

ETEROTOPIE ED ETERONOMIE NELLA LETTURA DEI CANZONIERI GALEGO-PORTOGHESI

GIUSEPPE TAVANI
Università di Roma «La Sapienza»

La lirica medievale ispanica di argomento profano —che, come è noto, si compendia nei poco meno di 1700 testi¹ elaborati da 153 fra trovatori e giullari²— è trädita da un numero esiguo di vettori (tre canzonieri: ABV, oltre ad un *descriptus* di V, e cinque frustoli: MPRTV^a) ed è caratterizzata da una scarsa articolazione della *varia lectio*. Se si tiene conto che i relatori minori poco o nulla aggiungono agli elementi disponibili nelle raccolte maggiori per la *constitutio textus* (cui recano quasi esclusivamente un supporto di conferma, peraltro certo non trascurabile), e che due di queste raccolte (BV) continuano, mediato in ciascun ramo da rari *interpositi*, uno stesso archetipo, si avrà un quadro delle restrizioni testimoniali e delle difficoltà restaurative con le quali si deve misurare chi intenda operare filologicamente in questo campo.

La povertà della tradizione trobadorica peninsulare, appariscente nel confronto con il rigoglio di quelle occitanica e oitanica, ma non meno singolare se paragonata alla messe testimoniale dei siciliani, dei siculo-toscani, degli stilnovisti, ripete comunque fedelmente le condizioni in cui ci sono pervenuti quasi tutti i testi lirici e narrativi in castigliano e in catalano, ma riflette anche la specificità socio-culturale della lirica galego-portoghese, segnata da una cospicua autoreferenzialità, dalla vincolante soggezione terminale agli umori e alle fortune delle corti regie (castigliane di Ferdinando III e Alfonso X e portoghesi di Alfonso III e Dionigi), e soprattutto da una repentina estinzione che, se in parte è collegabile alla scomparsa dei re poeti e/o mecenati, appare per lo più dovuta al mutamento dei gusti e delle preferenze culturali dell'aristocrazia galega, portoghese e castigliana: un mutamento indotto dall'affermarsi (prima in Castiglia, successivamente in Portogallo) di una tipologia lirica più accentuatamente cortigiana che cortese e da un rapido emergere del castigliano, a detrimento del galego-portoghese, nelle funzioni di veicolo espressivo della poesia. La stessa iniziativa assunta, a quanto sembra, attorno alla metà del Trecento da uno dei figli naturali di Dionigi —D. Pedro

1. Più precisamente, 1679, secondo il più recente computo da me effettuato. Cfr. G. Tavani, *A poesia lirica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988, p. 19 e nota 2.

2. Non più di una ventina sono i testi rimasti irrimediabilmente adespoti, in quanto conservati unicamente nel Canzoniere della Biblioteca dell'Ajuda (= A), privo, com'è noto, di rubriche attributive.

conte di Barcelos, protettore di poeti e poeta egli stesso— per il reperimento e l'antologizzazione dei testi lirici sopravvissuti alla fine del mecenatismo regio e del prestigio che ne derivava, è indizio che l'esperienza trobadorica peninsulare era ritenuta conclusa: come spesso accade, la confezione di un canzoniere collettivo si colloca in genere alla fine, effettiva o ritenuta tale, della stagione poetica di cui intende conservare memoria. La selezione operata dal tempo, e forse anche dalle preferenze personali dell'antologizzatore, sull'intero *corpus* testuale era a quel punto definitiva, e la sua salvaguardia —da affidare ad un repertorio complessivo— non ammetteva di essere ulteriormente procrastinata, nel timore di perdite irrimediabili.

