

Beatrice Solla

Bartolomeo Zorzi

Atressi cum lo camel

(*BdT* 74.2)

Il trovatore Bartolomeo Zorzi aveva attirato già nel Cinquecento l'attenzione di Pietro Bembo che, da studioso dei canzonieri provenzali, affidò al genovese Federico Fregoso, nelle *Prose della volgar lingua*, il compito di ricordare gli «italiani che scrissero e poetarono provenzalmente».¹ Tra questi compare anche il nome di Bartolomeo Zorzi, gentiluomo appartenente ad una nobile famiglia della Venezia del tredicesimo secolo. Bembo doveva essere alquanto fiero che la sua città vantasse i natali di uno dei pochi trovatori italiani di cui si avessero testimonianze, ed è per questo che anni dopo, il 12 novembre del 1530, inviava a Roma ad Antonio Tebaldeo la *vida* del trovatore che era in suo possesso: di sicuro la biografia contenuta nel canzoniere provenzale **K**.

Le informazioni che si possiedono sulla vita del veneziano caro a Bembo sono desunte, per la maggior parte, dalle due biografie pervenute: la prima contenuta nel canzoniere **A** e la seconda tramandata dai codici ‘gemelli’ **I** e **K**. A queste si aggiungono notizie storiche e indicazioni cronologiche che Claudia Serra ha attinto dai *Regimina della Venetiarum Historia* e dagli elenchi della *Cronaca giustiniana*.²

¹ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino 1966, pp. 15-16.

² Claudia Serra, *Le poesie del trovatore veneziano Bartolomeo Zorzi. Edizione critica con studio introduttivo, glossario e concordanze*, Tesi di dottorato in Filologia romanza e cultura medioevale, Università di Bologna, a.a. 1990-1991. Tale studio, che si è servito di importanti ricerche d'archivio, apporta un contributo utile a poter meglio definire la biografia del trovatore veneziano e delineare la settennale prigionia di Zorzi nelle carceri di Genova dal 1266 al 1273.

Da una documentazione non sempre univoca,³ si delinea l'immagine di un *gentils hom mercadier*, appartenente a un gruppo familiare di primo piano nella vita pubblica veneziana e dedito ad attività commerciali, e di un trovatore in carcere che scrive raffinati versi d'amore.

Il canzoniere di Bartolomeo Zorzi è costituito da diciotto componimenti e comprende canzoni d'amore, poesie d'occasione (sirventesi, una canzone di crociata, un dibattito cortese e un *planh*), canzoni morali e poesie religiose. La lirica amorosa rappresenta il gruppo quantitativamente maggiore del corpus zorziano ed è quello sicuramente meno studiato rispetto al resto della sua produzione. Si tratta di sette canzoni di cui tre seguono quel filone della poesia provenzale del *trobar prim*, carico di similitudini, di espressioni ricercate e di complicazioni metriche.

A giudizio di Levy, suo primo editore, la produzione amorosa di Zorzi non ha alcun valore⁴ e non è certo positiva nemmeno l'opinione di Diez, che la definisce di trascurabile importanza.⁵ Anche se in genere sottovalutata dalla critica, tale produzione riserba degli spunti interessanti ed originali, dei rimandi agli *auctores* occitanici ed espone tutti gli insegnamenti e le sottigliezze della retorica che Zorzi ha ac-

³ Cfr. *DBT*, p. 105. Si veda anche Claudia Serra, «Nuove ricerche storiche sul trovatore Bartolomeo Zorzi», *Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna*, 8, 1991, pp. 105-140. I primi studi su Bartolomeo Zorzi risalgono alla fine dell'Ottocento con l'edizione critica del corpus lirico zorziano di Emil Levy, *Der Troubadour Bartolome Zorzi*, Halle 1883, opera recensita da Camille Chabaneau in *Revue des langues romanes*, 25, 1885, pp. 195-200. Altri contributi di rilievo si devono a Oskar Schultz-Gora, «Die Lebenverhältnisse der italienischen Troubadors», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 7, 1883, pp. 177-235; Albert Rohleder, *Zu Zorzi's Gedichten*, Halle 1885; Hugo Andresen, «Zu Bartolome Zorzi», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 36, 1912, pp. 489-490; Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Modena 1915; Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma 1931, in particolare vol. II, pp. 241-244, 260-263 e 270-274; Gianfranco Folena, «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete», in *Storia della cultura veneta*, vol. I, *Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, pp. 452-562 (poi in Id., *Culture e lingue del Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 1-137).

⁴ Levy, *Der Troubadour*, pp. 19-20.

⁵ Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882, pp. 398-407.

quisito nel tempo e che ha sapientemente mescolato alla sua abilità tecnica.

Il poeta veneziano, che vive le incrinature e le ombre della decadenza della grande stagione occitanica, non può non riflettere nelle sue opere queste tematiche. Si fa ripetitore, come già altri trovatori prima di lui, di motivi comuni, diffusi non nelle sfarzose corti del Sud della Francia, ma in una società, quella italiana, in cui non ci sono le stesse energie e stimoli per suscitare nuove concezioni amorose. Resta l'idea di un amore che sta per inaridire, un amore timido, rarefatto che diventa rinuncia, ma al contempo spiritualizzato e impregnato di intellettualismo e tecnicismo.

*

La canzone d'amore presa in esame è *Atressi cum lo camel*, costituita da sette *coblas unissonans* di 16 versi, più due *tornadas* di 9 e di 4 versi, con uno schema metrico unico (Frank 442:1). Il testo è tradito dai manoscritti **AIK** e da **d** (considerato *descriptus* di **K**) e fa parte di quella costellazione di codici siglata **ε** e discendente dalla grande tradizione veneta. È una delle tre poesie, su diciotto del corpus zorziano, tramandate concordemente dai due rami della tradizione **A** e **IKd**. Inoltre è una delle sei canzoni d'amore (di cui quattro *unica*) che, insieme al sirventese, composto in occasione della morte del re di Francia Luigi IX, costituiscono il corpus zorziano presente in **A**. Ciò che sorprende è che il codice vaticano, a differenza di **I** e **K**, contiene quasi esclusivamente la produzione amorosa di Zorzi e non accoglie invece le liriche d'occasione. Si può supporre che **A**, essendo antecedente a **k**, modello comune di **I** e **K** come sostenuto da Meliga,⁶ abbia raccolto i primi componimenti del trovatore, ossia le liriche d'amore e il sirventese, composti nel periodo che non va molto oltre il 25 agosto del 1270, data di morte di Luigi IX. Queste prime attestazioni poetiche di Zorzi sarebbero venute nelle mani del compilatore di **A**, che avrebbe inserito, come nota Lachin,⁷ l'unità di Zorzi in ultima posizione, in-

⁶ 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. 307.

⁷ Giosuè Lachin, «Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale», in *Strategie del testo. Preliminari partizioni pause*. Atti del XVI e

dizio, questo, della tardiva disponibilità del materiale. Gli altri due manoscritti, riconducibili all'antecedente **k** messo insieme proprio vicino a Venezia, patria di Zorzi, diventano poi depositari di tutto il resto della sua produzione.

Dal punto di vista codicologico, appaiono interessanti la posizione occupata dalla lirica in questione all'interno di **A** e la miniatura nell'*incipit* della canzone. *Atressi cum lo camel* è inserita, nel codice vaticano, all'inizio della sezione antologica dedicata a Zorzi, subito dopo la *vida* del trovatore, e presenta un'iniziale miniata che acquisisce una funzione didattica, integrando il testo biografico. La miniatura rappresenta Zorzi in prigione, racchiuso in una massiccia struttura muraria con sbarre orizzontali che si interrompono solamente all'altezza della testa e del braccio destro del poeta: elementi indicativi poiché simboleggiano la libertà del trovatore nel pensare e nell'esprimere la sua condizione di prigioniero all'interno della quale si esplica la sua vena poetica. Così come afferma Meneghetti, è questa una delle vicende in cui: «un più o meno prolungato periodo di detenzione sembra aver favorito, o almeno consentito, a dispetto degli ostacoli pratici che sarebbe stato ragionevole attendersi, l'estrinsecazione di una naturale vena di scrittore o di poeta». ⁸

Inoltre, per Canova Mariani il ritratto «spicca per la sua modernità»: ⁹ ci presenta un trovatore meditante e seduto che indossa una cuffietta bianca, un elegante cappello a punta e calze scarlatte, abbigliamento che contraddistingueva la più aggiornata moda maschile veneziana di quegli anni. Diversamente, le illustrazioni di **I** e **K** propongono una figura slanciata in piedi, in posizione declaratoria: un ritratto di Bartolomeo Zorzi, realizzato con disinibita eleganza gotica. ¹⁰ Ora,

del XVII Convegno interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), a cura di Gianfelice Peron, Padova 1995, pp. 267-304, a p. 281.

⁸ Maria Luisa Meneghetti, «Scrivere in carcere nel medioevo», in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli*, a cura di Pietro Frassica, Alessandria 1992, pp. 185-199, a p. 195.

⁹ Giordana Canova Mariani, «Il poeta e la sua immagine», in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, pp. 47-76, a p. 59.

¹⁰ Ivi, p. 65-67. Inoltre, Canova Mariani, per collegare il linguaggio figurativo di **I** e **K** a Venezia e agli anni novanta del 1200, propone un confronto con le illustrazioni del *Tresor* di Brunetto Latini, conservato alla Biblioteca Capitolare di Verona (ms. DVIII) e afferma: «Innanzitutto si può osservare che le miniature dei due canzonieri corrispondono perfettamente a quelle del *Tresor*, come ben si

benché i tre codici siano usciti dallo stesso ambiente, uno di essi conserva ancora il ricordo dei fatti accaduti al trovatore, mentre gli altri due ne hanno perso la memoria. Dunque, il lettore che si accinge a leggere le poesie di Bartolomeo Zorzi sa che il protagonista e l'autore delle poesie che seguono è «j. ge(n)til homo ka canta in prisone», come è suggerito anche dalla minuta nota di istruzione per il miniatore posta nel margine destro della carta 172r, all'altezza dell'immagine.

