

## RECENSIÓNS

**GONÇALVES, ELSA (2016):** *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. Edición ao coadado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos. Índices e bibliografía: Henrique Monteagudo, Lidia Gómez e Nélica Cosme. A Coruña: Real Academia Galega, 674 pp.

Il volume recentemente pubblicato a Santiago de Compostela raccoglie gli studi che Elsa Gonçalves ha dedicato alla poesia lirica galego-portoghese nel periodo che va dal 1976, anno di pubblicazione dell'importante studio sulla *Tavola colocciana*, fino all'epoca presente, durante il quale la filologa lusitana ha continuato a pubblicare lavori di grande interesse relativi alla poesia dei *trobadores*. La pubblicazione del volume si deve a João Dionísio, allievo di Gonçalves all'Università di Lisbona, Henrique Monteagudo, filologo galego dell'Università di Santiago de Compostela, e Maria Ana Ramos, filologa portoghese dell'Università di Zurigo.

Il titolo *De Roma ata Lixboa* è insieme una citazione trobadorica da un testo studiato da Gonçalves nel 1997 e raccolto in questo stesso volume al capitolo XIV (si tratta del *pranto* parodico che Pero da Ponte dedica all'infante *Don Manuel, Mort'ê Don Martin Marcos, se é verdade*) e un richiamo alla carriera dell'illustre studiosa, la cui formazione filologica deve molto alla scuola romana allora capitanata da Aurelio Roncaglia e Giuseppe Tavani. A questo proposito, il dato che va preliminarmente sottolineato riguarda proprio l'impostazione culturale e metodologica che ispira le pagine di Gonçalves, orientata verso il rigore filologico proprio degli studi romanzi che, almeno nell'epoca in cui Gonçalves si formò presso la Faculdade de Letras dell'Universidade de Lisboa, risultavano quasi del tutto assenti in area portoghese (ad eccezione, ovviamente, del grande Manuel Rodrigues Lapa). Se si vuole allora individuare un *Leitmotiv* che percorre il volume, ciò risiede proprio nella capacità di Gonçalves di affrontare diversi aspetti della lirica galego-portoghese partendo dall'analisi filologica *stricto sensu*, secondo un'ottica che

disegna un percorso dal testo al canzoniere e dal canzoniere al testo, senza tralasciare quelle implicazioni di storia letteraria molto spesso fondamentali nel fornire un respiro più ampio al grezzo materiale filologico.

In quest'ottica, gli studi di Gonçalves rappresentano senza dubbio un punto fermo nel panorama bibliografico sulla lirica galego-portoghese. Un panorama che, soprattutto negli ultimi vent'anni, ha conosciuto una notevole espansione, frutto del sempre maggiore interesse che la produzione trobadorica peninsulare suscita non più solo nella scuola italiana, ma anche in quella spagnola di Santiago de Compostela (e, in misura minore, di A Coruña e Vigo) e, appunto, portoghese. La capacità di Gonçalves di affrontare problemi spinosi e talora di difficile risoluzione, è doveroso dirlo, risulta preziosa in questo contesto, ove non è raro incontrare studi dedicati a questioni tematiche, retoriche o legate alla teoria letteraria che talora prescindono da quel rigore metodologico indispensabile per approcciarsi correttamente a qualsiasi produzione letteraria medievale.

Il percorso poc'anzi menzionato, che si realizza nel continuo dialogo fra la "campitura larga" rappresentata dal canzoniere e la "campitura breve" della singola *cantiga*, è ben rappresentato nella successione dei trenta capitoli che compongono il volume, presentati non solo secondo il primario ordine cronologico, ma anche, nel rispetto di quest'ultimo, in base a raggruppamenti tematici o metodologici. Come affermano gli stessi curatori,

unha posible clasificación sería: traballos de asunto codicolóxico (I, II, III, IX, XI, XVI, XXV, XXX), arredor da tradición manuscrita e cuestións conexas (IV, V, XII, XXIII, XXIV), Don Denis (VI, VII, VIII, XIII, XV, XXVI), edición e interpretación de cantigas e versos concretos (XIV, XVII, XXI, XXII, XXVII e XXIX) e aspectos varios de preceptiva e retórica trobadoresca (X, XVIII, XIX, XX, XXVIII) (p. 33).

