranc pone come compimento necessario alla redenzione l'intervento della misericordia di Dio (di solito attivata dall'intermediazione mariana), pone come altrettanto necessarie la contrizione e la confessione. Quest'ultima in *Pensius de*

<sup>53</sup> Il tema è isolato anche da Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranc Cigala*, p. 93: «In primo luogo la coscienza della propria impotenza a riparare tutti i peccati commessi fa elevare la preghiera della 'mercé', cioè della misericordia, che supera a dismisura il 'dretz', cioè il giusto...; questo 'giusto' è il rapporto tra le colpe e i meriti, il cui grande disavanzo soltanto la pietà di Dio può colmare».

<sup>54</sup> Principio di cui reca traccia, ad esempio, Guilhem d'Ieiras nel suo canto di penitenza (cfr. Carolina Borrelli, «Guilhem d'Ieiras, *A Dieu, en qu'es toz poders* (*BdT* 220.1)», *Lecturae tropatorum*, 14, 2021, pp. 1-30, a p. 14).

<sup>55</sup> Nel commentare i vv. 16-19 di *En chantar d'aquest segle fals* di Cigala: «Aitals merces m'agrada, / quar es secors dels pecadors / cuy es razos lonhada», Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa*, p. 313, vi associa i vv. 35-36 di Folchetto di Marsiglia, *S'al cor plagues, be for'oimais sazoz* (*BdT* 155.18): «que Merces vol so que Razos dechai; / per qu'ieu vos cuig ab Merce conquerer»; e opportunamente, anche se andrà sottolineato che il contesto del componimento di Folchetto non è religioso.

<sup>56</sup> Con procedimento decisamente inusuale tra i trovatori, l'esordio del componimento di Zorzi inarca un ampio e articolato periodare lungo le prime due *coblas*, sormontando sintatticamente il confine metrico.

<sup>57</sup> Simile concetto Zorzi affaccia, con medesima chiarezza, anche in *Ben es adregz* (*BdT* 74.3), vv. 57-62: «Per qu'eu cui dregz / non pot cobrar pidanza, / prec l'aut pidos /.../ no·l faza far veniansa».

*cor* (BdT 282.18) appare piena, al punto che l'elenco dei peccati che l'*io* si attribuisce è degno di un manuale di confessione: tutti e sette i vizi capitali, più un'innumerabile quantità di peccati veniali (vv. 33-37):

Qu'eu ai faig, don sui marritz,  
 lo set criminals peccatz,  
 de que m'anoi' e'm desplatz,  
 e dels faillimenz petitz  
 tanz qu'eu no-n sui remambranz.

Meno canonica ma maggiormente articolata la lista in *Oi, Mair'e filla* (BdT 282.17), vv. 21-28:

Qu'eu sui fals e mensongiers,  
 enveios e raubaire  
 et ab [las] autrui moilliers  
 faillir non doptei gaire,  
 e cobes e mal parliers  
 fui e fins galiaire  
 [et] engres  
 s'ieu trobes cui enianies.

Nell'elenco si possono riscontrare abbastanza facilmente almeno alcuni dei *set criminals peccatz*, indicati con un lessico (anche) cortese:<sup>58</sup> avarizia (*cobes*, e forse *raubaire*), invidia (*enveios* e forse *mal parliers*), lussuria (con coloritura di adulterio, e con rimando al comandamento di non desiderare *las autrui moilliers*), ira (se così va inteso *engres* 'violento, iroso'). Ma si sarà notato come particolare enfasi sia posta su un vizio specifico, che difficilmente si potrà rimandare ai vizi canonici, e cioè l'attitudine alla falsità e all'inganno richiamata già a inizio *cobla* (*fals e mensongiers*) e di nuovo alla fine (*fins galiaire ... s'ieu trobes cui enianies*). Un'enfasi cui tuttavia non è facile attribuire una ragione e un contesto. La prossimità di adulterio e menzogna nel testo, se stabilisse un nesso logico, potrebbe alludere a una

<sup>58</sup> E con qualche convergenza con le scelte lessicali di Raimbaut de Vaqueiras registrate in Giovanni Borriero, «Raimbaut de Vaqueiras, *Savis e fols, humils et orgoillos* (BdT 392.28)», *Lecturae tropatorum*, 12, 2019, pp. 86-132.

condanna del canto cortese, ma tale nesso non è esplicitato nel componimento.

L'allusione potrebbe tuttavia essere stata colta da Bertolome, il quale ne avrebbe data realizzazione esplicita, aggravandola. In *Iesucrist* tra tutti i vizi è infatti concesso massimo risalto a quello dell'inganno, ed è fatto utilizzando il medesimo lessico di Cigala, solo mutato nella categoria grammaticale. Così, nel giro di pochi versi, Zorzi forgia *falsan* (v. 38) su *fals*; *enian* (v. 41) su *enianes*; *mensongn(a)* (v. 44) su *mensongiers*; *galianza* (v. 46) su *galiaire*.

Quanto poteva esserci eventualmente di embrionale o ambiguo in Cigala appare ora sviluppato e contestualizzato in modo inequivocabile. La sequela dei vizi non appare più come un portato generico del *segle* ma specificamente della corte, *mise en abîme* del *segle* stesso e dei suoi mali. Coi suoi allettanti e falsi valori, la corte appare fucina del male e dell'inganno (vv. 32-33: «la cortz abellida / que totz a mal far convida»), di cui il *trobar* non è l'ultimo degli effetti (vv. 42-44: «vers e sirventes e chan, / d'avol razon deschauzida / ab mainta mensongn'aunida»), ed è strumento della cinica ambizione di soddisfare a qualsiasi costo, anche con la slealtà e l'inganno, il proprio personale vantaggio (vv. 45-46: «et ai ques mainta merce / sol per galianza»).

Per comprendere il grado di avanzamento del tema in Bertolome, si consideri come in Cigala la formula cortese *mal parliers* fosse indirizzata a stigmatizzare il proprio privato peccato di menzogna (vv. 25-26): «mal parliers / fui e fins e galiaire»;<sup>59</sup> mentre in *Iesucrist* essa torna per così dire alle fonti ma torcendosi concettualmente, sino a identificare non più i tradizionali nemici dei trovatori ma i trovatori stessi, colpevoli di fare della poesia lo strumento di ogni peggior vizio (invidia, cupidigia, brama sessuale, ansia di promozione sociale). È tutto posto nero su bianco, e con ragionamenti stringenti, ai vv. 34-49: la cinica soddisfazione dell'egoismo è la causa (*don ai faig*, v. 41) di un'attività poetica (*vers e sirventes e chan*, v. 42) volta fraudolente-

<sup>59</sup> Cfr. ad esempio, in ambito amoroso e cortese, Aimeric de Peguilhan, *Lanquan chanton li auzel en primier* (BdT 10.31), vv. 8-9: «Fals amador mi fant gran destorbier, / car son janglos, enojos, mal parlier». Difficile dire, dato il diverso ambito, se da Cigala dipenda anche Bonifaci Calvo, il quale dispone in sequenza, come Cigala, i termini *galiador* e *mal parlier* nel sirventese *S'eu dir ai* (BdT 101.13), vv. 7-12: «qu'eu non envei / ric d'amor frei, / ni'm fan paor / galiador / ni mal parlier / d'autrui mestier».

mente (*per galianza*, v. 46) alla richiesta di privilegi personali (*mon cabal*, v. 40; *mainta merce*, v. 45). E il tema principale del *trobar*, il tema amoroso, appare di conseguenza ridotto a null'altro che un cumulo di falsità e calunnie (*Et ai... / ... / ...chiflat altrui e me / en avol amanza*, vv. 45-48).

Dove Lanfranc tracciava una linea, Bertolome pare scavare un solco, aggiungendo al tema palinodico di modello cigaliano, che però è poetico, spirituale e fortemente individuale, aspetti moralistici e lamente politici. Nel genovese tale collegamento, nonché irrealizzato, forse non era nemmeno pensabile o pensato. Non sarà stato pensabile nei tempi in cui egli, per le sue mansioni pubbliche, si trovava a frequentare, di qua e di là delle Alpi, le corti feudali.<sup>60</sup> Non sarà stato pensato all'epoca in cui il guelfo Lanfranc si ritrovò in disgrazia politica, quando a Genova nel 1257 salì al potere la fazione ghibellina. Se anche si volesse vedere nella sua produzione religiosa una risposta al disagio e alla delusione verso la metaforica corte che era pur sempre per lui il Palazzo Ducale di Genova,<sup>61</sup> non si ha traccia di attacchi diretti ed espliciti all'istituzione.