Oltre alla miniatura, all'interno del testo stesso si potrebbe vedere un riferimento al suo stato di detenzione nella metafora della prigionia d'Amore e precisamente al v. 8 della prima *cobla*, nell'utilizzo del verbo *retengut*, 'tenuto prigioniero', che rimanda alla condizione concreta di detenuto vissuta da Zorzi. Si stabilisce in questo modo un *transfert*¹¹ dall'ambito amoroso ad un campo più generale, ossia dalla prigionia amorosa a quella politica, esperienze vissute contemporaneamente da Zorzi. I due piani, metaforico e reale, si intersecano, come evidenzia anche Peron, nella lirica *Sitot m'estauc en cadena* (*BdT* 74.17): lo studioso afferma che il trovatore si presta intenzionalmente a un sottile gioco di parallelismi tra la sua situazione di prigioniero e quella di innamorato e trova nella tradizione letteraria un riferimento dietro cui ripararsi per descrivere il suo stato.¹²

*

Dal punto di vista tematico, *Atressi cum lo camel* presenta i motivi topici dell'amore cortese. L'io lirico è sottoposto alla dura tirannia d'amore e vive un sentimento *dulce amarum*. Egli avverte i tormenti mortali vissuti sotto il dominio e il potere di Amore, ma non riesce a

vede paragonando le lettere oste a includere in *I* i ritratti di Bartolomeo Zorzi e di Lanfranco Cigala con quelle del *Tresor* che raffigurano rispettivamente Brunetto Latini in atto di scrivere il suo libro e la Giustizia».

¹¹ Gianfelice Peron, «*Sitot m'estauc en cadena*: le prigioni di Bartolomeo Zorzi», in «*Le loro prigioni*»: *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, a p. 79.

¹² *Ibid.* Cfr. anche Paolo Gresti, «La canzone *S'ieu trobes plazer a vendre* di Bartolomeo Zorzi (PC 74.15)», in *Italica-Raetica-Gallica. Studia linguarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, a cura di Matthias Grünert, Iwar Werlen, Peter Wunderli, Tübingen-Basel 2001, pp. 521-537.

respingerlo per la dolcezza che al tempo stesso prova. Dunque un sentimento contraddittorio ma inevitabile e ineluttabile.

È un amore personificato quello cantato dal trovatore, coscientemente prodotto e chiaramente percepibile attraverso l'uso delle figure retoriche della *prosopopoeia* e dell'*apostrophe* o *exclamatio*,¹³ grazie alle quali il poeta dà personalità al sentimento al quale si sente sottomesso l'io lirico. Ai vv. 5-9 si legge:

pois fui en vostra comanda
 ab petit de gauzimen
 humil et obedien,
 Amors, m'avetz retengut
 cargat d'amoros afan.

Il poeta, asservito e soggiogato, sa però che nel *chastel d'amor* (a cui si fa riferimento all'inizio della seconda *cobla*) potrà trovare la gioia, così come tutti i perfetti amanti che saranno accolti e rallegrati, a differenza dei malvagi e degli ipocriti che, invece, saranno tormentati e insultati. Questa immagine del castello, in cui risiede Amore, così descritta ai vv. 17-22:

Car sai q'en vostre chastel
 cel qe vas vos non fai ganda,
 per ren qe l'en semble fel,
 troba plus leu joi plazen
 qe·l feignens qui leu desmanda
 so don plus vos fai presen;

e ai vv. 29-30:

qe·ls fins sens comte alegratz,
 e·ls crois a pieitz malmenatz

sembra rinviare a quei testi allegorici, come il *Chastel d'amor*¹⁴ e la *Cort d'amor*,¹⁵ i quali, composti in ambiente veneto da autori italiani intorno alla seconda metà del tredicesimo secolo, si inseriscono perfet-

¹³ Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969, in particolare pp. 194-240.

¹⁴ Antoine Thomas, «*Chastel d'amors*, fragment d'un poème provençal», *Annales du Midi*, 1, 1889, pp. 183-196.

¹⁵ Matthew Bardell, "*La cort d'amor*". *A Critical Edition*, Oxford 2002.

tamente nel quadro di quella società e riflettono la vita municipale del tempo. Il castello diventa un'allegoria dell'amore cortese, costruito di astrazioni, ma rappresenta anche quel polo di attrazioni e di divertimenti mondani che era ormai diventato l'ambiente veneto.¹⁶ Una testimonianza di feste organizzate a Treviso ci è stata lasciata da Rolandino da Padova, il quale ci descrive una *curia solatii e letizie* nel 1214, alla quale intervennero molti padovani e veneziani¹⁷. Ecco che l'amore cortese si cala nel folclore vissuto e scritto, per dirla con Folena,¹⁸ e di cui Zorzi sembra essere perfettamente a conoscenza.

Poco risalto individuale è dato nella poesia alla figura femminile, di cui non si riesce a cogliere nulla che vada al di là della denominazione stereotipata del *senhal Na Gauch de Cor* (v. 116). La mancanza di connotati e di qualsiasi concretezza storica della figura femminile in Zorzi è in perfetta linea con quella tendenza alla spersonalizzazione e mitizzazione della donna, tipica della lirica trobadorica. I riferimenti alla donna e alla sua *beutatz* (v. 101) si limitano a tesserne le lodi in modo del tutto impersonale, sottolineando il pregio (*son pretz*, v. 72) e le sue gentili maniere (*ab covinen semblan*, v. 109), le quali sono note a tutti (vv. 104-106).

Alla donna amata è, comunque, rivolto il servizio devoto, di stampo

¹⁶ I 'tornei di dame' e i 'castelli' o palazzi e corti d'Amore hanno dato vita ad una speciale letteratura che va dal *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras alla *Treva* di Guilhem de la Tor, fino agli sviluppi allegorici sotto l'influsso del *Roman de la Rose*.

¹⁷ L'intrattenimento, che prevedeva ogni forma di sfarzo e di preziosismo, si svolgeva all'interno di un castello fittizio abitato solo da dame e difeso dalle damigelle e dalle loro ancelle. Dal gioco si passò poi, però, alla guerra perché i giovani veneziani, nel tentativo di penetrare nella porta del castello d'amore, pare avessero offeso i padovani che reagirono provocando una rissa. Una corte d'Amore a Treviso e la conseguente guerra fra Venezia e Padova a Treviso crea un triangolo municipale la cui vicenda sarà ripresa un secolo dopo nella tenzone interdialettale veneziano-padano-trevisana del Codice Colombino di Niccolò de' Rossi. Nella guerra dei padovani e trevisani contro Venezia, i primi ebbero la peggio e, a seguito della pace di San Giorgio in Aliga del 9 aprile 1216, furono stabilite sanzioni contro i responsabili padovani tra i quali Jacopo da Sant'Andrea, menzionato come violento e scialacquatore nel XIII canto dell'*Inferno*. Il passaggio dal gioco alla rissa e poi alla guerra è un *topos* storiografico-narrativo antichissimo che, secondo Folena, risale a Omero e alla Bibbia con la guerra della torre di Babele. Cfr. Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», pp. 514-518.

¹⁸ *Ibid.*

feudale, che consiste nel consegnare nelle sue mani lo scudo, la lancia e la spada, simboli dell'amore perseverante e fedele dell'amante (vv. 115-117):

pero, si n'a dreich, jutgatz
na Gauch de Cor qe l'escut
vos rend'e la lanssa e·l bran.

Al contempo l'amante desidera quel po' di *joi* (vv. 20, 59), di *so-latz* (vv. 46, 89) e di *gauch* (v. 122) che gli permettono di sperare e che gli provengono dalla clemenza e dalla pietà (quella *pietatz* per mezzo della quale venne data gioia anche ad Adamo nel momento del suo peccato, vv. 93-96).

Il poeta non si discosta di molto dai trovatori classici, da cui riprende i motivi essenziali. L'io lirico è contento nel constatare che la dama si degna di accettare il suo servizio, anche se non riceve ricompensa o benevolenza da lei. Egli non pretende l'appagamento, per cui la gioia non è espressa mai nella sua splendida pienezza, ma è offuscata da ombre che la snaturano. Il *joi* diventa quindi il sentir dolore per amore dell'amata e non è mai entusiasmo. In sintesi, il *gauch* è una ricompensa per il non aver negato nulla alla dispotica volontà di Amore (v. 44), per il suo essere *obedien* (v. 7), anche se ciò comporta dolore, sofferenza, attesa e richiesta di clemenza.

*

All'intelaiatura lirico-amorosa, costituita da motivi comuni derivati in parte anche dalla poesia classica, in modo particolare da Ovidio, si interseca una rete fitta di similitudini e di metafore che si susseguono di *cobla* in *cobla*. Se ne rintracciano ben undici, che rendono il componimento uno dei più vivi e penetranti del *corpus* lirico zorziano.¹⁹ In base alla classificazione operata da Scarpati²⁰ sui diversi tipi di similitudini, si ritrovano in *Atressi* quelle definite «comparazioni in

¹⁹ Delle ventisette similitudini utilizzate da Zorzi in tutti i suoi componimenti, ben undici si ritrovano in questa lirica di cui cinque sono a carattere didattico-morale e provengono dal patrimonio biblico e altre sei sono similitudini naturalistiche.