In questa struttura assumono rilevanza speciale i lavori dedicati alla tradizione manoscritta dei *trobadores* – dal punto di vista sia ecdotico, sia codicologico – che occupano una buona metà del volume e restituiscono

meglio di altri l'immagine del *labor* filologico che ne sta alla base.

La decisione di immettere come capitolo introduttivo il lungo studio dedicato alla *Tavola colocciana* è meritorio per diverse ragioni, non ultima quella della difficile reperibilità della pubblicazione originale (l'articolo era infatti apparso nel decimo numero della rivista *Arquivos do Centro Cultural Português*, 1976, scarsamente diffuso nelle biblioteche esterne ai territori portoghese o galego). Questo studio alimentò in maniera decisiva il dibattito sullo stemma della lirica galego-portoghese inaugurato da Giuseppe Tavani nel 1968 e proseguito, in termini aspramente polemici, da Jean-Marie d'Heur nel 1974, per poi essere ripreso in più occasioni dallo stesso Tavani (si ricordino almeno gli interventi del 1979, 1990 e 1999). Gonçalves s'inserì nella *quaestio* che, da lì a poco, acquisirà a buon diritto il titolo di *vexata*, conducendo un'analisi approfondita e rigorosa sulla tavola conservata dal ms. Vat. Lat. 3217; grazie ai riscontri effettuati sul codice B, anch'esso di proprietà e genesi colocciana e oggi conservato alla Biblioteca Nacional di Lisbona, la studiosa portoghese giungeva alla conclusione che la tavola si riferisse allo stesso canzoniere, contraddicendo quindi le asserzioni di Tavani per cui la tavola sarebbe stata tratta da un collaterale di B, denominato  $\beta$  nello stemma da lui elaborato. Si veniva così a creare una dualità di posizioni, capeggiate da Tavani, da un lato, e da Gonçalves e Anna Ferrari dall'altro, che proseguiranno nel dibattito scientifico fino ancora ai primi anni del nuovo millennio, il quale si può dire, a buon diritto, non ancora risolto. Per chi scrive, lo studio di Gonçalves sembra avere dimostrato con buona approssimazione che la tavola vada associata al canzoniere B, benché le prove da lei apportate non possano considerarsi dirimenti per scegliere l'uno o l'altro "partito". D'altro canto, il contrasto fra le due posizioni si misura non solo sulla posizione della tavola nello stemma, ma anche (e soprattutto) sull'esistenza dei due *codices interpositi* che Tavani suppose alla base, rispettivamente, di B (detto anche "Colloci-Brancuti") e V ("Canzoniere della Vaticana"), laddove Gonçalves (e Ferrari) optavano per una più semplice derivazione di questi ultimi da un unico antigrafo. Il tema viene affrontato, seppur corivamente, nella recensione che l'autrice realizzò sull'importante studio dedica-

to al canzoniere Colocci-Brancuti da Anna Ferrari nel 1979, pubblicato sugli stessi *Arquivos* in cui comparve il lavoro di Gonçalves sulla Tavola colocciana (si tratta del n° 14, pp. 25-140) e qui pubblicato come cap. II. In questo caso le conclusioni a cui si giunge sembrano meno convincenti e, nuovamente, per chi scrive la soluzione proposta da Tavani continua ad essere quella più verosimile: ma, ancora una volta, non esistono prove certe per confutare recisamente una delle due ipotesi e, probabilmente, fino a quando non si scoprirà un nuovo testimone di lirica galego-portoghese la situazione è destinata a rimanere tale.