Occorre però, a questo punto, chiedersi quale esperienza reale del mondo delle corti potesse avere il *gentils hom mercadiers* della città di Venezia che era Bertolome. Le *vidas* paiono non avere nulla da dirci in proposito, e le ricerche d'archivio più recenti ci confermano la sua piena appartenenza, con incarichi pubblici,<sup>62</sup> al ceto dirigente del *commons*, per usare la terminologia con cui la *vida* di Zorzi in **A** indica il governo della sua città.<sup>63</sup> Ipotizzando, come mi pare più probabile, che

<sup>60</sup> Lanfranc Cigala ebbe frequentazione sia con le corti italiane piemontesi e dei Malaspina in Lunigiana sia con le corti del Midi (si ricordi la sua missione presso la corte di Berengario V, dove ebbe rapporti con alcuni trovatori; cfr. Guida e Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, s.v. *Lanfranc Cigala*).

<sup>61</sup> In tal caso tutte le poesie religiose andrebbero assegnate allo stretto giro dell'ultimo anno di vita di Lanfranc (1258). Branciforti, *Il Canzoniere di Lanfranco Cigala*, pp. 86-95, mette piuttosto in relazione la *conversio* con la morte di *Na Berlenda* (opinione ritenuta non comprovabile da Perugi, «Il motivo della “passada folor”», p. 64).

<sup>62</sup> Cfr. Claudia Serra, «Nuove ricerche storiche sul trovatore Bartolomeo Zorzi», *Quaderni di Filologia Romanza*, 8, 1991, 105-144.

<sup>63</sup> Che è terminologia pregnante, come sottolinea Zinelli, «Sur le traces de l'atelier», p. 9: «La mention du *Comun* de Venise à la place du *dus* (le *doge*) de

anche *Iesucrist*, come altre poesie di Bertolome, vada assegnata al periodo genovese, il termine *cort* potrebbe essere desunto dalla tradizione poetica feudale per indicare, con metafora alquanto grama, i diversi centri o le diverse persone di potere che Zorzi, lasciandone qualche traccia nei suoi componimenti, avrebbe informato sulla propria condizione di prigioniero, sui disagi e sul pericolo in cui versava, anche esortando perché si arrivasse a una soluzione politica del proprio caso. Quali corti, dunque? Certo Parigi (ma chissà con quale ascolto?), nei due componimenti sulla crociata (e soprattutto, tra di essi, nel cupo sirventese *On hom plus aut es pojatz* [BdT 74.12]). Ma anche i due Palazzi ducali, in primo luogo quello di Venezia, e le personalità influenti cui avrà cercato di far giungere la propria voce se non solo con le poesie, anche con esse.<sup>64</sup>

Modellando il proprio canto religioso su quello di Cigala, insomma, ci si può chiedere se Bertolome non vi abbia immesso, in modi relativamente velati o comunque allusivi (la sua esistenza rimaneva pur sempre precaria e dipendente dal volere altrui), una protesta politica, che avrebbe preso i toni aspri dell'esecrazione quando i destinata-

A, loin d'être banale, renvoie à une formule courante dans les documents vénitiens de l'époque».

<sup>64</sup> Si osserverà come, da un controllo nel *Corpus TLIO*, emerge nei testi in volgare veneziano antico un'insussistenza del termine *corte* per indicare il Palazzo ducale. Un solo caso ambiguo è in un capitolare del 1366 (*Il Capitolare degli Ufficiali sopra Rialto*, a cura di Alessandra Princivalli e Gherardo Ortalli, Milano 1993, p. 72), in cui un tale *Stephano de Franchino* si dice «nodero e scrivano della Duchal Corte». Ma forse il sintagma sarà da ravvicinare ad altri nomi di magistrature veneziane attestati in diversi documenti locali, in cui *corte* indica un ufficio: *Corte Maior* (anche con inversione, nello stesso *Capitolare: Maçor Corte*), *Corte de Pitiçion*, ecc. Particolarmente interessante, a questo punto, il fatto che l'applicazione al Palazzo del termine di tradizione cortese-feudale si abbia solo in un'altra opera veneziana, di ambito letterario e scritta in una lingua galloromanza, come accade per Bertolome. Così, nel francese delle *Estoires*, Martin da Canal non esita a mettere in bocca al doge Lorenzo Tiepolo la parola *cort* per indicare il palazzo del potere, mentre egli si rivolge ad alcuni cavalieri di passaggio con modi e parole degne di un sovrano di romanzo: «Je veul – fait il – que vos soiés henorés a ma cort et ne veul pas que nul de ma cort le vos contredie» (Martin da Canal, *Les estoires de Venise, cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, a cura di Alberto Limentani, Firenze 1972, p. 300).

ri, con i ritardati o mancati interventi, per negligenza o per calcolo, dovevano aver deluso ogni legittima speranza.

Vi sono componimenti, come accennato, in cui Bertolome non si perita di esporre il suo pensiero nei modi più chiari. E lo fa anche scagliando in alto le sue parole quando accusa Luigi di Francia di essere venuto meno al suo dovere, giungendo sino a prefigurare catastrofi nell'impresa in Terrasanta.<sup>65</sup> Sono questi i modi franchi ed espliciti con cui il poeta si esprime anche in altri componimenti, come il sirventese di risposta a Bonifaci, i due canti relativi alla crociata, il *planh* per Corradino di Svevia (in cui, anche per tale franchezza di toni, si è visto il miglior risultato poetico di Zorzi).<sup>66</sup>

In altri componimenti, altri accenni speranzosi o angosciosi alla sua condizione personale sono stati riconosciuti, rinchiusi in metafore prese dalla tradizione trobadorica, quali quella della 'doppia prigionia', soprattutto in *Sitot m'estauc en cadena* (BdT 74.17) e forse in *Atressi com lo camel* (BdT 74.2); o, in *Mout fai sobreira folia* (BdT 74.9), la metafora della «condizione di dipendenza e di costrizione» propria del servaggio d'amore «in primo luogo morale, ma trasferibile in modo altrettanto plausibile sul piano fisico». <sup>67</sup> Senza aprire ora una discussione su un problema esegetico che porterebbe troppo lontano, mi pare in generale del tutto accettabile ritenere che, secondo i destinatari o le opportunità, Bertolome sentisse la necessità di adeguare il suo *voler dire* a diverse modalità del *dire*, che erano poi, a ben vedere, quelle che la tradizione trobadorica gli consentiva allo stesso tempo vincolandolo, e cioè quelle del parlare aperto e del parlare oscuro e metaforico. Si è avuta l'impressione che i componimenti in cui Zorzi aumenta il tasso di letterarietà, in cui cioè mostra maggiore il debito con il *trobar*, siano da ritenere «esercitazioni letterarie con interessanti punte sperimentali». <sup>68</sup> Ciò riscontrerebbe bene con l'idea, che mi pare

<sup>65</sup> Non senza annotare, con malcelata soddisfazione, nell'ultima *cobla* di *On hom plus aut es pojatz* (BdT 74.12), il loro verificarsi come segno del castigo divino (vv. 67-72): «Anz qu'aia·l chan afinat, / Dieus en a·l rei iutgat / a mort et a greu turmen / sai e lai mainta gen; / don tanh que pens de far l'esmenda en breu / lo novels reis per s'onor e per Deu».

<sup>66</sup> Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», p. 119.

<sup>67</sup> Peron, «*Si tot m'estauc en cadena*», p. 72.