²⁰ Oriana Scarpati, *Retorica del 'trobar'. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, pp. 37-65.

senso stretto», in cui si crea un marcato parallelismo tra la situazione reale dell'io lirico e quella dell'elemento figurato, e quelle definite «paragoni iperbolici», in cui l'io lirico si confronta, professandosi superiore, col personaggio celebre citato (vv. 35, 52, 60, 95 e 121). Zorzi adotta queste strutture formali per descrivere, con l'ausilio di predicati e di subordinate, le situazioni più disparate. Utilizza immagini che attinge dal vasto repertorio naturalistico o dal serbatoio dei testi biblici, o ancora evoca personaggi letterari per esprimere metaforicamente un determinato stato d'animo dell'io lirico. Attraverso l'uso di questi artifici retorici, il trovatore lascia intravedere i suoi gusti, le sue conoscenze letterarie, giuridiche e bibliche e anche l'inclinazione culturale del tempo, che mostrava particolare interesse per i bestiari e per i poemi cavallereschi.

Già la *similitudo* che si ritrova nell'*incipit Atressi cum* (v. 1) denota quella particolare attenzione da parte del trovatore al tecnicismo e all'osservanza delle regole retorico-stilistiche. Tale locuzione comparativa chiama in causa alcune liriche di trovatori che hanno utilizzato la stessa formula per introdurre la comparazione, come: *Atressi con-l perillans* di Peire Vidal (*BdT* 364.6), *Atressi con-l signes fai* di Peirol (*BdT* 366.2), le tre liriche di Rigaut de Berbezilh, *Atressi com lo leos* (*BdT* 421.1), *Atressi cum l'orifans* (*BdT* 421.2), *Atressi cum Persavaus* (*BdT* 421.3) e *Atressi-m pren com fai al jogador* di Aimeric de Pegulhan (*BdT* 10.12) che hanno sicuramente esercitato un influsso sul trovatore veneziano. È indubbia in Zorzi la conoscenza dell'opera di Rigaut de Berbezilh, di cui riprende la successione serrata delle similitudini, ma anche dell'attività di trovatori che hanno varcato le Alpi, come Aimeric de Pegulhan, arrivato in Italia agli inizi del XIII secolo e ospitato nelle corti del Veneto, e Peire Vidal, trovatore che ebbe rapporti con la città di Genova dove riscosse molto successo.²¹ Sicuramente l'ambiente genovese, così ricco di figure e di fermenti poetici,

²¹ Numerosi potrebbero essere i trovatori che hanno lasciato traccia del loro passaggio in Italia e, di conseguenza, echi nell'opera zorziana. Tra questi vi è certamente anche Uc de Saint-Circ, di cui è noto il legame con la famiglia dei Da Romano. Giuseppe Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, Tesi di laurea, Università degli studi di Padova, a.a. 1962-1963, pp. 19-23, ipotizza che la difficile arte del *trobar* di Zorzi sia nata proprio sotto la guida, diretta o indiretta, di Uc de Saint Circ. Si può aggiungere anche Elias Cairel di cui sono facilmente riscontrabili alcuni motivi in altre liriche di Zorzi.

non ha tardato a far sentire il suo influsso anche sul trovatore veneziano che, pur essendo prigioniero nella città di Genova, non era affatto tagliato fuori dalla vita che si svolgeva oltre le mura del carcere.²² Così Zorzi si arricchisce di nuove conoscenze che somma a quelle probabilmente già acquisite negli anni della sua formazione negli ambienti veneti,²³ dove avrebbe avuto modo di conoscere l'attività dei trovatori del suo tempo, della generazione precedente, e dove, certamente, avrebbe avuto agio di consultare le vaste raccolte dei poeti più antichi commissionate dai signori feudali.

Ritornando alle numerose similitudini, che si susseguono in *Atressi cum lo camel*, esse mostrano una commistione tra le forze della natura e il regno animale: si vedano ad esempio il parallelismo con il cammello (v. 1), il riferimento al serpente che indusse al peccato Adamo ed Eva (v. 95) e lo sparviero che scende attirato dall'esca (v. 80). Le similitudini naturalistiche potrebbero scaturire da un tentativo di emulazione delle comparazioni, molto suggestive, presenti in *Atressi cum l'orifans* (*BdT* 421.2) di Rigaut de Berbezilh,²⁴ provenienti dai bestiari medievali, dalle opere allegorico-enciclopediche di teologi e storici e dalla grande enciclopedia naturale di Plinio. Nel Duecento si assiste ad una larga fioritura di 'libri di bestie', sia in latino che in volgare,

²² Tracce delle influenze dell'ambiente genovese nelle opere di Zorzi sono riscontrabili in tematiche comuni trattate da Lanfranco Cigala e Bonifacio Calvo. Si vedano le canzoni religiose che risultano essere un sottile contrappunto di motivi cigaliani o i temi a carattere civile e morale che trovano eco nella forte ispirazione etica di Calvo, di cui Zorzi ammira la nobile vena poetica, tale da essere spinto ad imitarla.

²³ Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, pp. 167-168, sostiene che Zorzi si sia formato nelle corti della Marca Trevigiana, dai Da Romano e Da Camino, oppure a Padova presso i Carraresi o a Verona, o ancora a Ferrara presso gli Estensi, tutti asili accoglienti per i trovatori e soprattutto località molto vicine alla città natale di Bartolomeo Zorzi. Cito: «È da pensare che il nostro Zorzi, in età giovane, si sia fermato alquanto tempo in qualcuna di queste corti, imparando a conoscere non soltanto i trovatori e le opere del suo tempo, ma anche – e soprattutto – buona parte della produzione occitanica precedente con i suoi più illustri esponenti, giovandosi certamente dei canzonieri che incominciavano a diffondersi in quelle di more signorili – cfr. appunto il 'Liber Alberici' – ».

²⁴ La lirica di Rigaut de Berbezilh presenta una similitudine per strofa. Cfr. Mauro Braccini, *Rigaut de Barbezieu. Le canzoni*, Firenze 1960, pp. 20-32 e 111. Si veda anche Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960, pp. 106-134.

dai quali Zorzi avrebbe attinto per creare le sue comparazioni con gli animali, ad eccezione di quella con il cammello, che non sembra essere presente in alcun bestiario. L'immagine dello sparviero può risalire, invece, ai trattati sulla caccia, molto diffusi perché argomento di moda e passatempo per i signori dell'epoca.

Di particolare rilievo risulta la comparazione iniziale con il cammello in cui il poeta paragona la sua condizione di amante umile, soggiogato al potere di Amore, con la caratteristica principale dell'animale esotico, cioè la sua mansuetudine, che gli permette di sopportare la fatica, nonostante gli sforzi a cui viene sottoposto quotidianamente, di restare fedele al suo padrone. L'immagine del cammello non è frequente nella letteratura occitana, tant'è vero che se ne ritrovano solo altre tre occorrenze: in *Be-m pac d'ivern e d'estiu* (BdT 364.11) di Peire Vidal ai vv. 69-70 «que d'aur cargat un camel / ab l'emperi Manuel», dove si fa riferimento al carico d'oro portato dal cammello, nel *Breviari d'Amor* ai vv. 22031-22032 «Et era sa vestitura / de pel de camel mout dura» e nel *Guillem de la Barra* ai vv. 2268-2269 «Enpero totzfon abricatz / de vestitra de camel», dove si accenna esclusivamente alla sua pelliccia.²⁵ Zorzi, che visse negli ambienti veneti prima della sua prigionia e che, essendo un mercante, aveva di certo avuto contatti con l'Oriente, era sicuramente a conoscenza di questo tipo di animale, tanto da esaltarne le qualità e sottolinearne l'abitudine a 'prostrarsi' quando deve ricevere il carico.²⁶

Alle similitudini dell'universo animale si uniscono quelle bibliche e classiche di carattere didattico-morale. Compaiono personaggi come Cam (v. 31), da cui discende secondo la mitologia biblica la stirpe 'maledetta', razza che sarà poi identificata con quella dei cananei, vivente come quella di Abele e il suo sangue versato (v. 35), di Adamo

²⁵ Le prime attestazioni sul cammello si ritrovano nel trattato naturalistico *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (8, 26) del I secolo d.C. e poi nelle *Etymologiae* (12, 1:35) di Isidoro di Siviglia. Inoltre, l'immagine dell'animale ritorna nel *De proprietatibus rerum* (XVIII, 18) di Bartholomaeus Anglicus (1203-1272) e nello *Speculum Historiale* (XIX, 25) di Vincentius Bellovacensis (1190-1264), opere del XIII secolo che ebbero molta fortuna in Italia.

²⁶ È a questa sua caratteristica che si rifà il lemma *cammello* che risale al termine greco κάμηλος (KÁMELOS), che significa 'umile', o a CHAMAI 'a terra' e OLOS 'del tutto', mentre si dimentica l'origine asiatica dell'animale e l'origine semitica del lemma, che fa capo alla voce corrispondente ebraica GAMAL.

e il frutto del peccato (v. 95), della torre di Babele e l'ambizione di creare la torre più alta fino ad arrivare a Dio (v. 97), dell'amore di Sara per Abramo (v. 121).²⁷ Questo aspetto rivela un tratto caratteristico della cultura di Zorzi, la sua notevole conoscenza del libro sacro, poiché in nessun altro trovatore sono stati riscontrati così tanti riferimenti biblici.²⁸

Interessante è il caso del personaggio biblico Cam, unica attestazione in tutta la tradizione trobadorica. Figlio di Noè, insieme a Sem e Jafet, è ricordato per l'episodio che portò alla maledizione di suo figlio Canaan e della sua discendenza. Cam (*Genesi*, 9,20-27) vide la nudità di suo padre Noè, che si era addormentato senza alcun tipo di abbigliamento dopo essersi ubriacato; invece di cercare un rimedio per evitare l'onta, il giovane pensò bene di riferire ciò che aveva visto ai suoi fratelli, i quali si affrettarono a coprire il padre con un mantello, in modo da non disonorarlo. Al suo risveglio Noè pronunciò una maledizione su Cam, su suo figlio Canaan e sui suoi discendenti, ovvero sui Cananei che furono visti da allora in avanti come degenerati, impuri e maledetti. Inoltre, i Cananei adoravano il Dio Baal, dio della fertilità e della conoscenza, la cui immagine era associata a quella del serpente e altre volte ad una divinità fallica. Gli ebrei si opposero sempre ad ogni forma di contatto con la religione di Canaan e cercarono di combattere questo culto che aveva preso piede anche in Israele, con effetti distruttivi per la morale pubblica e privata. Così il serpente finirà per acquisire connotati negativi, poiché sarà visto come il 'male'. L'animale, che all'origine era simbolo della vita e della fertilità, perché a contatto con la madre terra, diventa l'animale punito da Dio in quanto emblema di tentazione e di peccato.