L'apporto di Gonçalves allo studio della tradizione manoscritta non si limita però soltanto alla *vexata quaestio*; si estende, piuttosto, a numerosi elementi che coinvolgono in misura maggiore i due apografi italiani BV, ma sanno comprendere anche il *Cancioneiro da Ajuda* e il *Pergamiño Vindel*. Proprio su quest'ultimo manoscritto la sua indagine relativa alla tradizione di Martin Codax (cap. IV) si rivela decisiva per comprendere la posizione del frammento nello stemma, che fu disegnato da Tavani (1981) in un commento all'edizione critica delle poesie di Codax pubblicata da Barbara Spaggiari nel 1980 e giustamente criticata per il suo scarso rigore metodologico. In quel caso Tavani giungeva alla conclusione che le lezioni del *Pergamiño* fossero più genuine rispetto a quelle, inevitabilmente corrotte dalla *longue durée* della tradizione manoscritta, degli apografi BV, che invece Spaggiari prediligeva nella sua *constitutio textus*. Incrociando l'ipotesi di Tavani con i dati forniti qui da Gonçalves, che individua una fonte composta da una raccolta di *cantigas de romaria* oltre a quella da cui deriva il *Pergamiño* alla base di BV, è possibile determinare con più precisione la posizione stemmatica di quest'ultimo e le sue possibili fonti, come chi scrive ha provato recentemente a fare (Marcenaro 2015). Allo stesso tempo, lo studio sui trovatori "minori" di A, che coinvolge questioni relative alla fascicolazione del codice e al rapporto fra quest'ultimo e il ramo "italiano" della tradizione, apre prospettive interessanti, che conducono a un'altra tematica centrale nello studio della tradizione manoscritta trobadorica. Gli studi condotti da Maria Ana Ramos sul *Cancioneiro da Ajuda*, infatti, hanno suggerito che il canzoniere non fosse copia di un organismo già completo e concluso,

bensi si configurasse come raccolta *ex novo* di fonti disparate; ciò porta inevitabilmente a interrogarsi sulla natura dell'archetipo che sta alla base di tutta la tradizione, postulato sia da Tavani, sia dalla stessa Gonçalves, in ragione delle evidenti consonanze strutturali delle parti comuni di *Ajuda* e degli apografi italiani. Gonçalves, a tal riguardo, nel cap. XXV cerca di correggere l'ipotesi di Ramos, ipotizzando l'esistenza di una tavola preparatoria in cui venivano trascritte le rubriche, tuttavia mai copiate nel canzoniere, sul modello già riscontrabile nel *Chansonnier du Roi* francese. Spia di ciò sarebbe il piccolo *marginalia* "pero da pont" trascritto nel foglio 9v in margine a una cantiga di Pai Soarez de Taveiros; ne deriverebbe, quindi, che le sequenza degli autori di *Ajuda*, passata agli apografi italiani, si debba proprio alla fedeltà del (dei) redattore (redattori) di *Ajuda* a questa tavola preparatoria. L'ipotesi è senza dubbio affascinante, ma parrebbe senz'altro singolare immaginare una tavola delle rubriche senza che nessuna di esse sia stata trascritta nel canzoniere, al di fuori di quel sbrigativo *marginalia*; vero è che il *Cancioneiro* è incompleto, ma è altrettanto indubbio che, almeno nella sua prima parte, fossero già intervenuti i decoratori per le iniziali filigranate e le miniature, il che fa supporre che, almeno parzialmente, qualche rubrica avrebbe dovuto essere stata trascritta o che, almeno, dovessero essere presenti altre note simili a quel *pero da pont*. Per chi scrive, l'ipotesi più economica è pensare a un collaterale di *Ajuda*, questa volta completo delle *cantigas de amigo* e *de escarnio e maldizer* ma dotato di lezioni proprie, come fonte del subarchetipo che dà vita alla tradizione italiana (in cui, com'è noto, la tradizione si arricchisce anche nelle parti comuni con l'inserzione di autori più recenti).

Un altro tema importante trattato nelle pagine di Gonçalves è quello delle rubriche dei canzonieri BV, affrontato nei capp. V e XI. La studiosa lusitana è stata la prima a intraprendere uno studio organico delle rubriche, distinguendone le diverse tipologie e confermando ciò che già Tavani affermava in merito alla stratificazione di queste ultime nel corso della tradizione manoscritta: alcune di esse, infatti, sono riconducibili alla sistemazione dei materiali sciolti in un canzoniere (de tipo *outro rolo se começa*), mentre altre si riferiscono all'organizzazione interna di un antologia poe-