È da ritenere, in via congetturale, che la cretomazia organizzata —personalmente o comunque sotto la sua diretta supervisione— dal conte di Barcelos sia stata preceduta da altre raccolte analoghe, anche se provvisorie e incomplete: il committente del Canzoniere dell'Ajuda sembra essersi ispirato ad un criterio distributivo dei testi per generi, analogo a quello più tardi adottato da D. Pedro, ma l'incompletezza del codice —che si interrompe bruscamente dopo appena 310 testi, quasi tutti *cantigas d'amor*, l'ultima delle quali solo parzialmente trascritta— non consente di formulare se non vaghe ipotesi sul progetto ispiratore della raccolta,³ la cui elaborazione potrebbe essere rimasta in sospeso per motivi di ordine economico, ma più probabilmente per essere venuta meno la committenza. Dall'inventario manoscritto del cod. 3390 della Biblioteca Nazionale di Lisbona, si ha poi notizia dell'esistenza, nella biblioteca del re D. Duarte (1433-1438), di due canzonieri, uno —probabilmente monografico— designato «38. O livro das Trovas d'el-Rey D. Deniz», l'altro più genericamente «79. Livro das Trovas d'el-Rey», un residuo dei quali (forse del secondo: Sharrer, 1993) potrebbe essere il foglio pergameneo della Torre do Tombo (= T). Ma la tradizione manoscritta si compendia essenzialmente nel *Livro das cantigas* del conte, che, attraverso gli apografi B e V può considerarsi a buon diritto l'unico repertorio testuale completo della lirica galego-portoghese sopravvissuta.

L'unicità testimoniale rappresentata dal capostipite della tradizione non è infatti inficiata dagli altri reperti: non lo è dai frustoli, tutti confluiti quasi senza modifiche nella trascrizione eseguita direttamente o più probabilmente commissionata, come si è detto, dal conte D. Pedro; non lo è dalle 310 *cantigas*, quasi tutte *d'amor*, di A, di cui solo rari specimina —rimasti pertanto adespoti per la mancanza, in questo libro pergameneo, di rubriche attributive— sono rimasti esclusi dalla cretomazia finale. Non lo è neppure dai 5 relatori parziali, testualmente privi di novità rispetto alla vulgata.

Ma la povertà testimoniale e la sterilità della tradizione —di cui solo la fortuita presenza nell'Italia primocinquecentesca di due copie esemplate su quella antologia e la curiosità filologica di un umanista del calibro di Angelo Colocci hanno consentito il parziale mantenimento— non solo non sono stati di sostegno ad un approccio scientificamente misurato degli studiosi al *corpus* lirico galego-portoghese, ma hanno al contrario provocato, anzi fomentato, una serie nutrita di interventi sulle vicende connesse con le traversie inerenti la costituzione e la (ri)produzione del *corpus* stesso quale oggi ci si presenta: in-

3. Che la confezione del codice sia stata sospesa repentinamente è suggerito anche da altri indizi: la prima strofa e talvolta la conclusione (*fiinda*) recano lo spazio per la notazione musicale ma non la notazione, i fogli iniziali sono corredati di miniature che peraltro manifestano man mano una sempre più accentuata carenza di interventi del miniaturista, e le rubriche attributive sono del tutto assenti (Ramos, 1993).

terventi improntati ad una *verve* polemica che esprime compiutamente la passione e l'entusiasmo degli agonisti, ma che non sembra deporre sempre a favore della preparazione ecdotica e della serenità di giudizio cui gli studi filologici dovrebbero ispirarsi. E questa *verve* polemica ha prodotto e continua a produrre non pochi inconvenienti e a frapporre non pochi ostacoli ad un effettivo progredire della ricerca, che al contrario si va avvitando su se stessa, in un inesausto ritorno, irrelato e ingiustificato, su temi e motivi rimessi di continuo in discussione senza alcun apporto nuovo e senza ulteriori argomentazioni validamente sostenibili e coerentemente sostenute. Atteggiamenti acritici che non possono non derivare da fenomeni eterotopici e da condizioni eteronomiche, che a loro volta producono le eterotopie e le eteronomie evocate nel titolo di questo contributo.

Ritengo opportuno precisare, preliminarmente, che con «eterotopia» —mutato dalla terminologia scientifica— intendo designare le dislocazioni elocutive provocate da uno sfasamento di funzioni, per cui l'argomentazione relativa ad un certo dato —per esempio, di carattere codicologico— trae spunto e motivazione, con conseguente distorsione del ragionamento, da un dato parzialmente collegato al primo —per esempio storico—, ma da questo distinto per una sua specificità e alterità. Con «eteronomia» —assunto dalla terminologia filosofica— indico invece un intervento sul dato —testuale, nella fattispecie— mosso da un criterio —estetico, ad esempio— non inerente il campo di azione specifico, ma assunto da campi diversi.

Fenomeni di eterotopia, negli studi sulla lirica galego-portoghese, non sono inusuali: quando ad esempio uno storiografo, pur di valore, interviene a dirimere un nodo problematico di carattere codicologico basandosi su un dato storico, peraltro esiguo e discutibile, e su un elemento stilistico o, meglio, morfologico, ancora più esile e controvertibile, per negare validità alla registrazione di un menante, non v'è dubbio che ci troviamo in presenza di un fenomeno eterotopico. Riassumiamo i termini della questione.