<sup>68</sup> Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», p. 127, con successiva esemplificazione da *Sitot m'estauc en cadena*, *Aissi co·l fuocx consuma totas res*,

del tutto probabile, di un apprendimento poetico da parte di Zorzi, per usare ancora la formula di Lachin, «con un libro alla mano».<sup>69</sup> Pure non mi convinco del fatto che il carattere scopertamente emulativo di certi componimenti implichi un manierismo che, oltre alle figure e alle forme, investa interamente anche l'intenzione del discorso. In un epigono com'è Zorzi non sorprende riscontrare qualche difficoltà nei dosaggi di forma e contenuto, che è poi la difficoltà di riuscire a comunicare qualcosa di nuovo e proprio affidandosi a modelli del discorso fortemente definiti. Pure, proprio in un componimento come il *dimeï chant*, dove la modellizzazione prevede addirittura la citazione integrale di versi di Peire Vidal, e il discorso è improntato sul registro amoroso, Zorzi lascia trapelare, come visto, accenti che sono stati avvertiti come personali e nei quali è difficile non cogliere allusioni all'esperienza della prigionia. In forma dubitativa ho posto poco sopra la questione se la modellizzazione di *Iesucrist* sui canti religiosi di Lanfranc Cigala non possa aver avuto di mira contenuti specifici, connessi alla vicenda personale del poeta veneziano. È chiaro che il condizionale rimane d'obbligo: il rischio di far dire troppo a testi così fortemente formalizzati (e in assenza di pezze d'appoggio di tipo documentario) è evidentemente in agguato. Cautela è d'altronde necessaria anche in considerazione del fatto che in *Iesucrist* l'allusività non sembra prodursi nella continuità del discorso ma piuttosto per singoli incisi, direi singoli additamenti. Se ciò debba essere attribuito a una specifica e volontaria modalità stilistica del poeta o proprio ai difetti di 'dosaggio' cui accennavo sopra, mi risulta difficile stabilirlo. Noto solo, e come un *caveat*, che di additamenti consimili se ne potrebbero trarre numerosi, e anche troppi, basandosi su singole pur suggestive immagini contenute in altri testi.<sup>70</sup>

Pur senza abbandonare la cautela, mi pare che un caso diverso si ponga allorché la sollecitazione esegetica a esplorare la plausibilità di

*Atressi cum lo camel, En tal dezir mos cors intra, Mal aja cel que m'apres de trobar e Puois ieu mi fenh mest los prims entendenz.* Anche delle poesie religiose si è osservato un carattere convenzionale (cfr. *ibidem*).

<sup>69</sup> Lachin, «La tradizione manoscritta», p. 139.

<sup>70</sup> Penso ad esempio agli affioramenti crudamente moralistici e 'predicatori' della sestina, enucleati da Peron, «L'*enfèrnal chambra*», i cui moti, che sembrano di urgente accusa e di condanna, si alzano senza però palesare chiaramente il loro bersaglio.

tali additamenti non provenga da singole immagini ma più ampiamente dal tema stesso di un componimento, e dall'avvertibile presenza, se pure in modi allusivi, di argomentazioni e di spie lessicali significative. Nella produzione zorziana mi sembra che un caso di questo tipo si configuri con la canzone *Mal aja cel que m'apres de trobar* (BdT 74.8), in cui Bertolome si impegna in una discussione polemica (tanto da iniziare con una maledizione) di ambito poetico, che comporta anche una dichiarazione di inutilità del *trobar*. Il componimento, attestato solo in **IK** (nella sezione 'riepilogativa' del nucleo zorziano), deplora sin dall'inizio la disillusione dell'*io* circa il poetare, da cui invece dell'attesa soddisfazione ha ricavato solo frustrazioni (vv. 1-5):

Mal aia cel que m'apres de trobar,  
 car de trobar alegrier no m'apres,  
 qu'eu sai trobar chanzos e sirventes,  
 e no truep re que ja'm puese'alegrar,  
 anz mi torna tot quant trueb en dolor.

Di ciò è avanzata anche una causa, posta come universale: il buon poetare sottostà a una condizione necessaria, e cioè che l'operazione del *trobar* compiaccia (*plazen*) il poeta (vv. 6-8):<sup>71</sup>

Per que trobars en re no m'a sabor,  
 quar ges nulz hom non troba ben ni gen  
 si non troba so qu'a lui es plazen.

Che cosa voglia dire quel *so qu'a lui es plazen* è un problema. Che il rimando sia allo stile (come sembrerebbe implicare il séguito del componimento) pare riduttivo; che sia esclusivamente ai contenuti pare un eccesso interpretativo. Tuttavia, possiamo almeno ritenere che il poetare contro ciò che è *plazen* sia visto come un ostacolo. Ma allora che cosa costringerebbe il poeta a mettersi in una tale scomoda condizione? La necessità di sottrarsi alle critiche degli incompetenti da cui si dice circondato. Critiche che denunciano l'incompetenza di tanti colleghi che, non sapendo comporre (*far*) nello stile elaborato e sovraccellente del poeta (*prim chant*), non sanno nemmeno venirne a

<sup>71</sup> Interpreto evidentemente *en re* (v. 6) non 'in nessun modo' (ciò che contraddirebbe al principio affermato nei versi successivi), ma 'su qualsiasi cosa', cioè 'su un oggetto qualsiasi'.

capo (*entendre*); e che, mentre possono solo spacciarsi (*fenhon*) per poeti, mostrano tutta la loro inettitudine che è intellettuale quanto morale (la mancanza di *ensenhamen* per un poeta comporta entrambi i disvalori) (vv. 11-16):

quar de mil us tant ensenhatz no·i es  
 qu'un prim chant gent sapch' entendre ni far,  
 ja que·fenhon maint adreg trobador.  
 Mas qui saupes quant sabon li pluzor,  
 ben pogra dir: «Ieu conois veramen  
 qu'entr'els non ha gran ren d'ensenhamen».

I toni, già amari e polemici, si aggravano ulteriormente nella terza *cobla*, in cui il poeta fa riferimento a un tempo in cui si aspettava soddisfazione dalla poesia, prima però di rendersi conto che per gli altri è solo una sciocca occupazione (*es tengutz chantars a nesies*); e prima di aver raggiunto lui stesso la stessa conclusione, osservando come dal poetare non si tragga alcun prestigio (*lauzor*). E ciò, ci dice, non dipende dallo stile, perché, se esso è oscuro (*escurs*) non è intesa l'importanza del significato alluso (*valor*), e se esso è facile e chiaro (*clars*), il significato, proprio in quanto palese, non è valutato (vv. 17-24):

Per qu'era·m tenc az enueg mon chantar,  
 com qu'autre temps a plazer lo·m tengues,  
 quar es tengutz chantars a nesies,  
 ni eu meteis a sen no·l puosc jutjar,  
 quar per chantar non conquer hom lauzor,  
 quar s'us chanz es escurs de gran valor  
 a greu es hom qui n'ai'entendimen,  
 e si l'es clars que ja·l prezi granmen.

È molto probabile che l'occasione immediata di *Mal aja qui m'apres de trobar* sia da collocare nella difesa del componimento *Puois ieu mi fenh mest los prims entendenz* (*BdT* 74.13), scritto in stile *prim*.<sup>72</sup> E tuttavia il richiamo diretto nella canzone, oltre che allo stile elaborato, all'oscurità e all'allusività del senso pare legittimare una più ampia interpretazione, che rimanda concettualmente a quanto Ber-

<sup>72</sup> Cfr. Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», pp. 132-133.

tolome espone nella *tornada* di un componimento esplicitamente a chiave come *Mout fai sobrieira folia* (*BdT* 74.9), vv. 64-67:

E mon dimei chantz fatz saber  
 c'om deu ben son sen descobrir,  
 mas gran sciensa es sen cobrir,  
 lai on non-sens pot plus valer.

Si affaccia insomma il dubbio che Bertolome, esponendo problemi di poetica, stia nel contempo 'coprendo' un altro senso e additando allusivamente una più cocente situazione personale, cioè la caduta dell'illusione a suo tempo (*autre temps*) riposta nella poesia come mezzo per esprimere la verità sulla sua condizione. Qualcuno doveva averlo trattato da ingenuo e ora il poeta tende a dargli ragione, se è vero che le sue dichiarazioni più esplicite (*chanz clars*) paiono aver suscitato solo un'alzata di spalle e quelle più allusive (*chanz escurs*) non sono state nemmeno intese. Riferimento alle incongrue chiamate in causa del re di Francia da una parte, e alle canzoni intessute di figure e metafore poetiche dall'altra? È ipotesi che, mi pare, possa essere almeno suggerita, ritenendo che in questo componimento il procedimento allusivo si dia per additamenti e non per svolgimenti coerenti.