Zorzi, nella seconda *cobla*, utilizza l'allegoria del serpente, ripresa dal *Physiologus* latino, dove si trova l'immagine del rettile che fugge dall'uomo nudo e assale l'uomo vestito (a significare che il demo-

²⁷ Non sono, invece, annoverati esempi veramente tipici come quelli di Salomone, Assalonne e Sansone che simboleggiano rispettivamente la sapienza, la bellezza e la forza, presenti invece in altre liriche di Zorzi (*S'eu trobes plazer a vendre*, *BdT* 74.15 e *Si-l mon fondes, a meravilla gran*, *BdT* 74.16).

²⁸ Neppure all'interno delle canzoni a carattere religioso di Zorzi (*Ben es adregz*, *BdT* 74.3 e *Jesu Crist per sa merce*, *BdT* 74.6) sono presenti così tanti rapporti con il Vecchio Testamento.

nio assale l'uomo rivestito di cattive abitudini). Nella *similitudo* il trovatore associa il serpente ad Amore il quale riserverà gioia ai perfetti amanti e pene ai malvagi, più di quanto non fece Dio alla discendenza maledetta di Cam. Il riferimento all'episodio biblico è ben chiaro (vv. 23-25), come pure la rappresentazione del serpente che è inserita con accuratezza proprio per sottolineare il fatto che, come l'animale strisciante era stato fonte di instabilità e dissidio in Israele, così diventa l'elemento attraverso il quale l'uomo, già affetto da vizi e peccatore, viene attaccato con violenza. Suchier suggerisce, invece, un'altra chiave di lettura e pensa che questo passaggio possa riferirsi alla distruzione di Sodoma e Gomorra avvenuta al tempo di Abramo.²⁹ Questa ipotesi, seppur meno convincente, non va comunque scartata, poiché menziona due città abitate dai discendenti di Canaan, che professavano quella religione alquanto libertina e licenziosa di cui si è discusso in precedenza.

Nella sesta *cobla*, poi, vi è un ulteriore riferimento al serpente tentatore e al frutto dell'albero che generò in Adamo il peccato originale, un'allusione che permette all'io lirico di invocare la pietà di Amore su di lui, al pari di quella concessa da Dio ad Adamo, benché avesse colto il frutto del peccato.

Un altro riferimento alla stirpe dei Cananei è offerto, nella settima *cobla*, dalla *similitudo* tra la Torre di Babele, fondata da Nimrod nipote di Cam,³⁰ e le qualità della donna. Come non si poté costruire una torre talmente alta da ascendere al cielo nel tentativo di ricongiungimento dell'uomo alla divinità, così il trovatore non ha le possibilità di descrivere la bellezza e le virtù della donna amata, tanto lei eccelle in tutte le qualità che a una donna convengono.

È significativo il fatto che Zorzi riprenda tre episodi biblici in cui viene presentato un Dio che riserva agli uomini amare e severe punizioni, ma che allo stesso tempo concede loro la misericordia e la pietà per potersi elevare dalla miserevole condizione umana, rimettendo loro il perdono dei peccati. Così Zorzi al v. 42 afferma che, come l'uomo

²⁹ Cito da Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, p. 485.

³⁰ L'immagine della Torre non vuole rappresentare l'origine mitologica della differenza di linguaggio tra gli uomini e neppure la punizione per l'atto di superbia nel tentativo di aspirare al cielo già durante la vita terrena, ma è presa come esempio di grandezza e di altezza nel tentativo di elevarsi al cielo.

devoto e timoroso si affida alla misericordia di Dio, affinché «Dieus fai tortz esmendatz», così lui si abbandona alla pietà di Amore e gli si dichiara fedele, più di quanto non fu Abele, tanto da affidargli il senno, l'ingegno e il sapere e da dimenticare le offese ricevute.

Il trovatore non si limita, quindi, a semplici comparazioni con l'universo biblico, ma riesce ad effettuare una scelta sapiente degli episodi dell'Antico Testamento e ad intrecciarli tra di loro per poter creare delle similitudini appropriate al genere lirico.

In ultima analisi si aggiungono i paragoni iperbolici con i personaggi celebri della letteratura ma, a differenza di quanto avviene di solito, Zorzi non si limita a citare gli amanti per eccellenza della leggenda bretone, Tristano e Isotta (v. 52), ma nomina coppie molto meno usuali. In primo luogo l'eroe epico Rolando e la sua bella Alda (v. 60) sono 'presi in prestito' dalla tradizione epica delle *chansons de geste*. È probabile che questo esempio sia giunto a Zorzi per il tramite della letteratura franco-veneta, poiché la coppia costituita da Rolando e Alda non rientra nel canone delle similitudini esemplari dei trovatori. In effetti, se il legame d'amore tra Tristano e Isotta è spesso decantato all'interno della lirica trobadorica,³¹ l'amore tra Rolando e Alda non è mai citato se non in questo componimento e nella canzone d'amore di Guiraut de Salaignac *Aissi com cel qu'a la lebre cassada* (*BdT* 249.1),

³¹ Dei numerosi riferimenti alla coppia di amanti che si possono ritrovare in letteratura e che hanno potuto influire maggiormente su Zorzi, si riportano solo alcuni esempi, quelli in cui i due personaggi sono chiamati entrambi per nome: Raimbaut d'Aurenga, *Non chan per auzel ni per flor* (*BdT* 389.32), v. 29: «Tristan, qan la-il det Yseus gen», e vv. 35-37: «Cum Yseus det a l'amador / que mais non era portada / Tristan! Mout presetz gen presen»; Pons de Capdoill, *Astrucs es cel cui amors te jojos* (*BdT* 375.3), vv. 14-15: «be·m deu valer s'amors, cas fis amans / li sui trop meillz non fo d'Iseut Tristans»; Bertran de Born, *Dompna, puois de mi no-us cal* (*BdT* 80.12), v. 38: «qu'Iseutz, la dompna Tristan»; Falquet de Romans, *Auzel no trop chantan* (*BdT* 156.2), vv. 25-26: «qez ainch no amet tan / Tristanz Ysolt la bella»; Folquet de Marselha, *Meravill me com pot nuls hom chantar* (*BdT* 155.13), vv. 41-43: «Qu'ie-us sui gaiens / plus vas am ses engan / no fetz Yseutz son bon amic Tristan»; Peirol, *Dalfi, sabriatz me vos* (*BdT* 366.10), vv. 32-33: «e membre vos de Tristan / c'ab Yseut murit aman»; Peire Cardenal, *Cel que fetz tot quant es* (*BdT* 335.14), vv. 89-90: «e Tristan, c'anc non ris / amet Yseutz la blonda»; Raimbaut de Vaqueiras, *Engles, un novel descort* (*BdT* 392.16), vv. 55-56 «si cum Tristans, que-s fes guaita, / tro qu'Yseus fo vas si traita».

al v. 16 «per qu'ieu l'am mais no fetz Auda Rotlan». ³² Zorzi crea, così, un paragone tra la qualità del sentimento d'amore provato dall'io lirico e quello della coppia di amanti celebri, ritenendo di essere *plus fis* di loro. Afferma quindi che, malgrado «anc lezers m'en fon datz», ha ottenuto maggiore gioia e salute di quanto non abbia ricevuto Rolando (vv. 59-61), e dichiara di esser stato ferito dal dardo dell'amore più di quanto non lo furono Tristano e Isotta, al ritorno dall'Irlanda, dopo aver bevuto «l'amoroseta bevanda» (vv. 50-53). In secondo luogo, il suo sentimento è paragonato persino all'amore incondizionato di Sara che, per amore e fedeltà ad Abramo, accettò di sacrificare il proprio figlio Isacco a Dio (vv. 120-121). Così l'io lirico dichiara di amare la sua donna più di quanto Sara non avesse amato Abramo. Tale similitudine chiude la prima *tornada*, mentre nel secondo congedo si ribadisce ancora una volta l'amore assoluto e senza limiti verso la donna amata.

Esteticamente ben architettate da Zorzi, queste immagini risultano interessanti in quanto tutte le similitudini, le comparazioni e i paragoni iperbolici, uniti e appoggiati alle figure di parola (metafora, antitesi, metonimia, epiteto e allegoria), costituiscono un vero gioiello di quell'*ornatus difficilis* di cui Zorzi è esponente esemplare. A ciò si aggiunge l'utilizzo di rime ricercate e rare in *-anda* come *liuranda* (v. 2), *ganda* (v. 18), *truanda* (v. 34), *bevanda* (v. 50), *Irlanda* (v. 53), *espanda* (v. 83), *vianda* (v. 85) e *garanda* (v. 110), che ricorrono nei componimenti di pochi altri trovatori. ³³

³² In realtà nelle liriche dei trovatori si ritrovano dei riferimenti che alludono unicamente alle gesta cavalleresche di Rolando, alla disfatta di Roncisvalle e alla sua amicizia con Olivieri, ma mai al suo amore per Alda.