È ben noto che la struttura dialogica, in ambito trobadorico e nelle aree affini (tenzone e *partimen*), prevede che gli interlocutori si interpellino per nome all'inizio delle strofe con cui alternativamente intervengono nel dibattito: tale uso, che costituisce una costante del genere (estesa in ambito occitanico allo scambio di cobbole), consente l'attribuzione sicura —o quasi sicura— di ciascun testo, anche in assenza di rubriche attributive, e con un tasso di affidabilità indubbiamente superiore a quello proposto dalle titolazioni d'amanuense. È non meno noto che un margine di ambiguità permane anche quando i dialoganti si interpellano per nome, in quanto accade che talvolta l'appellativo usato sia incompleto, comprenda cioè solo il nome, o nome e patronimico, con conseguente incertezza —nel caso, non infrequente nella lirica galego-portoghese, ma neppure troppo raro in quella occitanica, di omonimie parziali— per l'esatta identificazione dell'interpellato. Quando nella tenzone provenzale P.-C. 201,4b=282,12a un Lanfranc (probabilmente Lanfranc Cigala) si rivolge all'altro poeta chiamandolo semplicemente «Guillem», potremo supporre che il designato sia Guillem de Montanhagol, ma non potremo provarlo; e se i dialoganti usano nomi ancora più diffusi (come Bernart e Bertran, P.-C. 52,2=75,2), l'impresa di identificarli risulta notevolmente più ardua.

Analogo il discorso per la lirica galego-portoghese. Nel frammento superstite di una tenzone (Tavani, 1967¹, 88,13) il giullare Lourenço si rivolge ad un «Pero Garcia»: è probabile che l'interpellato sia Pero Garcia d'Ambroa, ma non si può escludere che si tratti invece di Pero Garcia Buralês; parimenti, nella tenzone in cui lo stesso giulla-

re dialoga con un Rodrigu'Ianes (Tavani, 1967¹, 88,14=141,6), il suo interlocutore, individuato per lo più in Rodrig'Eanes Redondo, potrebbe allo stesso titolo essere Rodrigu'Eanes de Vasconcelos.

Se poi le apostrofi onomastiche mancano, del tutto o in parte, l'attribuzione di paternità si complica ulteriormente, con le conseguenti ambiguità cronologiche e interpretative. Fra i testi occitanici, ad esempio (Jones, 1934), la tenzone *A la cort fui l'austrier del rei navar* (P.-C. 138,1) è tra un non meglio identificato Engles e un anonimo, e in *Seigneur prior, lo sains es rancuros* (P.-C. 198,1) il primo dei due poeti è un certo Guillalmet e l'altro non è per noi che un «Seigneur prior». Innominate (se non si tratta di una tenzone fittizia) sono poi entrambe le interlocutrici (una «domna» e una «donzela») di *Bona domna, tan vos ai fin coratge* (P.-C. 461,56). Ed esempi analoghi non mancano in altri ambiti linguistico-letterari.

Tra le tenzoni galego-portoghesi (Lanciani, 1995), escludendo ovviamente quelle in cui uno dei dialoganti interpella l'altro con un rispettoso «senher» o «senhor» dietro il quale sappiamo con certezza che si cela Alfonso X, ne troviamo una, *Vós que soedes en corte morar* (Tavani, 1967¹, 94,20=88,18) in cui i due poeti evitano accuratamente di nominarsi, ponendo quindi un problema attributivo per la cui soluzione (congetturale, ovviamente) la tradizione manoscritta offre peraltro un appiglio, sia pure non irrefutabile. Il testo infatti compare in uno degli apografi italiani, B, a c. 188r^o e v^o (numerato da Colocci 888), nell'altro (V) in due luoghi diversi, a cc. 75r^o e 168r^o (numerati da Monaci, 1875, rispettivamente 472 e 1036).

La collocazione del testo, duplice in V, potrebbe suggerire che il curatore della raccolta, a conoscenza dell'identità dei due poeti, abbia inteso sopperire all'anonimato dietro il quale si erano occultati inserendo una prima volta la tenzone tra le cantigas di Martin Moxa (in entrambi i canzonieri) e una seconda in coda a quelle del giullare Lourenço (conservata solo in V, per la caduta di alcune carte nella sezione corrispondente di B).