Con le stesse cautele, si può suggerire che i due giullari della strofa seguente, che il poeta definisce essere due tra i più abili del paese in cui si trova (*en aquest paes*), possano rimandare agli intermediari di cui il prigioniero necessariamente si sarà dovuto servire per far arrivare le sue poesie ai destinatari esterni, fossero essi genovesi o piuttosto veneziani, come sembra dire l'indicazione di luogo (*en aquest paes* 'il paese in cui sto io').<sup>73</sup> E si tratta di giullari che si sentono in grado di dare un giudizio (richiesto?), e anche di correggere (*esmendar*), magari dando consigli su come meglio e più efficacemente comunicare i contenuti (vv. 25-28):

E par a so que·m dison dui joglar  
 dels plus adregz qu'ai' en aquest paes,  
 que chascuns d'els un chantar mi repres,  
 ja que no·i fos motz en cui esmendar.

<sup>73</sup> Cfr. anche ivi, p. 133: «che sarà Genova».

Le due successive *coblas*, da un lato ritrattando i giudizi trancianti sin qui scagliati,<sup>74</sup> dall'altro riaffermando, pur con qualche modestia, la maestria del poeta,<sup>75</sup> ritornano più decisamente ai temi di poetica, lasciando sospeso il possibile additamento della situazione personale del poeta.

A meno che non si debba vederne ancora qualche spia e qualche allusione nell'ultima *cobla* e nella prima *tornada*, per il loro girare intorno ai concetti del promettere e del mantenere presto e bene. Certo, preso alla lettera, il senso sembrerebbe rimandare nell'immediato a una occasione contingente: l'invio del componimento appena scritto (se questo si intende con *novel chant*) a un destinatario, indicato col *senhal* di *Mon Plus Car*, a mantenimento di una promessa fatta e con la speranza di fare cosa gradita (vv. 49-56):

Mon novel chant envei a Mon Plus Car  
per far restaur a so qu'eu l'ai promes,

<sup>74</sup> Alla *cobla* VI, vv. 33-40: «Pero ben sai que d'aquest razonar / porì' om dir que falhimen fezes, / qu'om deu esser francs, adregz e cortes, / si vol autrui reprendre ni blasmar; / quar qui repren ni blasma tal follor / don pogr'aver a dreg repondedor, / melh no-s pot far tener desconoissen / ni plus anar sa foudat descobren». Pure, anche nella ritrattazione potrebbe celarsi un rimando alla situazione personale, se è vero che l'obbligo di coerenza morale che il poeta rivolge a sé stesso («qu'om deu esser francs, adregz e cortes, / si vol autrui reprendre ni blasmar»), può ben essere, per il suo valore universale, rivolto anche ai suoi interlocutori, e in particolare a chi, a suo sentire, potrebbe aver preteso lealtà senza poi corrisponderla. Un concetto che si illumina nel rapporto con un luogo di Aimeric de Peguilhan, *Totz hom qui so blasma que deu lauzar* (*BdT* 10.52, vv. 13-16) che potrebbe plausibilmente fare da fonte (come ha ben notato nel commento al verso Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883, p. 88): «per que selh deu qui repren guardar se / qu'om no puesca lui repenre de re, / qu'abans deu hom se meteys far leyal / qu'altruy apel traïdor ni venal». Il rapporto potrebbe d'altronde prendere accenti alquanto gravi per quella rima *leyal* : *venal*, laddove si considerassero i richiami in *Iesucrist* alla slealtà del *segle*, definito appunto *venal* e *desleial*, vv. 5-6, e alla falsità del poeta accolito della corte («falsan contra maint *leial*» v. 38).

<sup>75</sup> *Cobla* VII, vv. 41-48: «Mas non cuges nuls hom de tal afar / qu'eu ja-m fenhes en totz faitz ben apres, / qu'eu sai qu'en mi tal saber non a ges / que tan plazen mi pogues ensenhar. / Pero de mi non dic lau ni blasmor, / quar tuit maistre son chazit al labor, / mas a mos chanz pod hom chazir leumen / quant valh en l'art de trobar primamen». I versi sono così commentati da Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», p. 132: «Cosa rarissima fra i trovatori, lo Zorzi non presume di sé e ci dà un *anti-gap*, di modestia, proclamando i suoi diritti».

qu'estiers non sai com mielh li restaures,  
 que s'il saupes, non m'auri'a tarzar;  
 quar sos enuegz m'atrai ir' e dolor  
 e sos plazers alegranz' e douzor,  
 per qu'eu li prec que viv' alegremen,  
 si ja-m vol far alegre ni jauzen.

Non sappiamo chi si celi dietro il *senhal* né perché Bertolome abbia tanta sollecitudine a mantenere la promessa fatta, e tantomeno perché dalla gioia di *Mon Plus Car* dipenda anche quella del poeta.<sup>76</sup> Quel che possiamo notare è che, subito dopo questa *cobla* (che, volendo, costituisce già un invio), segue la prima *tornada*, in cui i temi del promettere e del mantenere, e del mantenere in fretta, ritornano con tono ancor più esibitamente gnomico (vv. 57-60):

Prometres tanh a bon entendedor  
 et atendes a bon prometedor,  
 per qu'eu ai promis so que de cors aten,  
 quar qui promet deu atendre breumen.

Si tratta di temi che per il prigioniero Bertolome dovevano essere, in senso generale, più urgenti di quanto la stretta occasionalità del testo paia suggerire. Non per nulla, fretta richiede il poeta al *novels reis* nell'adempiere al compito disatteso da re Luigi (*On hom plus aut es pojatz [BdT 74.12]*, vv. 71-72): «don tanh que pens de far l'esmena *en breu* / lo novels reis per s'onor e per Deu». Impazienza mostra in una canzone, in cui la declamata attesa amorosa potrebbe recare (il timore dell'autoschediasmo è pari alla tentazione interpretativa) un'allusione alla durata della prigionia (*Pron si deu mais pensar al mieu semblan [BdT 74.14]*, vv. 28-29): «Mas membre li que son pasat cinc an / qu'en lieis foron tuich mei desir major». L'amara conclusione di tale canzone appare certo inerente al tema amoroso, ma potrebbe d'altronde anch'essa ben adattarsi alle contingenze biografiche (vv. 46-48): «Servirs non val lai on dreitz non plaideia / ni plaidejars lai on merces sordeia, / anz i pert hom son dreich e sa razo» (con ulteriore possibile additamento significativo nell'opposizione *merces* / *dreitz*).

<sup>76</sup> Non è accertabile evidentemente nemmeno se dietro il *senhal* si nasconda il riferimento a un destinatario femminile o maschile.

Proposte, di necessità, tutte incerte, e forse avventurose. Pure, ai poeti in qualche misura occorre pur credere (a meno di non cercare rifugio nell'idea che nei trovatori tutto è da rimandare alla topica). E la violenta palinodia di *Iesucrist*, che proviene pur sempre da un poeta che scrive in una condizione di angoscia e di timore per la vita,<sup>77</sup> dovrà essere presa sul serio – ciò che significa anche esaminare se essa sia isolata, o se si possa avanzare almeno per ipotesi che ne esista qualche richiamo nel più complessivo canzoniere dell'autore. Rimane d'altronde salda l'impressione che *Iesucrist* sia manifestazione di un ripiegamento nella spiritualità per l'abbandono di ogni speranza in questo mondo. Un abbandono che comporta la confessione delle proprie colpe, che divengono immediatamente colpe della corte stessa (si noti il brusco passaggio logico tra la III e la IV *cobla*: «la cortz abellida / que totz a mal far convida. // Qu'eu ai viscut ses merce, / enics» ecc.). E in particolare di comportamenti privi di misericordia, falsi ed egoisti (v. 34: «ses merce»; v. 36: «de mala fe»; vv. 39-40: «ni quis al, / s'ieu n'aic ioi e mon cabal»). La rimozione come colpa anche del *trobar* sembrerebbe a questo punto un'allusione alla fallace pretesa, coltivata sino a un momento di più cocente delusione, di incidere nelle decisioni dei potenti (la *cort*) con esortazioni e argomentazioni poetiche – fallacia che mentre prova i vizi di questi, mostra anche l'orgogliosa e sciocca pretesa del poeta. Distaccandosi dal mondo e condannandolo, Bertolome proclamava di distaccarsi anche dalla poesia, ma lo faceva poetando, che è facoltà pur essa poetica e concessa a maggior ragione dal *mudar* del *chan*.