³³ Tutte le parole in rima utilizzate da Zorzi (totale 8) si ritrovano per la maggior parte nel *serventes-canso D'un serventes no-m cal far loignor ganda* (BdT 80.13) di Bertran de Born (6 lemmi su 8) e in *Lanquan vei per mei la landa* (BdT 70.26) di Bernart de Ventadorn (5 su 8). Ci sono poi 4 occorrenze su 8 in *Si-us quer conselh bel'ami Alamanda* (BdT 242.69) di Guiraut de Borneil, in *Anc eu no l'ac mas la m'a* (BdT 29.2) di Arnaut Daniel e in *Tot farai una demanda* (BdT 335.61) di Peire Cardenal. Fanno eccezione soltanto il sostantivo *bevanda*, riscontrato solo nel componimento in questione, e *Irlanda* presente, oltre che in *Atrassi cum lo camel*, anche in *D'un serventes no-m cal far loignor ganda* (BdT 80.13) di Bertran de Born e in *Tot farai una demanda* (BdT 335.61) di Peire Cardenal. Inoltre, altre parole in rima *-anda* si ritrovano in: *Gen part nostre reis liuranda* (BdT 80.18) di Bertran de Born, *Ans que-l cim reston de brancas* (BdT 29.3) e *Lanquan vei foill' e flor e frug* (BdT 29.12) di Arnaut Daniel, *Lanquan vei*

Di certo non si può negare in Zorzi l'influenza di Raimbaut d'Aurenga, maestro di stile raffinato e prezioso, o di Arnaut Daniel,³⁴ vero modello per il trovatore veneziano, i quali hanno esercitato un grande fascino su di lui, offrendogli quegli stimoli necessari per mettersi alla prova con esperimenti poetici. Nel suo progetto di «*aemulatio* dei *grans rhétoriqueurs* provenzali»,³⁵ Zorzi vuole dar prova di perfezione tecnica nelle sottigliezze e nella complicata struttura della poesia, misurandosi con la complessità metrica e la ricercatezza di espressioni e di immagini rare.

Nonostante l'impegno profuso, il trovatore veneziano non è annoverato tra i grandi trovatori, poiché scrive in un occitano imperfetto, e non è paragonato neppure ad altri trovatori italiani per il fatto di non possedere quel registro di espressioni tradizionali della lirica cortese. Malgrado ciò, a parere di Folena,³⁶ è probabilmente tra i trovatori italiani il meno corrotto e, a giudizio di Bertoni,³⁷ il poeta che comunica più simpatia al lettore per la sua energia. Legittimamente, però, bisogna riconoscere in lui quella vitalità che si percepisce dai suoi versi e quella sua capacità di dare un nuovo slancio ai motivi topici della lirica occitana. Ha saputo, infatti, intrecciare i luoghi comuni della poesia trobadorica con nuovi temi attinti dal bagaglio culturale acquisito negli ambienti municipali delle città settentrionali, in particolare di Venezia, città natale, delle città delle corti venete e di Genova, città della sua

per mei la landa (BdT 70.26) di Bernart de Ventadorn, *Far voil un nou sirventes* (BdT 156.6) di Falquet de Romans, *Jesu Crist, nostre salvaire* (BdT 335.27) di Peire Cardenal, *Quan la bruna biza branda* (BdT 202.11) di Guillem Ademar e, infine, in *Dregz de natura comanda* (BdT 297.4) e *Temps es qu'eu mon sen espanda* (BdT 297.8) di Matfre Ermengau. Il fatto che siano parole in rima utilizzate solo da pochi e determinati trovatori potrebbe significare che questi abbiano influenzato Zorzi.

³⁴ Si veda il contributo di Alessandro Bampa, «Guillem 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. 1-47, dove i due testi sono interpretati come imitazione della sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29.14) di Arnaut Daniel e come esempio di sperimentalismo metrico da parte dei due trovatori.

³⁵ Folena, «Tradizione e cultura trobadorica», p. 557.

³⁶ Ivi, p. 560.

³⁷ Bertoni, *I trovatori d'Italia*, pp. 114-118 (notizie relative alla vita), pp. 157 (commento sul suo modo di poetare), pp. 173-175 (analisi della lingua), pp. 446-456 e 586-587 (edizione e note linguistiche).

prigionia. Dunque, la sua personalità poliedrica, caratterizzata da mille sfaccettature, gli ha permesso di esibire tutto il suo scibile nell'uso dei temi più disparati e nell'abilità di impreziosire la sua produzione lirica con diverse conoscenze acquisite dalle sue esperienze di vita.

Bartolomeo Zorzi
Atressi cum lo camel
 (BdT 74.2)

Mss.: **A** 172r-173r; **I** 99r-99v (*Denbertholome çorgi*); **K** 82v-83r (*Denbertholomei çorzi*); **d** 272v-273r (*Denbartholome Zorzi*).

Edizioni critiche: François Marie Juste Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1821, vol. V, p. 58 (vv. 23-25, 35-36, 96-100); Carl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1856-1873, vol. II, n. 308 (basata su **I**); Carl August Friedrich Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1846-1888, vol. III, pp. 18-19; Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883, pp. 43-47 (e note a p.85); Giuseppe Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, Tesi di laurea, Università degli studi di Padova, a.a. 1962-1963, pp. 476-493.

Metrica: a7 b7' a7 c7 b7' c7 c7 d7 e7 f7 d7 e7 f7 f7 g3 g7 (Frank 442:1). Sette *coblas unissonans* di 16 versi, più 2 *tornadas* di 9 e di 4 versi; lo schema metrico è unico. Rime: *-el, -anda, -en, -ut, -an, -atz, -am*. Rime identiche: 5:69 (*comanda : comanda*); 14:118 (*platz : platz*); 15:111:124 (*clam : clam : clam*); 16:120:125 (*am : am : am*); 45:119 (*patz : patz*); 49:83 (*apel : apel*); 62:123 (*iratz : iratz*); 80:112 (*fam : fam*); 94:122 (*donatz : donatz*). *Rims derivatius*: 25:98 (*gran : granda*); 44:69 (*coman : comanda*); 114:66 (*deman : demanda*); Rime care: 2 *liuranda*; 18 *ganda*; 34 *truanda*; 50 *bevanda*; 53 *Irlanda*; 83 *espanda*; 85 *vianda*; 101 *garanda*.

Datazione: All'interno del testo non sono presenti elementi utili per poter stabilire una datazione certa. Si suppone che questo componimento, come gli altri testi zorziani, sia stato composto durante il periodo di prigionia a Genova.

Nota al testo: Si è riscontrata una maggiore frequenza di errori nella tradizione di **IK** e **d** (*descriptus* di **K**, non preso in considerazione nell'apparato), che differiscono tra di loro soltanto per particolarità grafiche e per alcuni errori di copia, di contro ad **A**, che presenta lezioni in gran parte più accettabili. La nuova edizione che si propone utilizza **A** come manoscritto base, conservando una veste grafica quanto più possibile coerente, a differenza di quella di Levy, la quale presenta cospicui interventi sia sulla lingua che sulla grafia. Nell'allestimento di questa nuova edizione si è tenuto presente, in particolare, il precedente lavoro di Giuseppe Crescini, di difficile reperibilità, ma maggiormente affidabile rispetto all'edizione ottocentesca, del quale si accolgono alcune soluzioni.

Dall'esame testuale risultano due lacune abbastanza vaste (ai vv. 76-78 e 107-109) che permettono di dimostrare la divergenza della tradizione nei due rami **A** e **IKd** e le affinità tra **I** e **Kd**.

Nella quinta *cobla*, ai vv. 76-78, il manoscritto **A** riporta:

sobre celz c'al **som** estan,
car sap – et es vers proatz –
c'aisso-n desir plus **assatz**.

I manoscritti **IKd**, presentano invece una lacuna da *som* fino a *satz*, omettendo quasi due righe di scrittura che impediscono il completamento del complesso pensiero espresso da Zorzi sul concetto di pregio nella sua dama.

Nella settima *cobla* vi è in **IKd** un'altra lacuna che coinvolge metà del v. 107, il v. 108 e la prima parte del v. 109, errore sicuramente non commesso da **A**, dove si legge:

– si·us **a vista** e conogut
cum ab covinen semblan
respondetz et **escoutatz** –.

Con questa seconda lacuna, che pure coinvolge quasi due versi, risulta mancante la considerazione che Zorzi ha della sua dama, quale donna dotata di gentili maniere. Dato che le due lacune hanno in comune l'omissione di quelle parti di testo in cui sono espresse le qualità, non fisiche della donna, ma morali (il suo pregio, le sue maniere cortesi e il suo sapersi comportare in modo gentile), si potrebbe ipotizzare che, più che errori materiali, potrebbero essere deliberate omissioni, comuni alla tradizione di **IKd**. Non si hanno, però, elementi sufficienti per poterlo provare.

Crescini sostiene che queste due lacune in *Atressi cum lo camel* e un'altra in *Pos eu mi feing mest los prims entendens* (*BdT* 74.13) – le uniche che si trovano in tutte le poesie conservate da **I** e **K** – non siano da ascrivere all'antigrafo dei due codici, ma sono dovute ad un deterioramento del foglio scritto dal primo raccogliitore o forse da qualche giullare o dall'autore stesso. Cito da Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, pp. 283-284: «potremmo pensare che di questa, e forse, di altre poesie [...] corressero due diverse redazioni a causa o di rifacimenti di giullari o dell'autore stesso. Avremmo dunque per queste tre poesie, forse un caso di 'varia lectio' in Bartolomeo Zorzi?»