La successione dei testi nel primo caso non lascia adito a dubbi: *Per como achamos na Sancta Scriptura* (B 887, preceduta da rubrica attributiva a Martin Moxa, di mano colocciana, V 471), *Vós que soedes en corte morar* (B 888 e V 472, in quest'ultimo preceduta da rubrica attributiva, e in entrambi i codici priva della *razo* che invece segue il testo nella seconda occorrenza) e *Amigos, cuid' eu que Nostro Senhor* (B 889, V 473); in B, tra gli ultimi due testi, due mezze colonne lasciate in bianco dal copista, forse in previsione di una quarta strofa di *Vós que soedes* trådita, sia qui che in V, in sole tre strofe): dunque, in questo settore del *corpus* la volontà dell'antologizzatore di aggiudicare a Martin Moxa il ruolo di dialogante appare inequivoca.

Nella seconda occorrenza, *Vós que soedes* chiude una serie di cinque testi, il primo dei quali (1032) è una tenzone tra Lourenço e un Rodrigu'Ianes, e gli altri quattro, preceduti dalla rubrica attributiva allo stesso Lourenço, sono una *cantiga d'escarnho* contro Pedr'Amigo (1033) e tre tenzoni, le prime due tra il giullare e, rispettivamente, Pero Garcia (1034) e Johan Vasquez (1035), l'altra, per l'appunto *Vós que soedes* (1036), seguita qui, a differenza (come si è detto) della precedente trascrizione, da una *razo* esplicativa: «esta cantiga de cima foi feita en tempo del rei don Afonso a seus privados». Di quale Afonso, si chiedeva già la Michaëlis (Vasconcellos, 1904, II, p. 472), il padre (Afonso III) o il figlio (Afonso IV) di Dionigi? La maggior parte degli studiosi si è orientata verso la prima ipotesi, considerando valida la duplice attribuzione di V a Mar-

tin Moxa e a Lourenço e ritenendo che delle prevaricazioni denunciate dai due poeti siano responsabili i «privados» di Afonso III: il testo apparterebbe pertanto al terzo quarto del XIII secolo, e la collocazione cronologica risulterebbe compatibile con le rare tracce biografiche che è dato ricavare dalle altre composizioni dei dialoganti.

Recentemente, tuttavia, António Resende de Oliveira —in un lavoro peraltro di grande respiro, volto a ricostruire sapientemente le fasi di formazione del *corpus* lirico galego-portoghese, e ad ampliare su solida base documentale le scarse fonti biografiche finora disponibili—, ha impugnato la congettura vulgata, facendo ricorso ad argomenti storici e codicologici non del tutto pertinenti (Oliveira, 1994, pp. 402-405). Lo storico portoghese ritiene da un lato che l'inclusione del testo V 1036 alla fine del gruppo di tenzoni di Lourenço sia frutto di un errore o di una disattenzione di Colocci che, inserendo la rubrica attribuita a D. Pedro —in uno spazio oltre tutto esiguo— tra la *raza* di V 1036 e quella immediatamente successiva di V 1037 (che precede una *cantiga d'escarnho* del conte, primo di una serie di testi dello stesso genere e dello stesso autore), avrebbe considerato questo, e non il precedente, il componimento iniziale della serie: e l'abbaglio sarebbe derivato dal computo inesatto delle composizioni di Lourenço incluse in questa sezione del codice, computo che l'umanista avrebbe iniziato da V 1033 anziché da V 1032 (ma l'assegnazione di quest'ultima non presentava problemi a Colocci, poiché i poeti si interpellano per nome).

D'altro lato, sempre secondo Resende de Oliveira, il tono della tenzone e delle allusioni ai favoriti regi in essa contenute non si addirebbe ai «privados» di Afonso III (né di Alfonso X), mentre si manifesterebbero congrue se riferite ai «privados» di Afonso IV. La difficoltà di accordare l'inserzione del testo tra quelli di Martin Moxa con l'attribuzione a D. Pedro —poiché è evidentemente inconciliabile la copaternità tra un trovatore (come il Moxa⁴) attivo nel terzo quarto del XIII secolo e il conte, all'epoca ancora non nato— viene risolta un po' troppo sbrigativamente sostenendo che la fama di cui Moxa godeva ancora intorno alla metà del XIV secolo potrebbe aver indotto un copista a trascrivere erroneamente la tenzone tra i componimenti del chierico. Un ultimo argomento addotto a sostegno dell'assegnazione del componimento al conte è quello del tempo verbale usato nella *raza*: «foi feita», in luogo di «fez», in quanto il primo verrebbe impiegato nelle rubriche relative ad autori recenti, mentre l'altro risulterebbe riservato agli autori più antichi.