<sup>77</sup> Timore espresso da Bertolome nel modo più concreto e con particolare insistenza in *On plus hom aut es pojatz* (*BdT* 74.12) (cfr. Peron, «*Si tot m'estauc en cadena*», pp. 89-93). In *Iesucrist* la morte è detta «tenere al freno» l'*io* (cioè «tenerlo in potere»), ciò che ha fatto pensare che la poesia sia stata scritta verso la fine della vita di Zorzi (nel periodo greco?). Ma sarà più facilmente da riportare al caso concreto, se l'approssimarsi della morte può ben essere metafora per la perdita di ogni speranza da parte del prigioniero. D'altronde, anche in altri componimenti pare adombrarsi velatamente il nesso. Cfr. ad esempio in *Entre totz mes cossiriers* (*BdT* 74.5), vv. 55-58: «non jes qu'ieu dopti d'engan, / mas car tant vauc desiran / qu'ieu tem que'l desirs m'aucia, / anz c'aisso posca acabar»; e così nella sestina, tutta giocata sul contrasto tra desiderio da un lato, e timore di morte dall'altro.

Bertolome Zorzi  
*Iesucrist per sa merce*  
 (BdT 74.6)

*Mss.*: **I** 102v (*denbertolome çorzi*), **K** 86r (*denbertholomei çorçi*), **d** 278r (*Denbertholomej zorzi*).

*Edizioni*: François Marie Juste Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1821, vol. V, pp. 61-62 (vv. 4-7, 15-20, 23-31); Carl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1856-1873, vol. II, n. 570, pp. 188-189 (di sul ms. **I**); Carl August Friedrich Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1846-1888, vol. III, n. 9, p. 119 (ripresa del testo di Raynouard); Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883, pp. 50-52; Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972, pp. 104-111 (grafia di **I**).

*Metrica*: a7 b5' a7 b5' c7 c3 c7 d7 d7 e7' e7' (Frank 470:4). Nove *co-blas unissonans* di undici versi (con «merce» *motz tornatz* al primo verso), più una *tornada* di due versi (e7'e7'). Per l'esame dei possibili riscontri, vedi qui sopra, nella prima parte del contributo.

*Testo*. Si segue **I** come base delle grafie. Data la notevole affinità tra **I** e **K** mi limito a dar conto in apparato delle varianti di sostanza. Eventuali discussioni filologiche (anche in relazione a differenti scelte nelle edizioni Levy e Oroz Arizcuren) sono poste in nota. Non ho potuto consultare le edizioni di Giuseppe Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, Tesi di laurea, Università degli studi di Padova, a.a. 1962-1963; e di 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.

- I Iesucrist per sa merce  
 m'a faig tan d'onranza,  
 er qant mortz mi ten al fre,  
 que·m sembla pesanza  
 viur'en est segle venal, 5  
 desleial,  
 on reingnon trastuit li mal;  
 per qu'eu grazisc merceian  
 la voluntat e·l talan  
 que per sos plazers me guida, 10  
 e prec lo que no m'ublida
- II d'aitan que no·i truep merce  
 anz qu'aia venianza  
 del mal qu'eu ai faig ancse,  
 qu'estiers ai certanza 15  
 qu'eu aurai pen'eternal  
 enferral,  
 tal son fag tuit mei iornal;  
 mas tan mi vauc conortan,  
 quar repentizon ai gran, 20  
 qu'en chantan voill dir ma vida,  
 qu'ar sia ma colp'auzida.
- III Mas per meillz trobar merce,  
 a l'encomensanza  
 dic que·l mals qu'ai faig al be 25  
 ses tot comt'avanza,  
 qu'a lei de fol natural,  
 cui non cal  
 s'aura dol perpetual,  
 sol qu'el segl'a plazer an, 30  
 ai viscut ma mort cercan,  
 tan m'es la cortz abellida  
 que totz a mal far convida.
- IV Qu'eu ai viscut ses merce,  
 enics, plens d'erranza, 35

- ergoillos, de mala fe,  
 ab desmezuranza,  
 falsan contra maint leial,  
 ni quis al  
 s'ieu n'aic ioi e mon cabal, 40  
 don ai faig per lait enian  
 vers e sirventes e chan  
 d'avol razon deschauzida  
 ab mainta mensongn'aunida.
- V Et ai ques mainta merce 45  
 sol per galianza  
 e chiflat autrui e me  
 en avol amanza,  
 per qu'en peccat criminal  
 e mortal 50  
 ai tan sobrancier captal  
 que, quant m'o vauc remembran,  
 trembl'e fremisc, consiran  
 la pena qu'es establida  
 a cels qui fan tal faillida. 55
- VI Mas si Dieus no·i a merce  
 per sa gran pidanza,  
 com sera doncs, folz, de te?  
 Quals razos t'enganza?  
 Ieu no·i sai ni tal ni qual, 60  
 quar no·m val  
 quant ai faig un pong de sal,  
 ni·m vauc d'al aseguran  
 mas de pezanz'e d'afan,  
 s'ab veraia repentida 65  
 merces non te ma partida.
- VII Glorios reis de merce,  
 si per fol'enganza  
 fis ni dis ni penziei re  
 don mier malananza, 70

- daz n'al cors dol temporal  
tan coral  
qu'al forfag an per egal,  
e·ls mals qu'a l'arma n'eschan  
tueilha·ls si merces denan, 75  
qu'il sia prop ma fenida  
en paradís acuellida.
- VIII E vos, Domna, clam merce,  
on ai m'esperanza,  
que preiatz lui que m'estre 80  
d'aital perdonanza  
qu'a l'arma·m retenga sal  
bon logal  
lai el reing celestial,  
quar per vos viu esperan 85  
que l'angels cui la coman  
la menra lai ab iauzida,  
quant sera del cors eissida.
- IX Hai, segles voigz de merce,  
com ha vil cuidanza 90  
totz hom qu'aver de vos cre  
ioi ni benananza,  
quar vostr'afar trueb hom tal  
qu'el desval  
on plus resenbla cabal, 95  
per qu'aicel qui·us ser ni·us blan  
non sap de pro chazir dan  
o vol penr'anz mort marida  
que benananza complida.
- X Ben es fols qui l'arm'ublida 100  
per aquesta mortal vida.

12 que] queu **K** 14 faig] faigz **K** 22 auzida] azida **I**, aitzida **K**  
23 meillz] mieilh **K** 25 faig] faitz **I**, faigz **K** 31 cercan] certan **IK**  
35 enics] euics **IK**; d'erranza] derrenza **IK** 41 faigz] faig **I**

58 te] *om* **IK** 61 no·m] *nem* **I** 64 pezanz'e] *penzanze* **K**  
 68 enfanza] *anfanza* **K** 69 penziei] *penzei* **K** 75 tueilha·ls] *tuei-*  
*lhaus* **IK**  
 89 voigz] *voig* **I** 90 cuidanza] *euidanza* **IK** 91 qu'aver] *quavez* **IK**

I. Gesù Cristo per sua misericordia mi ha concesso tanto favore, ora che la morte mi tiene al freno, che mi sembra un peso vivere in questo mondo gretto, sleale, in cui dimorano tutti i mali; per questo, riconoscente, lo ringrazio per la volontà e l'intenzione di guidarmi secondo i suoi voleri, e lo prego di non dimenticarsi di me,

II. tanto che [= così che non accada che] non trovi perdono prima che io sia castigato del male che ho fatto in passato, perché altrimenti sono sicuro che otterrò la pena eterna dell'inferno, data la natura dei miei meriti; ma, poiché grande è il mio pentimento, mi sto riconfortando a tal punto che voglio col canto dire la mia vita, in modo che sia ora ascoltata la mia colpevolezza.

III. Ma per meglio ottenere grazia, inizio dicendo che i mali che ho fatto sopravanzano smisuratamente il bene, perché, al modo del pazzo congenito che non si cura se avrà afflizione eterna purché a questo mondo ogni cosa vada secondo il suo piacere, ho vissuto cercando la mia morte, a tal punto mi sono compiaciuto della corte che induce tutti a fare il male.

IV. Perché ho vissuto privo di misericordia, ingiusto, pieno di errore, orgoglioso, in mala fede, con dismisura, mentendo a molte persone leali, e a niente ho aspirato a meno che non ne avessi piacere o profitto, al cui scopo ho composto per vile inganno *vers* e sirventesi e canzoni di argomento vergognoso e abietto, con molte riprovevoli menzogne.