tica già strutturata (tipo *aqui começam as cantigas...*) e altre ancora, simili alle *razos* provenzali, possono ascrivere a una fase già avanzata della tradizione, coincidente con lo stesso antecedente dei codici colocciani. Anche le note marginali di Colocci rientrano nell'interesse di Gonçalves, fornendo lo spunto per l'interpretazione corretta di alcuni testi del trovatore Pero Garcia Burgalés (cap. XX). In questo caso, la nota colocciana *triplici correctus amore* va riferita alle figure di *Johana*, *Sancha* e *Maria* sui cui il trovatore di Burgos articola un mini-ciclo di *cantigas de amor*, nelle quali gioca con il topos del *senhal* femminile; non solo *correctus* andrebbe interpretato come errore colocciano per il participio di *CORRIPIO*, ma l'interesse di Colocci per questa inedito terzetto amoroso galego-portoghese potrebbe connettersi alla più famosa triade delle *tre donne* dantesche, oppure alle *tres tozas* di una pastorella Guiraut Riquier, testi che lo jesino conosceva e poteva utilizzare come termine di paragone per commentare le curiose *cantigas* di Pero Garcia.

Quando l'attenzione di Gonçalves si concentra su questioni testuali, il trovatore prediletto è senza dubbio Don Denis. Il più prolifico autore della lirica galego-portoghese (e uno dei più produttivi in tutta l'Europa romanza) soffre infatti ancora oggi l'assenza di un'edizione critica rigorosa, capace di superare il pur benemerito volume pubblicato da Lang nel 1894. Tuttavia, le prove ecdotiche effettuate su diversi testi del monarca portoghese – fra cui spicca la produzione, fino ad allora mai studiata organicamente, delle *cantigas* satiriche – costituiscono una sorta di prova di edizione *per disiecta membra* che chiunque si cimenti con il canzoniere dionigino dovrà tener presente. In questo caso, Gonçalves è capace non solo di chiarire passi di difficile interpretazione grazie a una minuziosa analisi lessicale e semantica (capp. VI, XIII), ma anche di avvicinarsi ai testi di Denis secondo un approccio di tipo metrico-sintattico (cap. XXVI), del tutto raro nel panorama di studi galego-portoghese e replicato anche per una *cantiga* dell'altro grande re-trovatore, Alfonso X (cap. XXVII; la *cantiga* in questione è *Johan Rodriguez foi osmar a Balteira*). Questo tipo di analisi, ben inteso, non si limita soltanto alle poesie di Don Denis o Alfonso X: lo si può riscontrare, con indubbio successo, anche in testi di Johan Baveca e Pedr'Amigo (cap. XXI), Afonso Sanchez

(capp. XXI, XXIII, XXIX), Johan Perez de Avoin e Johan Soarez Coelho (capp. XXI, XXII), fra gli altri. Particolare, in questo contesto, è la proposta di individuare nientemeno che Sordello da Goito nell'oscuro *Picandon* con il quale dibatte Johan Soarez Coelho nella tenzone *Vedes, Picandon, soo maravilhado* (cap. XVII), che getta nuova luce al tema dei rapporti diretti fra *trobadores* e *trobadores* nelle corti iberiche nella prima metà del XIII secolo.

Ovviamente, le proposte di Gonçalves possono essere sottoposte al vaglio critico, e in alcuni casi è pacifico riscontrare elementi a cui porre obiezione o che siano in grado di aprire un dibattito. Se la posizione di chi scrive è già stata chiarita in merito al tema dello *stemma codicum* della lirica galego-portoghese, vi sono poche altre questioni affrontate da Gonçalves che paiono meno persuasive: ad esempio, nel cap. XXII (pp. 445-6), nell'analizzare la pastorella di Johan de Avoin l'autrice individua una relazione latamente intertestuale fra il verbo *siia* usato da Avoin e i diversi episodi di pastorelle occitane (Guiraut Riquier) o francesi in cui si utilizzano i derivati del verbo SEDERE; le relazioni fra le due tradizioni nel campo della pastorella indubbiamente esistono – tanto più in quella di Johan de Avoin dove la scena si svolge su un *caminho francés* –, ma non pare corretto tradurre *siia* come “sedeva”, poiché si tratterà semplicemente dell'imperfetto indicativo del verbo *seer*. Come si sa, infatti, il galego antico il verbo *seer* deriva dalla commistione di ESSE e SEDERE, per cui nella P3 dell'imperfetto indicativo abbiamo alternanza fra le forme *era* e *siia/sedia*, pur con decisa minoranza di queste ultime, mentre per 'sedere' si usa il verbo *sentar(se)/asentar(se)*, derivante dal latino tardo (AD)SEDENTARE. Sempre in questo capitolo, la menzione del poc'anzi citato *caminho francés* colloca indubbiamente l'avvenimento, sia esso reale o immaginato, durante un viaggio intrapreso sulla via del Cammino di Santiago, che sappiamo essere stato intrapreso dall'allora infante Alfonso di Castiglia (futuro re Alfonso X) negli anni 1243-45, del cui seguito probabilmente Johan Perez faceva parte; se però ci si sofferma sul verso della pastorella, che recita *un caminho francés*, si evince che si tratta di una particolare rotta di pellegrinaggio che collegava la Francia a Santiago, non necessariamente identificabile con “il” Cammino francese che, ancora oggi,