Ci troviamo qui in presenza di due fenomeni eterotopici: l'assegnazione ad autori diversi da quelli indicati (o almeno suggeriti) dai codici, effettuata in base ad elementi estranei al pur chiaro dato codicologico, e la negazione della perspicuità tematica fondata su una presunta diversità tonale rilevabile tra la tenzone citata e le accuse rivolte in precedenza ai favoriti regi. Entrambi emergenti da una supervalutazione di presupposti extratestuali (la presunta disattenzione di Colocci e di un altro menante) o intratestuali ma di ardua determinazione (divergenze di tono), queste eterotopie non tengono conto dell'economicità indispensabile ad ogni congettura perché sia accettabile.

L'ipotesi formulata su tali basi si manifesta infatti troppo gravosa, per vari motivi: in primo luogo, il ricorso eccessivo alla corrività altrui (errore di Colocci nell'inserimento

4. Singolare che Resende de Oliveira accolga ancora la lettura «Moya» per il nome di Martin Moxa, quando viene ormai da più parti riconosciuto che la rima «Moxa:roxa» ai vv.8-9 della satira di Johan de Gaia *Eu convidei un dia* attesta senza alcun dubbio che la forma corretta è quest'ultima, documentata inequivocabilmente da un testo quasi coevo.

della rubrica attributiva, errore di un copista nell'introduzione del testo tra le composizioni di Martin Moxa) appare una scorciatoia forse troppo speditiva, con la quale si possono aggirare, non superare, le difficoltà reali proposte dalle condizioni in cui la lirica galego-portoghese ci è stata trasmessa; inoltre, affermare che il tono della tenzone in esame è diverso da quello esibito dalle *cantigas d'escarnho* di epoca precedente esigerebbe uno studio previo specifico della satira galego-portoghese, di carattere tematico e stilistico, che sarebbe di dubbia effettuabilità, molto laborioso da eseguire e che comunque attende ancora di essere intrapreso.⁵ Si potrà aggiungere che l'appiglio verbale (divergenze d'uso e di valore temporale tra passato semplice e passato composto) appare troppo fragile, e per di più contraddetto da numerosi esempi che ne inficiano la validità probatoria, per essere invocato a sostegno —sia pure accessorio— di una tesi di per sé molto esile.

Una tesi, va chiarito, alla quale si possono opporre considerazioni di non minore peso a favore dell'attribuzione vulgata:

1.^o Resende de Oliveira, assegnando *Vós que soedes en corte morar* al conte di Barcelos, esclude ovviamente Martin Moxa quale suo interlocutore, ma tralascia di chiarire chi altri possa essere costui; trattandosi di una tenzone, il dialogo esige l'intervento di due poeti, ma non viene precisato né chi sia il secondo, né quale dei due risieda a corte nel momento in cui si svolge il dialogo;

2.^o la scelta di D. Pedro a discapito di Lourenço non tiene conto del fatto che del primo non abbiamo nessun componimento dialogato, mentre il giullare era ed è noto per la sua inclinazione allo scambio polemico di invettive;

3.^o l'inserimento del testo tra le composizioni di due poeti diversi non può essere dovuto al caso o a disattenzione d'amanuense, ma sembra piuttosto il frutto di un intervento mirato del curatore o del committente, volto a revocare l'anonimato dietro il quale si sono trincerati gli autori;

4.^o una conferma al punto 3 viene da un esame comparativo tra V, B (qui portatore di una lacuna che coinvolge i testi numerati da 1391 a 1430) e la cosiddetta Tavola Colocciana,⁶ da cui si evince che la tenzone *Vós que soedes en corte morar* era presente anche nell'antecedente della Tavola (B o altro canzoniere), assegnata (come in V) a Lourenço, e che il gruppo di canzoni di scherno di D. Pedro aveva inizio con il testo 1427 (= V 1037) —e non con il 1426 (= V 1036)—; si aggiunga che, nella Tavola (e di conseguenza nel suo antecedente) la rubrica era slittata in testa al 1428 (= V 1038), e dunque estrometteva D. Pedro anche dalla paternità del testo successivo alla tenzone (B 1427 = V 1037): un dato, questo, di grande rilievo, in quanto spiegherebbe l'intervento operato da Colocci in V inserendo, in uno spazio tra le due *rasos* (anomalo per la sua esiguità), il nome di D. Pedro e ripristinando correttamente l'attribuzione al conte di V 1037;