I	Atressi cum lo camel ten hom ab pauca liuranda benigne e fort e fizel, si ben li dona tormen, pois fui en vostra comanda,	5
	ab petit de gauzimen humil et obedien, Amors, m'avetz retengut cargat d'amoros afan.	
	Mas per o ges non cresatz q'en ren si camje ni·s mut, per greu maltraich ni per dan, mos desirs ni mos penssatz de voler tot so qe·us platz ni qe·m clam	10
	de vos ni de lieis cui am.	15

1 cum] com **IK**; lo] lao **I**; camel] gamel **IK** 2 ab pauca] a pauca **IK** 3 benigne] benig **IK** 6 ab petit]a petit **IK**; gauzimen] iauuzimen **I**, iauzimen **K** 11 ren si] re se **IK** 12 maltraich] mal trar **IK** 13 desirs] dezirs **IK**

I. Come il cammello che con poco nutrimento è tenuto mansueto, forte e fedele, anche se ciò gli provoca tormento, dal momento che fui in vostro potere, con un po' di gioia, umile ed ubbidiente, così, Amore, mi avete tenuto prigioniero, carico di pene d'amore. Ma per questo non crediate affatto che il mio desiderio e il mio pensiero di volere tutto ciò che vi piace cambino e si modificino, anche di poco, per il grave maltrattamento o per il danno, e che mi lamenti di voi o di colei che amo.

II Car sai q'en vostre chastel
 cel qe vas vos non fai ganda,
 per ren qe l'en semble fel,
 troba plus leu joi plazen 20
 qe·l feignens qui leu desmanda
 so don plus vos fai presen;
 car l'us tenetz del serpen
 qe·is loigna del omen nut,
 e·l vestit mostr' esfortz gran: 25
 q'alz nutz d'enjans esloignatz,
 e d'esforciva vertut
 cels q'en veston mostratz tan
 qe·ls fins sens comte alegratz,
 e·ls crois a pieitz malmenatz 30
 qe·ls natz Cham
 non fetz Dieus el temps Abram.

18 qe] qui **IK**; fai] faig **IK** 19 l'en] lem **A**; semble] sembra **IK** 21 fei-
 gnens] feingnenz **IK**; qui leu] qua leus **IK** 22 serpen] serpenz **IK** 24
 qe·is] ques **I**, qes **K**; del omen] del home **IK** 26 nutz] nulz **K** *il lemma è*
espunto con 4 puntini sottoscritti, nuz **K**; d'enjans] damanz **IK**; esloignatz]
 eloignatz **A**, esloingnatz **I**, eslueingnatz **K** 28 cels] cel **IK** 29 sens] ses
IK; comte] comt **IK** 30 pieitz] pieg **IK** 32 Abram] dabraam **I**, dabram **K**

II. Poiché so che nel vostro castello, colui che nei vostri confronti non
 usa alcun sotterfugio, anche se sembra fellone, trova più facilmente la gioia
 del piacere rispetto all'amante ipocrita che facilmente abbandona ciò di cui
 più vi fa dono; giacché voi avete il comportamento del serpente che rifugge
 dall'uomo nudo e si lancia con violenza verso chi è vestito: così voi vi allon-
 tanate da chi è nudo d'inganno e mostrate tanta prepotenza contro coloro che
 sono vestiti, tanto che rallegrate in maniera indicibile i perfetti amanti, e
 malmenate i malvagi duramente, come neppure Dio fece alla discendenza di
 Cam ai tempi di Abramo.

- III Don per calor e per gel,
 senes voluntat truanda,
 m'auretz mieils qe Dieus Abel 35
 non ac a son mandamen.
 Car mos cors m'enseigna e-m manda
 qe-l saber, l'engeing e-l sen
 paus el vostr'enantimen
 e qe-l mal q'ieu n'ai agut 40
 oblit e meta en soan,
 cum Dieus fai tortz esmendatz;
 pois qe tant m'avetz valgut
 qe sol per vostre coman
 la gensser mi sofrà en patz, 45
 qez ab alques de solatz
 nos siam
 ensems el vostre liam.

35 mieils] miell **I**, mieill **K** 37 mos] mes **A**; m'enseigna] m'enseigne **I** (*m inserita nell'interlinea*), m'enseigne **K**; e-m manda] manda **IK** 38 qe-l saber, l'engeing e-l sen] qen geing e saber e sen **IK** 39 paus el] pauz en **IK** 40 agut] aut **IK** 41 oblit e meta] ublide met **IK** 43 qe tant] qen tan **IK** 45 sofrà en] sofrèn **IK** 46 qez ab alques] que ab quels **IK** 48 el] en **IK**

III. Dunque, per calore e per gelo, senza falsa volontà, mi avrete meglio di quanto Dio non ebbe Abele al suo comando. Infatti il mio cuore mi insegna e mi comanda che io ponga il sapere, l'ingegno e il senno nell'innalzarvi e che dimentichi e reprima il male che ho ricevuto, come fa Dio che rimette i peccati; poiché tanto mi avete fatto del bene che solo per il vostro volere la più nobile [tra le donne] mi sopporti pazientemente, tanto che con poca gioia, noi siamo insieme nel vostro vincolo.

IV Mas s'ieu ja trob mon apel,
 l'amorosea bevanda 50
 non feric ab son cairel
 Tristan n'Iseut plus fort men
 qand ill venion d'Irlanda,
 cum ill me ab doutz parven.
 C'anc, pois n'aic entendemen 55
 mei voler no·is son mogut
 de far tot son benestan,
 e s'anc lezers m'en fon datz,
 plus n'ai pres joi e salut
 c'anc no·n pres d'Alda Rotlan. 60
 E sui aissi fasendatz
 qand sos gens cors es iratz,
 q'ieu n'aflam
 tant qe mi eis en dezam.

49 ja trob] iai trueb **IK** 52 n'Iseut] ni zoi **I**, ni zot **K** 53 venion] venivon
IK 55 c'anc] quant **I**, qant **K** 56 no·is] non **IK** 58 sans] san **I** 59 n'ai
 pres] na pris **IK** 60 non] noi **I**, noy **K**; Rotlan] rolan **IK** 62 es] ses **IK**
 64 tant qe] equais **IK**; en dezam] endesman **A**

IV. Ma se io mai trovassi soddisfazione alla mia richiesta, il filtro d'amore non ferì con la sua freccia Tristano e Isotta così fortemente, quando venivano dall'Irlanda, di quanto lei non ferì me con dolci sembianti. Ché mai dal momento che me ne accorsi la mia volontà si è mossa dal fare ogni suo vantaggio, e, anche se mai me ne fu data soddisfazione, ne ho preso maggiore gioia e salute di quanto mai prendesse Rolando da Alda. E son così fatto che, quando la sua gentile persona s'adira, io prendo fuoco tanto che provo odio per me stesso.

V	E car aissi mi capdel valra m'en plus ses demanda, car trop a bon pretz revel cel qe non fai pajamen en totz faitz, cum dreitz comanda, ni·s taing qe·m don espaven qu'il no·m creissa·l dreich breumen. Pois son pretz a tant cregut c'om non a ren tant prezan, qe mais non l'auza vertatz, ben c'om l'aja aut estendut sobre celz c'al som estan, car sap – et es vers proatz – c'aisso·n desir plus assatz qe·l reclam non fai l'esperviers per fam.	65 70 75 80
---	---	--

68 que] qi **I**, qui **K** 69 dreitz] drez **I**, dregz **K** 70 ni·s] ni **IK** 73 non a ren] nono ten **I**, non ho ten **K** 74 que] qen **IK**; l'auza] luza **IK**; vertatz] vertat **A** 75 l'aja aut] laiaut **IK**; estendut] ostendut **IK** 76 som estan, car sap – et es vers proatz – c'aisso·n desir plus assatz] som [...] satz *lacuna in IK* 79 qe·l] quel **IK** 80 esparviers] esperviers **I**

V. E poiché così mi comporto, me ne varrà ancor più senza farne richiesta, giacché è troppo contrario a buon pregio colui che non dà ricompensa per ogni azione, come giustizia impone, e non si conviene che mi procuri timore senza che accresca subito il mio buon diritto. Poiché il suo pregio è tanto cresciuto che non si ha cosa tanto pregevole, che superi la verità stessa, benché sia stato portato tanto in alto sopra quelli che stanno al sommo, si sa – è verità provata – che io desidero molto più da lei di quanto lo sparviero non desidera l'esca per fame.

- VI Mas gen desotz mon mantel
 non creja c'orgoills s'espanda,
 si·l par c'a razon l'apel,
 c'aissi com hom longamen
 non pot viure sens vianda 85
 gaire en vida non enten,
 si·n breu no·i trob valimen,
 si m'ant doutz conssir vencut
 e·il pauc solatz desiran.
 e car aissi·n sui sobratz 90
 be·is taing qe mos dreitz m'aiut,
 e, si·n trop vauc esperan,
 qe·m deja valer pietatz,
 pos per lieis fon jois donatz
 a n'Adam, 95
 si be·is tolc lo fruich del ram.

81 mantel] mantes **A** 82 orgoills] ergoillz **I**, ergueilz **K**; s'espanda] lespan-
 da **I** 84 c'aissi com hom longamen] quatressi com loingnamen **I**, qatressi
 com lueingnamen **K** 85 non] nos **IK** 86 gaire en] gairen **IK** 87 sin] sen
I, sem **K**; valimen] valemén **IK** 89 eil] el **IK**; desiran] teziran **IK** 90 ais-
 si·n] aissim **IK** 91 be·is] ben **IK**; mos] mes **A** 92 si·n] sen **IK** 93 pie-
 tatz] pidatz **IK** 94 fon] nifon **A** 96 be·is] ben **IK**

VI. Ma non creda affatto che sotto il mio mantello si espanda orgoglio, se le pare che a ragione la chiami, perché, come un uomo non può vivere a lungo senza cibo, io non posso rimanere in vita se presto non vi trovo conforto, così le dolci angosce mi hanno vinto nel desiderare quella poca gioia. E poiché da esse sono così sopraffatto, sarebbe giusto che il mio diritto mi venga in aiuto e, così vado sperando, che mi valga almeno la pietà, dato che per lei venne data gioia ad Adamo, benché avesse colto il frutto dal ramo.