collega il passo di Roncisvalle con la Galizia. A questo proposito, va menzionata l'ipotesi di un recentissimo articolo di E. Riboldi (2017: 8-9), che identifica questo *caminho* con la *Via Turonensis*, che comprendeva la località francese di Saintes in cui il padre di Johan Perez fu fatto prigioniero nel 1242.

Riguardo all'interpretazione dell'ultimo verso della *cantiga* satirica di Alfonso X *Johan Rodriguiz foi osmar a Balteira* (cap. XXVII), diversi commentatori, fra cui ricordiamo Carolina Michaëlis (2004: 251), Manuel Rodrigues Lapa (1970: n° 11), Giuseppe Tavani (1997) e l'editore di Alfonso Juan Paredes Núñez (2010: n° 27)<sup>1</sup>, hanno fornito la propria lettura di un passo senz'altro difficoltoso. I codici BV presentano la lezione *e desto muy mays sei eu caboudanha B cabondanha V*, così interpretato dai menzionati studiosi (citiamo solo le proposte più importanti): *ca abundanha* (Lapa), *ca boi* (o *bode*) *d'anha* (Tavani), *[ou] cab' ou danha* (Paredes) che Gonçalves non ritiene soddisfacenti, prima ipotizzando la lezione *ca Bendanha*, da lei interpretata come antroponimo, benché in realtà si tratti di un toponimo; in seguito, suggerendo la conservazione del problematico rimante *abondanha*, da ella associato a una non meglio precisata personificazione carnevalesca che indicherebbe, usando parole di Louise Vasvari, la “plenitud fálica” (p. 567). La desinenza in *-anha*, in questo caso, sarebbe una licenza poetica per aggiustare la parola – la cui forma corretta sarebbe *abondança* – alle esigenze di rima. Io ritengo che la proposta di Paredes rimanga la più persuasiva, perché la deformazione del rimante risulterebbe qui difficile da ammettere trattandosi verosimilmente di un provenzalismo (suggerito dal tipico suffisso provenzaleggiante in *-ança*).

Restando sui testi alfonsini, affrontati da un rigoroso punto di vista codicologico nel cap. XVI, risulta a mio avviso poco verosimile l'affermazione di p. 345 in cui Gonçalves non esclude che l'antigrafo di B fosse fornito di notazione musicale: la cosa è infatti scarsamente probabile per varie ragioni, prima fra tutte la natura piuttosto raffazzonata del modello da cui B fu copiato, che rispondeva a una logica di accumulazione caotica di materiali presi-

<sup>1</sup> Il filologo italiano è tornato a commentare il passo in seguito all'intervento di Gonçalves nell'articolo “Ancora su \**abondanha*. Un problema ecdotico nella lirica profana di Alfonso X” (Tavani: 2016), accettando la lettura di Paredes.

stenti, alcuni dei quali avranno senz'altro avuto l'accompagnamento musicale, che però in quel progetto – destinato ormai soltanto alla lettura a ormai metà del Trecento – non poteva rientrare. Inoltre, dal *Pergamiño Vindel* e dagli spazi allestiti per la musica del *Cancioneiro da Ajuda* sappiamo che nei canzonieri i primi versi e, talora, il *refran* venivano copiati in *scriptio continua*: pare davvero difficile che i copisti cinquecenteschi, di provenienza italiana, avessero la competenza sufficiente per segmentare correttamente i versi e riprodurli nella forma della “poesia verticale” così come li leggiamo in B e V.