5.^o l'assenza di apostrofe onomastica e la cura posta dai contendenti nell'evitare qualsiasi altro indizio utile ad identificarli —tranne la residenza a corte di uno dei due— non possono essere ignorate o sottovalutate: le accuse ai «privados» (avarizia, malversazione, concussione, spoliazione) sono troppo gravi e circostanziate per ammettere che chi le muove non si cauteli contro le probabili ritorsioni dei detentori di tanto potere. E

5. Né Lopes, 1994, né Lanciani-Tavani, 1998 (i due più recenti studi sulla poesia satirica galego-portoghese) esaminano infatti i testi da un punto di vista stilistico.

6. Si tratta di un indice di un canzoniere, esemplato, a quanto sembra, su B (Gonçalves, 1976).

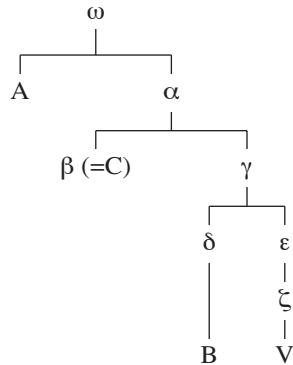
se si ammette che le denunce riguardino il Portogallo di Afonso III, basterà ricordare i nomi di Johan Perez d'Avoim e del cancelliere Estevam Anes, per disporre di due personaggi cui le accuse si attagliano perfettamente (Tavani, 1964, pp 123-131).⁷

A ribadire la necessità di dar credito —fino a salda e indiscutibile prova in contrario— alle indicazioni dei rubricatori, vorrei richiamare quanto ho avuto modo di sostenere in varie sedi, e cioè che gli elementi meno instabili di cui disponiamo per l'assegnazione di paternità letteraria nella poesia lirica medievale sono le rubriche attributive fornite dai canzonieri; è indubbio che nella scrizione di tali rubriche, come in qualsiasi altra forma di attività scrittoria, i rubricatori —spesso diversi dai menanti e chiamati a colmare in un secondo tempo gli spazi lasciati all'uopo in bianco— potevano incorrere in sviste di ogni tipo, ma è non meno indubbio che il loro operato, soprattutto nel caso di codici particolarmente curati, era preventivamente guidato da opportuni richiami ed era successivamente soggetto a controlli e a emendamenti da parte sia di correttori professionali sia degli stessi committenti. Alcuni degli interventi effettuati da Angelo Colocci sui suoi due apografi della lirica galego-portoghese, B e V, come quello sopra discusso, possono essere interpretati in tal modo, e ritenere —come è ormai prassi abituale presso una filologia spiccia— che tali interventi, solo perché eseguiti su copie di studio e di lavoro, siano tutti o in gran parte falsati da una disattenzione e da una avventatezza ormai divenute proverbiali, non solo sminuisce indebitamente il ruolo dell'umanista italiano nella preservazione del *corpus* lirico medievale non solo ispanico, ma contribuisce a gettare un discredito globale sull'intero problema attributivo. Rimettere in discussione, quando appaia necessario, taluni dati codicologici è lecito, e anzi doveroso, da parte di chi li analizza, ma è altrettanto doveroso che ciò sia fatto su basi omotopiche, non eterotopiche. E soprattutto, sarebbe opportuno che, prima di introdurre nel circolo della fruizione generale affermazioni contestatrici del dato vulgato non ancora sufficientemente vagliate, esse venissero tenute in sospenso dai divulgatori in attesa di controdeduzioni: mi riferisco, nella fattispecie, alla eccessivamente tempestiva introduzione della «nuova» paternità di *Vós que soedes en corte morar* nella stampa e nella base di dati disponibile in Internet, entrambe curate dal Centro Ramon Piñeiro di Santiago de Compostela, nelle quali —per ovviare al problema identificativo dei due interlocutori— la nostra tenzone viene addirittura derubricata a «cantiga político-moral» e assegnata senza mezzi termini al conte di Barcelos (CIRP, 1996, II, p. 762).