- VII Dompna, aissi com a Babel
 no·s poc far la tors tant granda
 qu'il pogues pojar al cel,
 no·is pot dir complidamen 100
 la grans beutatz qe·us garanda
 ni cum avetz plenamen
 tot so q'a dompna estai gen;
 don non ai gaire entendut
 en vos lauzar e mon chan, 105
 car no·i dopta pros ni fatz
 – si·us a vista e conogut
 cum ab covinen semblan
 respondetz et escoutatz –
 car anc lo meins apajatz 110
 no fetz clam
 plus cum l'uns de l'autre fam.

97 Dompna aissi] Domnaissi **IK**; a] en **IK** 98 no·s poc] non poc **A**, nos pot **IK**; tors] tor **A** 99 qu'il] qel **A** 100 no·is] nos **IK** 103 dompna estai] domnestai **IK** 104 gaire] gair **IK** 105 en] de **A** 106 dopta] duept hom **IK**; pros] pres **K** 107 a vista e conogut cum ab covinen semblan respondetz et] ha vist [...] et *lacuna in* **IK** 110 lo meins] leumenz **I**, lemenz **K** 111 no] noi **I**, noy **K** 112 autre] altro **IK**

VII. Donna, così come a Babele non si poté fare la torre tanto grande che potesse ascendere al cielo, non si può dire compiutamente la grande bellezza che vi circonda né come possediate pienamente tutto ciò che a donna si conviene; per questo non mi sono affatto preoccupato di lodarvi nel mio canto, poiché di ciò non dubita né prode né vile – se vi ha visto e conosciuto come rispondete ed ascoltate con gentili maniere – perché anche il meno appagato non si lamentò più di quanto facciamo noi l'un dell'altro.

- VIII Don esper mon atendum
 cobrar en aquest deman,
 pero, si n'a dreich, jutgatz 115
 na Gauch de Cor qe l'escut
 vos rend'e la lansa e·l bran,
 car si neis ma mortz vos platz,
 eu la vuoill sofrir en patz
 car ie·us am 120
 mais qe non fetz Sarra Abram.
- IX Dompna, gran gauch me donatz
 on plus mos cors es iratz,
 aissi·us clam
 e sobre tota re·us am. 125

114 cobrar] cobiar **IK** 115 si n'a] sieu nai **IK** 117 lansa] lanz **IK** 120
 ie·us] eus **AK** 121 mais] mas **I**; Sarra] Sar **IK**; Abram] abraam **I** 122
 gran] quar **IK**; me donatz] men coratz **IK** 123 es] ses **IK**

VIII. Dunque spero, con questa richiesta, di ottenere ciò che ho perso nell'attesa, tuttavia decidete pure, Gioia del Cuore, se è giusto che io vi restituisca lo scudo, la lancia e il brando, perché se vi piace persino la mia morte, io voglio sopportarla pazientemente, poiché vi amo più di quanto Sara non amasse Abramo.

IX. Donna, mi infondete grande gioia quanto più il mio cuore è triste, così vi invoco e vi amo sopra ogni cosa.

1. Nell'*incipit Atressi cum* si ravvisa l'influsso degli esordi con *similitudo* di Rigaut de Berbezilh. Zorzi riprende chiaramente da Rigaut l'attacco iniziale e la successione serrata delle similitudini presenti in *Atressi cum l'orifans* (BdT 421.2), in *Atressi cum lo leos* (BdT 421.1) e in *Atressi cum Persavaus* (BdT 421.3). Tale *incipit*, inoltre, chiama in causa liriche di altri trovatori che hanno utilizzato la stessa formula d'inizio per introdurre la comparazione e che hanno sicuramente esercitato un influsso sul trovatore veneziano, come: *Atressi co-l perillans* di Peire Vidal (BdT 364.6), *Atressi co-l signes fai* di Peirol (BdT 366.2) e *Atressi-m pren com fai al jogador* di Aimeric de Pegulhan (BdT 10.12). Lo stesso *incipit* si ritrova nelle due liriche di Bertran Carbonel *Atressi fai gran foldat qui ab sen* (BdT 82.8) e *Atressi ven hon paubres en auteza* (BdT 82.26), in una di Peire Raimon de Tolosa *Atressi com la candela* (BdT 355.5) e in *Atressi com per fargar* (BdT 335.9) di Peire Cardenal. Cfr. l'introduzione alle pp. 9-10.

2. *liuranda*: come afferma anche Paolo Gresti, «La canzone *S'ieu trobes plazer a vendre* di Bartolomeo Zorzi (PC 74.15)», in *Italica-Raetica-Gallica. Studia linguarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, a cura di Matthias Grünert, Iwar Werlen, Peter Wunderli, Tübingen-Basel 2001, pp. 521-537, a p. 530, il lemma con il significato di 'nutrimento' sembra essere piuttosto raro nel lessico trobadorico, ma Zorzi lo utilizza anche in *S'ieu trobes plazer a vendre* (BdT 74.15, v. 48), dove si legge «qui fez sa liuranda prendre». Inoltre, è usato da Bertran de Born nei sirventesi *D'un sirventes no-m cal far loignor garda* (BdT 80.13, v. 11) e *Gent part nostre reis liouranda* (BdT 80.18, v. 1); a partire forse proprio da quest'ultimo componimento viene ripreso da Falquet de Romans in *Far vuoill un nou sirventes* (BdT 156.6, v. 6). È da notare, infine, che si tratta di quei componimenti nei quali ricorre più frequentemente la *rima cara* in *-anda*. Si rimanda all'introduzione alle pp. 15-16.

3-7. I tre aggettivi, disposti in una enumerazione per polisindeto, qualificano il cammello, l'animale con il quale Zorzi stabilisce la prima similitudine. Come l'animale esotico si prostra con poco nutrimento e sopporta il carico, allo stesso modo il poeta-amante, in cambio di un *petit de gauzimen*, si fa carico degli affanni che Amore gli infligge. Gli aggettivi *benigne e fort e fizel* del v. 3, che qualificano il cammello, vanno in questo modo a collegarsi direttamente con i due aggettivi *humil et obediens* del v. 7 che si riferiscono all'amante.

8. L'amore cantato da Zorzi è un Amore personificato al quale l'io lirico è sottoposto vivendo sotto il suo giogo eterno. È una personificazione chiaramente percepibile che aleggia in tutta la canzone, nella quale si sente vibrare acuto il senso dell'inflessibilità e della dura onnipotenza di amore. Un sentimento ineluttabile e crudele dal quale non ci si può liberare, anzi si resta imprigionati e incatenati. È dietro questa metafora della prigione d'Amore

che si nasconde lo stato di detenzione reale vissuto per sette anni da Zorzi nelle carceri di Genova.

12. La parola *maltraich* ‘maltrattamento’ non è stata compresa dai copisti di **IK** che trascrivono *mal trar*, lezione erronea e priva di significato.

14. Levy omette per intero il v. 14. Di tale dimenticanza non sembra essersi accorto nessun censore.

17. *chastel d’amor*: il riferimento ad un castello dove risiede Amore, che dà gioia ai perfetti amanti e castiga invece i malvagi, rinvia ai testi allegorici del *Chastel d’amor* e della *Cort d’amor* i quali, composti in ambiente veneto intorno alla seconda metà del tredicesimo secolo da autori italiani, delineano perfettamente il quadro della vita svolta in quella società municipale. Zorzi potrebbe aver attinto l’immagine del castello come residenza di Amore anche dalla lirica di Arnaut Daniel, *Lanquan vei foill’e flor e frug* (*BdT* 29.12), e precisamente dai vv. 8-9 «Ar sai eu c’Amors m’a condug / el sieu plus seguiran castel», 15-18 «[...] Amors, de vos a fag estug / lonjamen verai e fizel, / c’anc non fiz ganda ni esdug / d’amar [...]» e 36-37 «D’aquest amor son loin fordug / dompneador feinien, fradel [...]».

23. L’immagine del serpente è ripresa dal *Physiologus* latino, dove si trova l’allegoria del rettile che fugge dall’uomo nudo e assale l’uomo vestito, a significare che l’essere umano, munito di cattive intenzioni, è attaccato dal demonio. È probabile, però, che la *similitudo* sia giunta a Zorzi anche per il tramite di quei bestiari che a partire dal Duecento si diffusero sia in latino che in volgare. La stessa similitudine del serpente si rintraccia anche in un tardo bestiario di ambiente veneto-padovano, risalente al 1468 in cui si legge: «Lo serpente si è uno grande dragone et de tale natura, che quando lo truova l’omo vestido, si li core adoso e si li fano male, quanto che mai el pole, e quando lo vede algun uomo che sia nudo, si fuze da lui instesso et a gran paura»: cfr. Max Goldstaub - Richard Wendriner, *Ein toscovenezianischer Bestiarius*, Halle 1892, p. 20.