I curatori indicano esplicitamente di avere rinunciato ad aggiornare la bibliografia dei contributi qui raccolti per (p. xxxi). Si tratta di una scelta per certi versi obbligata, vista la mole di studi pubblicati dagli anni dei primi contributi di Gonçalves fino ad oggi, ma che priva il volume di un dialogo talora necessario con alcuni lavori che, in alcuni casi, toccano nel vivo i temi trattati dall'autrice. Questa mancanza si nota pressoché in tutti i capitoli; ad esempio, in quelli dedicati alla tradizione manoscritta anteriori al 1994 non si dà notizia dell'importante studio di António Resende de Oliveira (1994) sulle fonti dei canzonieri galego-portoghesi, il quale, in verità, finirebbe col confermare molte supposizioni di Gonçalves piuttosto che opporvisi; va però detto che negli articoli più recenti, come ad esempio quello raccolto nel cap. XXX, la studiosa portoghese prende in considerazione le posizioni di Oliveira in merito alla possibile identità dei trovatori anonimi di Ajuda, proponendo ipotesi a mio avviso condivisibili. Si potrebbero riportare tanti altri esempi, benché non tutti i capitoli patiscano le stesse conseguenze del mancato dialogo bibliografico con voci più recenti; fra questi non si possono però non segnalare quelli dedicati alle rubriche di BV (capp. V e XI), nei quali la mancanza di citazione dell'importante studio di Pilar Lorenzo Gradín uscito su *Romania* nel 2003 rende molte conclusioni di Gonçalves perfettibili e riconsiderabili; oppure, la rassegna delle principali edizioni di lirica galego-portoghese proposta al cap. XXIII – dai facsimili alle edizioni critiche e alle antologie – che avrebbe davvero giovato di un paragrafo in appendice con la menzione delle edizioni uscite dal 2007, anno di pubblicazione dell'originale di Gonçalves, a oggi.

Il giudizio sul volume, tuttavia, non può che essere largamente positivo, in primo luogo per il meritorio sforzo di concentrare in un singolo libro i tanti impulsi provenienti dal lavoro di Elsa Gonçalves, la cui pluralità necessitava senz'altro di una sistemazione ragionata e accessibile al pubblico degli studiosi. *De Roma ata Lixboa* ci dà l'opportunità di misurarci con le pagine di una grande studiosa, i cui contributi sono capaci ancora oggi di aprire nuovi percorsi nel campo della filologia galego-portoghese.

## Riferimenti bibliografici

- Lorenzo Gradín, Pilar (2003): “Las Razos gallego-portuguesas”, *Romania* 121, 99-132.
- Marcenaro, Simone (2015): “Nuove acquisizioni sul Pergamiño Vindel (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 979)”, *Critica del testo* 17/1, 33-53.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (2004): *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Edición de Yara Frateschi Vieira et al. Coimbra: Universidade.
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Paredes Núñez, Juan (2010): *El cancionero profano de Alfonso X, el Sabio*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Riboldi, Elisabetta (2017): “Nuove acquisizioni su Johan Perez de Aboim, trovatore galego-portoghese del XIII secolo”, *Carte romanze* 5/1, 7-58.
- Spaggiari, Barbara (1980): “Il canzoniere di Martin Codax”, *Studi Medievali* 1, 367-409.
- Tavani, Giuseppe (1981): “A proposito di una ‘nuova’ edizione di Martin Codax”, *Rassegna iberistica* 10, 15-22.
- Tavani, Giuseppe (1997): “Para uma leitura da cantiga de maldizer de Afonso X ‘Joan Rodriguez foi osmar a Balteira’ (RM 18, 21, B481, V 64)”, in Ana Maria Brito et al. (eds.), *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, 493-496.
- Tavani, Giuseppe (2016): “Ancora su \**abondanha*. Un problema ecdotico nella lirica profana di Alfonso X”, *Verba* 43, 415-420.