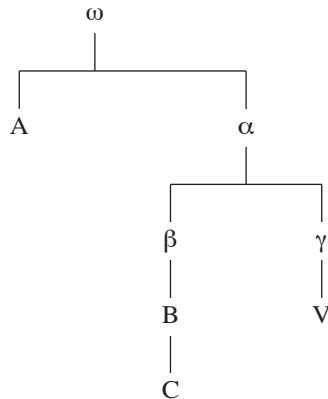
Un secondo caso di eterotopia può essere individuato nelle varieghe discussioni intessute attorno alla costituzione e allo sviluppo della tradizione manoscritta. Ad una mia proposta di *stemma codicum*, abbozzata nella relazione ad un congresso (Tavani, 1965), poi sviluppata con le opportune giustificazioni operative due anni dopo (Tavani, 1967²) e successivamente inclusa, con ulteriori aggiustamenti, in un volume sul Duecento ispanico (Tavani, 1969, p. 77-179), sono state mosse varie obiezioni, prima fra tutte l'eccessivo numero di *interpositi* ipotizzati tra i due apografi italiani e il loro comune antecedente, uno per il ramo confluito in B e due per quello rappresentato da V. Ma lo sfrondamento, o meglio la potatura dell'albero da me suggerito, eliminava anche l'intero

7. Ai «privados» di Afonso III si riferisce probabilmente anche Gil Perez Conde in *Non è amor en cas d'el-rei* (B 1525, Tavani, 1967¹, 56,9) dove al 5° v. delle tre strofe cita, in rima, *privados, infanções e freires temprieiros* quali responsabili della fine dell'amore tra i cortigiani regi.

ramo β , in quanto la Tavola Colocciana (C) veniva considerata un semplice indice tratto direttamente da B, e non la tavola di un altro canzoniere, più completo di B, che avevo ritenuto di individuare in questo reperto. Lo stemma che avevo proposto era il seguente:



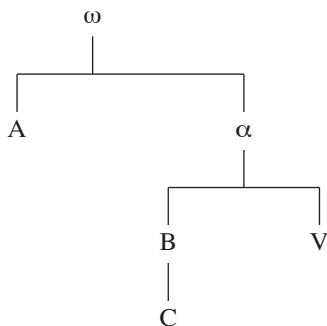
La conclusione cui giunse uno studioso belga, Jean-Marie D'Heur —in un saggio polemicamente molto denso, in cui si rifiutavano in blocco tutte le ipotesi formulate in precedenza e tutte le conclusioni (congetturali, sia chiaro) che si era ritenuto di trarre da quelle ipotesi (D'Heur, 1974)—, fu uno *stemma codicum* molto semplificato, in cui, scomparso per intero il ramo β della precedente congettura (con la Tavola C spostata in coda a B, e pertanto classificata come descritta da questo), e portato γ —ora promosso a subarchetipo primario α — direttamente a livello di A, si ammetteva peraltro un interposito per parte tra BV e il comune antecedente, riducendo quindi le innovazioni, rispetto allo stemma da me proposto, all'eliminazione di un ramo autonomo β , subarchetipo primario al pari di γ e diretto antecedente della Tavola Colocciana, e sopprimendo uno dei due interpositi previsti a monte di V:



Tralasciamo il problema rappresentato dalla derivazione della Tavola Colocciana: l'ipotesi che essa, anziché continuare un canzoniere diverso, sia esemplata su B, è in linea di principio accettabile, in quanto meno gravosa dell'altra che suppone la contemporanea presenza in Italia, nei primi anni del Cinquecento, di tre (anziché due) diversi canzonieri portoghesi: ma restano ancora alcuni punti oscuri che riservo per una analisi comparata tra B e C, da compiere in altra sede, limitandomi qui a citare, come un caso di eterotopia, quel che afferma Anna Ferrari a proposito della Tavola (Ferrari, 1991, p.324): «la lettre de la table "ment" très souvent (c'est-à-dire qu'elle ne reflète pas toujours la situation des textes dans le codex), mais tout rentre dans l'ordre si l'on arrive à déchiffrer le système intabulatoire ainsi que le désordre de Colocci».