26. *d’enjans*: ci si trova di fronte ad un passo che mostra qualche difficoltà e che è stato dibattuto dai critici. Il ms **A** tramanda la lezione *denians*, mentre **IK** *damanz*. Gli editori precedenti hanno frainteso, per un banale errore di lettura, la lezione di **A** (*denians* > *demans*), che è stata poi corretta unanimemente in *d’enjanz*. *D’enjanz* è una *lectio difficilior* banalizzata da **I** e **K**. La lezione ha, difatti, un significato ben chiaro e preciso all’interno della *similitudo*: come il serpente si allontana da chi è nudo senza procurargli del male e si lancia contro chi è vestito, così Amore lascia in pace chi è nudo ‘d’inganno’ e mostra invece la sua ‘violenza’ contro chi ne è rivestito, maltrattandolo o comunque riducendolo a mal partito. Se si tenesse, invece, a testo *damanz* (*amansa* = ‘amore’) non si potrebbe comprendere come Amore, che si allontana dai «nutz d’amanza» (del v. 26), possa lanciarsi con violenza («esforz gran» del v. 25), verso chi è vestito. *Esfortz* ha il significato di vio-

lenza, di forza, di percossa, ribadito dall'espressione ridondante del v. 27, «esforciva vertut», chiaramente poi parafrasata al v. 30: «e·l crois a pieitz malmenatz», 'malmenate i malvagi duramente'. Infine il lemma è utilizzato da Zorzi anche in un altro componimento e precisamente in *L'autrier, quant mos cors sentia* (BdT 74.7), dove al v. 46 si legge: «Tan fort s'azauta d'enjan», 'tanto forte si compiace d'inganno'.

31-32. *qe·ls natz Cham / non fetz Dieus el temps Abram*. Suchier pensa che i due versi si riferiscano alla distruzione di Sodoma e Gomorra al tempo di Abramo (Genesi, 19). Questa ipotesi, da aggiungere a quelle discusse precedentemente nell'introduzione a p. 13, è comunque da considerare valida, poiché fa riferimento alla corruzione delle due città e all'empietà dei suoi abitanti, discendenti di Canaan figlio di Cam, accusati di rapporti omosessuali. Questo comportamento, condannato come trasgressione sessuale, è da collegare all'episodio biblico della scoperta della nudità di Noè da parte di Cam e della maledizione su di lui e sulla sua discendenza, i Cananei, puniti per la loro immoralità e per i sacrifici di bambini offerti alle divinità pagane.

38. Si accetta la lezione *qe·l saber, l'engeing e·l sen*, presente in **A**, contro la lezione erronea riportata dai manoscritti **IK**, riconducibile al copista dell'antigrafo comune il quale, probabilmente, non ha compreso il significato della parola *engeing* e il senso del periodo ed ha ommesso gli articoli davanti ai tre sostantivi.

43. Rohleder, come evidenziato da Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, p. 485, preferisce la lezione *qu'en tan* riportata da **IK**, dando un'interpretazione diversa del complesso periodo. Appone una virgola al v. 42 dopo *fai*, conferendo un tono esortativo al sintagma seguente, *tortz esmendatz*, riferito ad *amors*. A questa esortazione farebbe riferimento *l'en* come anticipazione di quel favore che Amore ha già concesso (vv. 44-45) e della preghiera finale affinché venga concessa gioia alla coppia.

45. *mi sofrà en patz*: l'espressione, con lo stesso significato, si riscontra al v. 119 eu le vuoill sofrir en patz». È presente anche in un altro componimento di Zorzi, il *sirventes-canso Totz hom qu'enten en valor* (BdT 74.18), v. 16: «quar quecs deu sofrir en patz», che Bruna Corradini, *Rialto* 11.xi.2013, traduce «poiché ognuno deve soffrire pazientemente», così come è riportato in *PD*, p. 283. In questo contesto, come pure nell'altra lirica zorziana *Mout fai sobreira folia* (BdT 74.9, v. 16), appare più corretto dare al verbo *sofrir* il significato di 'sopportare' (*DOC*, s.v. *sofrir*) e, quindi, all'espressione *sofrir en patz* il significato di 'sopportare pazientemente' (*DOC*, s.v. *patz*).

52. Si riporta a testo la lezione *n'Iseut* presente in **A**. Benché francesizzata, ma sicuramente più nota, è preferita alla forma senza dittongazione, *nizot*, attestata solo in **K**, mentre **I** commette un errore leggendo *nisoi*.

64. *en dezam*: si accetta la lezione riportata da **IK** di contro a quella errata di **A**, che legge *endesman*. Si potrebbe leggere, alternativamente, *en desi-*

nan, ma tale forma risulta, a nostra conoscenza, non altrove attestata. La parola *dezam* esprime lo stato di malessere dell'io lirico e di 'odio' quando la donna amata si sdegna e si incollerisce. Il sostantivo *dezam* occorre in pochi altri componimenti di trovatori come Aimeric de Pegulhan, *De Berguedan, d'estas doas razos* (BdT 10.19, v. 11), Arnaut Catalan, *Als entendens de chantar* (BdT 27.2, v. 18), Arnaut Daniel, *Amors e jois e locs e temps* (BdT 29.1, v. 50), Bonifacio Calvo, *Luquetz, si-us platz mais amar finamen* (BdT 101.8a, v. 24), Cadenet, *S'eu ar endevenia* (BdT 106.20, v. 20) e Raimon Bistortz d'Arles, *Aissi com arditz entendenz* (BdT 416.2, v. 61).

65-80. L'intera *cobla* presenta una terminologia che si rifà al linguaggio giuridico: *cum dreitz comanda* (v. 69), *no-m creissa-l dreich* (v. 71) e *non fai pajamen* (v. 68). Tale lessico compare anche in altri luoghi del componimento: *mos dreitz m'aiut* (v. 91) e *si n'a dreich, jutgatz* (v. 116), oltre che in altre liriche del trovatore veneziano, in modo particolare in *L'autrier quant mos cors sentia* (BdT 74.7) in cui Zorzi, sottoponendo gli amanti al giudizio d'Amore, utilizza lemmi ed espressioni come: *jutgar* (vv. 13, 17, 24, 25, 120), *jutjairitz* (v. 23), *jutjamen* (vv. 32, 134, 143, 148), *jutgars* (v. 116), *def fendre* (v. 16), *dreitz non consen* (v. 12), *don me pogues dreitz estraire* (v. 29), *mas si vol on dreg comprendre* (v. 73), *lo dregz d'aquest amador* (v. 79), *si ben l'es sos dregz petitz* (v. 99), *anz li posc a dreg contendre* (v. 109), *si vostre dreg m'agues volgut seguir* (v. 114) e infine *el jutjamen a dreg dir* (v. 148). Tale terminologia, adattata alla tematica amorosa delle liriche zorziane, finisce per acquisire una funzione quasi etica.

67. Levy considera strano il lemma *revel* come forma non ortodossa dell'indicativo presente del verbo *revelar*, ma, giustamente, Chabaneau osserva che esso è riferito a *bon pretz* ed è un aggettivo che deriva da REBELLEM.

78. *c'aisso-n*: Levy e altri critici hanno ritenuto opportuno emendare la lezione *caisson* del canzoniere **A** in *c'ai son*. Sembra chiaro, però, che mantenendo a testo la lezione tradita da **A** non viene stravolto il senso.

81. *mantel*: il manoscritto **A** presenta chiaramente la lezione erronea *mantes* che viene corretta dal copista stesso ponendo al di sopra una piccola *l*.

98. *tors*: la lezione di **A**, *tor*, è morfologicamente erronea, pertanto si preferisce quella di **IK**, *tor*.

113-121. La prima *tornada* supera il numero di versi che sono stabiliti dalle regole fissate nei trattati teorici di poetica, per i quali la lunghezza delle *tornadas* non deve superare quella della metà delle *coblas*. Dunque, questa prima *tornada*, che sarebbe dovuta essere di 8 versi, ne presenta uno in più.

116. *Gauch de Cor* è il *senhal* dietro il quale si cela la donna amata dal poeta. L'origine del *senhal* è forse da rintracciare in un'altra canzone di Zorzi, *Aissi co-l fuocx consuma totas res* (BdT 74.1), nella quale si insiste sul concetto che la donna restituisce al trovatore quel *gauch* che gli venne tolto

per il danno che gli fece «autan la dura mortz» (v. 8). Inoltre ai vv. 18-22, si precisa: «q'en lieis reviu jois, dompneis e deportz / que moriron quand fui del gaug mermatz, / q'en lieis m'er gen, s'a Dieu platz, restauratz. / E car aten que mon gaug restaures, / ben dei poignar d'esser adreich servire».

122. Il manoscritto **A** riporta la lezione *me donatz* mentre **IKd** *men coratz*: entrambe le lezioni potrebbero essere accettate, poiché assumono lo stesso significato nel contesto del discorso, e cioè dare gioia ad un cuore sempre più rattristato. Però, mentre *m'encoratz* acquisisce un'accezione più specifica di 'penetrare a fondo nel cuore o tormentare', *me donatz* può essere tradotto semplicemente con il significato di 'infondere gioia' a quel cuore triste a cui si fa riferimento nel verso successivo. Inoltre, *me donatz* costituisce anche una rima identica con quella del v. 94.

Università di Salerno

Nota bibliografica

Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
d Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α. R.4.4, cc. 262-346.

Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henri Carstens, Halle 1933.
- COM 2** *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les Troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD Rom, Turnhout 2005.
- DBT** Saverio Guida - Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014.
- DOC** *Dizionario online dell'Occitano medievale*, a cura di Sabrina Galano, Beatrice Solla e Francesco Colace, Università degli studi di Salerno, in rete, 2013ss.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- LR** François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-1844.
- PD** Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- Rialto** *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.
- SW** Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Si cita dalle edizioni di riferimento utilizzate nella *COM2*, ad eccezione di

Arnaut Daniel

Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995 (Milano 1984¹).

Breviari d'amor

Matfre Ermengaud, *Breviari d'amor*, a cura di Peter T. Ricketts, vol. V, Turnhout 2004.

Guillem de la Barra

Arnaut Vidal de Castelnaudary, *Las aventuras de monsenher Guillem de la Barra*, a cura di Sabrina Galano, Roma 2014.