V. E ho preteso grande premio solo per frode, e tacciato il prossimo e me stesso di amori vergognosi, ragion per cui ho un carico così straordinario di peccati capitali e mortali che, quando mi torna alla mente, tremo e fremo, ripensando alla pena che è stabilita per coloro che commettono tali colpe.

VI. Ma se Dio non ha clemenza per la sua gran pietà, che cosa accadrà dunque a te, pazzo? Quale scusa ti può riabilitare? Io non ne conosco nessuna, perché le mie opere non mi giovano un pugno di sale, e ciò che mi rassicura è solo la contrizione e l'affanno, se, grazie a un vero pentimento, la misericordia non prende le mie parti.

VII. Re glorioso di misericordia, se per mia folle mancanza di discernimento ho fatto, detto o pensato qualcosa per cui merito di essere infelice, date in questo mondo profondo dolore al mio corpo, adeguato alle mie colpe, e i patimenti che toccano all'anima, li tolga preventivamente la clemenza, così che essa [*scil.* l'anima] sia accolta in paradiso all'appressarsi della mia morte.

VIII. E imploro grazia a voi, Signora, in cui ripongo la mia speranza, che preghiate Lui che mi conceda perdono tale da riservare alla mia anima un buon posto là nel regno celeste, perché per voi vivo nella speranza che

l'angelo, cui raccomando l'anima, la condurrà là nella gioia, quando essa sarà uscita dal corpo.

IX. Ah, mondo privo di Grazia, che considerazione vile ha chiunque crede di avere da voi gioia o benessere, perché riscontra che la vostra condizione [*scil.* del mondo] è tale che, quanto più sembra eccellente, tanto più cade in basso, per cui chi vi serve e vi onora non ha la capacità di discernere il bene dal male, oppure vuole una morte disperata piuttosto che una perfetta felicità.

X. È completamente pazzo chi trascura l'anima per questa vita mortale.

1. *Iesucrist*: la grafia unita è nei mss. e non ha necessità di essere cambiata, così come non serve aggiungere la -s flessionale (come fatto da Levy e da Oroz Arizcuren). Si ritiene equivalente a forme attestate nei mss. anche italiani (e che gli editori del pari spesso scindono), come *Iesucristo* e a maggior ragione *Iesocristo*. — *merce*: è *mot tornat* con sfumature di significato che ho cercato a volta a volta di rendere in traduzione.

2. *onranza*: qui è l'onore che qualcuno fa a qualcun altro, il favore che si dona.

3. *ten al fre*: è locuzione metaforica che significa 'avere in dominio'. Presente anche in italiano antico con lo stesso significato (cfr. *TLIO*, s.v. *freno*, § 3.5).

5. *venal*: lat. *VENALEM* 'vendibile'. Si riferisce, in senso morale, alla bassa materialità del mondo e agli interessi che lo riguardano. Qui parrebbe avere un significato sempre morale, ma un po' più ampio (che ho reso con 'gretto').

6. *desleial*: anticipa il tema della falsità del mondo, esposto nel centro del componimento.

8-11. Il pensiero è espresso in modo un po' contorto. Il senso mi pare: 'perciò ringrazio Dio che ha voluto concedermi di seguire la sua guida, e lo prego di non dimenticarmi'. Interpreta in modo simile Oroz Arizcuren, *La lirica religiosa*, p. 105, che però ritiene l'ultimo segmento una circonlocuzione per indicare Dio ('colui che non mi dimentica'): «le doy gracias por la voluntad y el deseo que me guía por sus placeres, y le ruego a aquel que no me olvida» (cfr. *ivi*, la nota di commento). Ma mi pare un *escamotage* volto a eludere la nozione problematica di un Dio che 'dimentica' (o 'trascura', che è il significato di *ublida* nella *tornada*, con soggetto il peccatore). Ma è la nozione che serve a Zorzi per preparare alla metafora di Dio-giudice svolta ai versi successivi, nei quali il peccatore chiede di essere giudicato solo dopo che avrà fatto penitenza (cfr. la nota seguente). L'idea che Dio possa *ublidar* il peccatore è parallela a quella espressa da Cigala, *En chantar d'aquest segle fals* (*BdT* 282.2), che lo possa abbandonare la Madonna (vv. 66-67): «Ara vos prec e-us clam merce / que no-m siatz loindana».

12-13. È questo un tema che ha stretta attinenza con un concetto proprio del giudice Lanfranc Cigala, cioè, per così dire, la possibilità discrezionale (*merce*) di ammettere nuove prove a discapito del reo, prima di formulare la sentenza definitiva (*veniansa*). Il concetto è perfettamente esposto in *Glorioza sainta Maria* (BdT 282.10), vv. 47-48: «qu'aia *merce* e sovinensa / al *iutiar*, et oblit *veniansa*». Si veda la relazione, anche lessicale, con i vv. 12-13 di *Iesucrist*: «d'aitan que no-i truep *merce* / anz qu'aia *venianza* / del mal qu'ai fag ancse»; e ancora, con variazione sinonimica, nell'altra poesia religiosa di Bertolome, *Ben es adregz* (BdT 74.3), vv. 57-62: «Per qu'eu *dregz* / non pot cobrar *pidanza*, / prec l'aut pidos / ... / no-l faza far *veniansa*».

15. *estiers*: parola di scarsa rilevanza semantica, notevole solo per l'alta frequenza con cui compare nei componimenti di Zorzi: ben undici casi, due dei quali in *On hom plus aut es pojatz* [BdT 74.12], in cui l'«altrimenti» riguarda l'esortazione a Luigi IX a non agire troppo tardi in favore dei prigionieri veneziani e genovesi, «qu'estiers en marrant tuich en breu» (v. 12).

18. *iornal*: lat. DIURNALEM, con plausibile rimando al concetto di 'paga quotidiana', donde il traslato 'ciò che spetta per le azioni compiute, merito'.

20. *repentizon*: 'pentimento', *hapax* zorziano. Potrebbe trattarsi di un oitanismo, se è vero che un'attestazione se ne ritrova nel *Roman de Renart*, br. VIII, v. 225: «Quant il vient a repentison» (*Le Roman de Renart*, publié par Ernest Martin, 3 voll., Strasbourg 1882, vol. I, p. 271); e un'altra nella *Prise de Pampelune*, XX, vv. 713-714: «Pueis oit repentison / qi ne l'avoit oucis» (Niccolò da Verona, *Opere. Pharsale, Continuazione dell'Entrée d'Espagne, Passion*, a cura di Franca Di Ninni, Venezia 1992, p. 226). A partire da quest'ultimo caso, in franco-veneto, e considerando la specificità della lingua di Bertolome non scevra da italianismi (già annotati da Levy nell'edizione, e poi da Giulio Bertoni, *I Trovatori d'Italia*, p. 173), si può anche pensare allo spontaneo adattamento da un lato al francese, dall'altro al provenzale, mediante il prefisso *re-* (sulla base di termini come il provenzale *repentimen*, e il francese e provenzale *repentir*), del termine *pentison* (o *pentixon*) frequente in testi italiani settentrionali (come si evince dalla consultazione del *Corpus TLIO*, cui si rimanda), quali lo Pseudo-Uguccone, Bonvesin, Giacomino, il Laudario dei Battuti di Modena, ecc. (cfr. anche *empentison* in Uguccone da Lodi, Paolino Minorita). Si noti d'altronde come nelle *Poesie religiose del ms. di Wolfenbüttel*, di probabile redazione italiana settentrionale, si abbia senz'altro l'italianismo *pentixon* (v. 267).

26. *avanza*: 'è superiore, supera' quantitativamente.

27. *a lei de fol natural*: la locuzione *a lei de* vale sostanzialmente 'al modo normale di, a norma di'; l'aggettivo *natural* indica una qualità che si ha per natura, cioè non indotta da cause esterne. La giunzione *fol natural* non è molto diffusa tra i trovatori, ma ha un parallelo in *sen natural* 'intelletto innato', e quindi in *Iesucrist* si parlerà senz'altro di follia congenita e inguaribile.

Cfr. anche Raimbaut de Vaqueiras, *Don vau 'nvers e truis examentz* (BdT 389.2), di chi si comporta contro norma: «si que paresc fols naturals» (v. 38); e Bertran Carbonel, *Aissi com am plus finamen* (BdT 82.1), dove altrettanto si dice che l'uomo che non fugge il male «per fol natural / es tengutz» (vv. 25-26). Ancora, andrà sottolineato che in tutto il componimento si ha una equivalenza tra 'follia' e peccato, secondo modalità tradizionali nella poesia trobadorica, ma che in Lanfranc, autore su cui Zorzi modella i suoi componimenti religiosi, assume specifica risonanza, in quanto *follia* e *folor* rimandano al peccato e all'assurdo spregio del bene che fa chi confida nei valori del mondo terreno. Il plesso di *folhor*, *folhia* da un lato e di condanna del *temps passat* dall'altro, è legato a doppio filo in Lanfranc col tema palinodico (cfr. Perugi, «Il motivo della “passada folor”», pp. 64-65).

30. *qu'el segl'a plazer an*: Levy interviene su *segla* correggendo *segle*, ma non pare necessario. Quanto al costruito, Oroz Arizcuren (p. 107), traducendo: «con tal que en el siglo ande a plazer», commenta opportunamente: «*an* es la tercera pers. sing. del presente del subjuntivo de *anar* 'ir' – cuyo uso perifrastico es notorio –, non obstante el parecer contrario de Rohleder [= Albert Rohleder, *Zu Zorzi's Gedichte*, Halle 1885, p. 23], quien se empeña en seguir la interpretación de Levy: *sol qu'el segle plazer an* y traduce “wenn sie nur hier Vergnügen haben”, estimando la otra interpretación debuscada». Considerando *segle* nominativo asigmatico, si potrebbe intendere (ma mi pare meno bene) 'solo che il mondo vada (*an*) secondo il (*a*) suo piacere (*scil.* del peccatore)'.  
 31. *cercan*: errore paleograficamente banale è *certan* di entrambi i mss.

32-33. Accolgo il raffronto suggerito da Peron, «L'“enferral chambra”», p. 254, con Cercamon, *Ges per lo freg temps no m'irais* (BdT 112.2), vv. 68-70: «tan fort m'es abellida / l'art qu'a l'enfer / l'arma chapdel'e guida».

34. *merce*: seguendo alla confessione delle colpe, credo che qui *merce* rimandi alla *caritas* cristiana.

35-40. La carrellata di vizi riguarda, come si chiarirà ai vv. 41-44, non un generico comportamento peccaminoso, come accadeva nel richiamo ai *set criminals peccatz* di Cigala, *Pensius de cor e marritz* (BdT 282.18), ma comportamenti specificamente legati alla vita di corte.

35. *enics*: paleograficamente banale l'errore *euics* dei mss.

42. Si enumerano i generi oggetto del canto cortese ma, salvo che per *sirventes*, non tutto è pacifico nella terminologia, né il confronto con altri luoghi zorziani sembra dirimere le questioni. Così, ad esempio, Bertolome identifica il componimento *Pos eu mi feing mest los prims entendens* (BdT 74.13) prima come *chant* (v. 2) poi come *vers* (v. 57), che sembrano quindi termini intercambiabili e indifferenti. L'impressione che *chant* sia un iperonimo si trae dal suo impiego (v. 105) per identificare il sirventese *On hom plus aut es pojatz* (BdT 74.12). Altrove però il trovatore si mostra più preciso,

quando dice in *Mal aja cel que m'apres de trobar* (BdT 74.8), v. 3: «qu'eu sai trobar chanzos e sirventes». Non mi sembra di andare troppo lontano dal probabile interpretando il verso di *Iesucrist* in primo luogo escludendo a *chan* il significato di 'canto' in senso proprio (ciò che non sembra fare Oroz Arizcuren, traducendo: «canciones y sirventes y cantos»), e intendendo l'elenco come tripartito, con recupero della categoria tradizionale e 'arcaica' del *vers*: 'vers, sirventesi e canzoni' (come ad es. accade in Daude de Pradas, *Be deu esser solatz marritz* [BdT 124.4], vv. 41-44: «Vas Salas ten ta via, / Plans, car lai trametia / chanssos e vers e sirventes / cel cui deu ben plaigner Rodes»). Che però si debbano trarre conseguenze troppe precise da questo elenco (ad esempio la prova provata di un'inattività di Bertolome come autore di componimenti dialogati), mi sembrerebbe un eccesso. La lista vorrà dire in pratica 'componimenti di qualsiasi genere', e non avrà le intenzioni descrittive proprie di una lista quale quella che si trova, poniamo, nel componimento attribuito a Raimon de Miraval, *Bertran, si fossetz tan gignos* (BdT 406.16), vv. 50-52: «que lai a trobadors prezans / que sabont far e vers e chans, / tenssos, sirventes e descort».

45. *merce*: sarà, almeno in prima istanza, da intendere come il premio, la mercede che nella poesia cortese richiede il cantore alla donna o al suo signore.

46. *galianza*: dal germanico WALA e parallelo al francese *galier* (cfr. FEW, vol. XVII, p. 477a, s.v. *wala*) indica in origine il divertirsi, poi il farlo a spese altrui, quindi senz'altro l'imbrogliare.

47. *chiflat*: *chiflar* vale alla lettera 'sibilare', 'fischiare', e figuratamente 'prendersi gioco' di qualcuno, onde qui sarà da intendere più che come 'ingannare' (Oroz Arizcuren: «he engañado»), come 'tacciare qualcuno di qualcosa'. Quanto al complemento *en avol amanza*, lo intendo come un complemento di limitazione ('con riguardo all'amore malvagio').

49-50. *criminal e mortal*: in dittologia aggettivi normalmente usati ciascuno per indicare il peccato mortale (cfr., limitando al minimo gli esempi, Cigala, *Pensius de cor e marritz* [BdT 282.18], v. 34: «criminals peccatz»; e Bertran d'Alamanon, *De l'arcivesque mi sap bo* [BdT 76.4], v. 45: «peccatz mortals»).

51. *captal*: < CAPITALE, il cumulo personale di peccati.

53. *trembl'e fremisc*: la coppia di verbi, come messo in rilievo da Peron, «L'«enferral chambra»», p. 252 e nota 43, potrebbe echeggiare la formula biblica: «timor et tremor» (*Judith* 14,17, *Ps* 54,6, *I Mcc* 7, 18). Tra i trovatori la dittologia non è frequente: si ritrova, ma con membri invertiti, in Aimeric de Peguilhan, *Ses mon apleg no vauc ni ses ma lima* (BdT 10.47), v. 22: «la dolor don ieu fremisc e trem».

57. *pidanza*: cfr. anche, in polittoto con *pidos*, *Ben es adregz* (BdT 74.3) vv. 57-59: «Per qu'eu cui dregz / non pot cobrar pidanza, / prec l'aut pidos»

(altrove *pidatz*, cfr. *On hom plus aut es pojatz* [BdT 74.12], v. 28: «Dieus ni merces ni pidatz»). Cfr. anche Lanfranc Cigala, *Glorioza sainta Maria* (BdT 282.2), v. 21: «que-m sanes per vostra pidansa».

58. *de te*: il pronome finale è integrazione proposta già da Levy su lacuna critica di **IK**, confermata da *t'*(*enanza*) al verso successivo.

59. *t'enanza*: 'elevarsi' nel senso di migliorare il proprio prestigio. Qui vale 'migliorare la propria condizione di reo'.

60. *ni tal ni qual*: 'né tale né quale', cioè 'questo o quello'. Non ne ho trovate per ora altre attestazioni.

62. *un pong de sal*: vedi anche in Bertolome Zorzi, *S'ieu trobes plazer a vendre* (BdT 74.15, v. 19): «Qu'el non val un ponh de cendre».

68. *enfanza*: cioè l'essere privi di discrezione come un bambino. È ribadita, con altra scelta lessicale, l'assimilazione della 'follia' al peccato (cfr. la nota al v. 27). Cfr., per il termine, Sordello, *Bertrans, lo joy de dompnas e d'amia* (BdT 437.10, v. 47): «trop fai gran enfansa» 'si comporta in modo troppo sconsiderato'.

69. La triade di verbi richiama le diverse specie del peccato: di parola, d'opera e di pensiero.

70. *malananza*: è l'opposto della *benenanza* citata nel finale (cfr. la nota al v. 92).

75. *tueilha-ls*: Levy mette a testo *tuelhaus* (ms. *tueilhaus*), senza darne chiarimento nelle note; Rohleder, *Zu Zorzi's Gedichte*, p. 13: *tuelhans*. Mi accosto di fatto alla correzione proposta da Oroz Arizcuren (*tuelha-ls*), ma mantenendo il trigramma <ilh>, pur estemporaneo nella *scripta* di **IK** (ma cfr., in **K**, v. 23: al v. 23: *mieilh*, al v. 55: *failhida*).

80. *estre*: verbo *estrenar* 'regalare' (cfr. it. *strenna*).

82-83. *retenga sal bon logal*: la formula è da confrontare senz'altro con quella della canzone mariana di Aimeric de Belenoi, *Domna, flor* (BdT 9.9), vv. 25-28: «Dona poderoza, / un logal / m'i faitz sal / misericordioza». Quanto a *logal*, altrove Bertolome Zorzi, *Mout fai sobreira folia* (BdT 74.9), vv. 28-32: «E car tant a de feunia / qu'a celz cui deu valer non val, / on plus en auria-l logal / que pogues e no-lh nozia, / gaire valer non volria», col senso traslato di 'opportunità'; da confrontare a sua volta col senso di 'situazione' che ha in Peire Raimon de Toloza, *Eu chantera de gaug e volontos* (BdT 345.2), vv. 35-36: «ni-m plaz q'om en toz logals / demostre qi er ni qals».

87. *menra*: forma sincopata (per *menera* o *menara*), che Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, p. 87, denuncia come italianismo. Pur essendo d'accordo che si tratti di forma inconsueta, la accoderei piuttosto ai normali *venra*, *tenra*, *penra*.

91. *de vos*: è riferito *ad sensum* a *segles* (v. 89). Difficile che qui il *vos* si indirizzi a un gruppo umano distinto (quello stesso della corte?). Potrebbe

indicare l'umanità in senso generico, e il complesso delle attività e delle opinioni umane (cioè l'*afar* del mondo), opposto alla cura dell'anima.

92. Opposta alla *malananza* (v. 70), la *benananza* 'benessere' è l'effetto duraturo del *ioi*, come si comprende da Gaucelm Faidit, *Anc no-m parti de solatz ni de chan* (BdT 167.6), vv. 31-32: «q'ab pretz honrat et ab bels ditz cortes, / mi dona joi e-m promet benanansa». La giunzione ravvicinata dei due termini si riscontra tra i trovatori, ma non spesso. Forse a Bertolome viene da Bonifaci Calvo, *Tant auta domna-m fai amar* (BdT 101.14), v. 26: «con sui benanz e ioios».

93. *trueb*: il verbo *trobar* qui vale, secondo semantica del tutto normale in provenzale, 'riscontrare' il risultato o la vera natura di qualcosa. Spesseggia in Bertolome, e ha speciale rilevanza in *Mal aia cel que m'apres de trobar* (BdT 74.8), vv. 1-5, dove crea ambiguità col verbo *trobar* 'poetare': «Mal aia cel que m'apres de trobar, / car de trobar alegrier no m'apres, / ... / e no truep re que ja-m puese'alegrar, / anz mi torna tot quant trueb en dolor» (vv. 4-5: 'tutto ciò che mi capita' / 'tutto il mio trobar').

94. *desval*: *desvaler*, alla lettera 'cadere in basso' (cfr. anche l'avverbio *aval* 'in giù'), indica anche il decadere morale, lo svilirsi. Cfr. anche Bertolome Zorzi, *Ben es adregz* (BdT 74.3), vv. 75-78: «socors entier / m'en faiz, verges reina, / don conort an / maint cui razos desval» (un'altra occorrenza del verbo è al v. 20 di *Mout fai sobrieira folia* [BdT 74.9]).

95. *cabal*: connesso etimologicamente con *capdal* (v. 51), è aggettivo che indica l'eccellenza.

96. *ser... blan*: fin troppo evidente l'allusione ai costumi del cortigiano, che 'serve' e 'blandisce' per ingraziarsi chi lo comanda.

97. L'intera espressione è riportata e spiegata in *SW*, s.v. *saber*.

98. *penr'anz*: 'preferisce'. Mantengo in traduzione la perifrasi per sottolineare l'opposizione tra *sap* 'sapere, avere capacità' e *vol* 'volere, scegliere'.

98. *mort marida*: è formula del solo Bertolome, che la impiega anche, in contesto conforme, in *Ben es adregz* (BdT 74.3, vv. 37-42): «qu'el plus elegz / jois mondanz es dolors / tan deslejals, / qon hom plus l'a complida, / tan mais s'arm' er / aprop sa mort marrida». Potrebbe rispecchiare un segmento di *Pensius de cor e marritz* (BdT 282.28) di Lanfranc Cigala, in cui *marritz* 'addolorato, sconcolato' è *mot refrain*; cfr. vv. 17-18: «Mas chascus, don sui marritz, / stai de mort asseguratz».

99. *benananza*: seconda comparsa del termine in questa *cobla* (dopo quella al v. 92).

100. *fols*: cfr. nota al v. 27. — *ublida*: cfr. nota ai vv. 8-11.

## Nota bibliografica

## Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.  
**C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.  
**I** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.  
**K** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.  
**a** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.  
**a<sup>2</sup>** Modena, Biblioteca Estense, Càmpori γ.R.4.4  
**d** Modena, Biblioteca Estense, α.N.8.4.  
**ρ** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3986.

## Opere di consultazione

*Corpus TLIO*

*Corpus TLIO per il Vocabolario*, diretto da Pär Larson, Elena Artale, Diego Dotto, in rete, C.N.R.

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours, Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT** *Bibliografia elettronica dei Trovatori*, a cura di Stefano Asperti, 2033ss.
- FEW** Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn (Lipsia, Basel) 1928-.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- SW** Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TLIO** *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, continuato da Lino Leonardi, direttore Paolo Squillaciotti, in rete, C.N.R., 1997ss.

## Edizioni

Aimeric de Peguilhan

*The poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction and commentary by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Evanston 1950.

Bernart de Ventadorn

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

Bertolome Zorzi

*Der Troubadour Bertolome Zorzi*, herausgegeben von Emil Levy, Halle 1883.

Bertran Carbonel

Alfred Jeanroy, *Les coblas de Bertran Carbonel publiées d'après les manuscrits connus*, Toulouse 1913.

Bertran de Born

Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence 1985.

Bertran d'Alamanon

Jean-Jacques Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse 1902.

Bonifaci Calvo

Francesco Branciforti, *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania 1955.

Cercamon

Valeria Tortoreto, *Il trovatore Cercamon*, Modena 1981.

Daude de Pradas

Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972, pp. 118-125 (per il componimento *Qui finamen sap cossirar* [BdT 124.15]).

Falquet de Romans

Rudolph Zenker, *Die Gedichte des Folquet von Romans*, Halle 1896.

Folchetto di Marsiglia

*Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di Paolo Squillaciotti, Pisa 1999.

Gaucelm Faidit

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1965.

Giraut de Borneil

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

Guglielmo di Poitiers

Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973.

Guillem de Berguedan

*Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, text, traducció i notes per Martí de Riquer, Barcelona 1996.

Lanfranc Cigala

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954.

Peire d'Alvergne

Peire d'Alverne, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Roma 1996.

Peire de Corbiac

Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa*, pp. 370-377.

Peire Raimon de Toloza

Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa (introduzione, testi, traduzioni, note)*, Firenze 1935.

Poesie religiose del ms. di Wolfenbüttel

Emil Levy, «Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravag. 268 de Wolfenbüttel», *Revue des langues romanes*, 31, 1887, pp. 173-288 e 420-435.

Raimbaut d'Aurenga

Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.

Raimbaut de Vaqueiras

*The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, ed. by Joseph Linskill, The Hague 1964.

Raimon Gaucelm de Béziers

Raimon Gaucelm de Béziers, *Poesie*, a cura di Anna Radaelli, Firenze 1997.

Raimon de Miraval (?) ~ Bertran (Folco) d'Avignon (?) (*BdT* 406.16 = 83.1)

Ruth Harvey – Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, p. 1105.

Sordello

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