L'altro ramo (γ nel primo stemma, α nel secondo), non si differenzia, nelle due proposte, che per l'ipotesi di un secondo interposito tra V e l'antecedente comune a BV, ipotesi sostenuta in Tavani, 1969, respinta con gagliardia e qualche virulenza da D'Heur, 1974, e riaffermata con nuovi argomenti, rimasti senza risposta diretta, in Tavani, 1979.

La risposta, indiretta, è venuta da altre fonti, che hanno ritenuto superflui anche i due *interpositi* ammessi da D'Heur, procedendo ad una ulteriore semplificazione dell'albero, in cui ora B e V sono entrambi copia di un unico antecedente:



Ridotto ai suoi termini essenziali, il motivo del disaccordo risiede nella convinzione che nell'Italia primocinquecentesca sia stato disponibile uno ed un solo canzoniere portoghese, dal quale Colocci avrebbe fatto esemplare i due trascritti su sua commissione e da lui abbondantemente chiosati (soprattutto B), mentre i dati codicologici dimostrano, fino a prova in contrario (non ancora esibita) che i canzonieri sui quali sono stati modellati B e V erano diversi, anche se entrambi discendenti di un unico *exemplar*.

Preliminarmente, vien fatto di chiedersi per quale motivo Angelo Colocci avrebbe dato disposizioni per la duplice trascrizione di uno stesso modello. Non mi sembra in discussione che V precede cronologicamente B: la confezione più trasandata, amatoriale quasi, del primo, e la maggior cura posta nell'elaborazione del secondo — con l'intervento di vari menanti professionisti, probabilmente addetti alla curia romana — militano in favore di questa ipotesi. Ci si domanda allora perché Colocci, disponendo già di una trascrizione di quell'unico codice della lirica galego-portoghese, ne abbia

fatta eseguire una seconda: l'unica risposta accettabile mi sembra sia che, già in possesso della copia di un canzoniere e venuto a conoscenza della disponibilità di un altro canzoniere, più completo del primo, abbia inteso avere copia anche di questo. Invertendo i termini, la situazione non muta: anche ammettendo che Colocci avesse già fatto trascrivere B, la notizia della presenza in Italia di altro codice poetico portoghese può averlo indotto a procurarsi anche quest'altro testimone.

Si è tentato di suffragare l'ipotesi contraria facendo leva su una nota rinvenuta nella miscellanea colocciana Vat. Lat. 4817 (c. 204v^o) che Ernesto Monaci (1875, p. XI) legge «Messer Octaviano di messer barbarino ha il libro di portughesi, quel da Ribera l'ha lassato». Recentemente riesaminata sul codice da Elsa Gonçalves (Gonçalves, 1984) e opportunamente emendata in «Messer octaviano di messer lactantio...», e individuati in Lattanzio Tolomei e in Antonio Ribeiro (chierico di Braga, camerario di Clemente VII) due dei personaggi citati, questa annotazione è stata interpretata in senso riduttivo: la dizione «*il* libro di portughesi» (e non «*un* libro») starebbe ad indicare che a Colocci risultava l'esistenza di una sola raccolta di autori portoghesi, il manoscritto iberico «que lhe serviu para a cópia dos cançoneiros B e V» (Gonçalves, 1993, p. 164, 2^a col.). Come ho avuto occasione di sottolineare in altra sede (Tavani, 1999, p. 8), «una osservazione del genere tralascia di considerare che, se vogliamo dare rilievo ad una annotazione personale di carattere esclusivamente mnemonico, dovremmo anche poter ammettere che l'uso del determinativo potrebbe avere soltanto carattere ipotizzante, riferirsi cioè in concreto a quel che per Colocci in quel momento rappresentava *il* libro che desiderava ottenere, prescindendo da quello ormai già acquisito».

Il fenomeno eterotopico consiste qui nel frequente ricorso — a giustificare le divergenze tra i due apografi — ad un dato psico-caratteriale che nulla ha a che vedere con la concreta realtà codicologica: la disattenzione, al limite della sconsideratezza, con cui Angelo Colocci — al quale pure si riconoscono quasi unanimemente non disprezzabili capacità filologiche — avrebbe proceduto nella collazione tra B e V e di entrambi con il loro supposto, unico e immediato, antecedente rappresentato da α . D'Heur 1974 (passim) annota a più riprese che talune divergenze riscontrabili tra B e V sarebbero dovute a «un oubli de la part de Colocci», a una «négligence de Colocci qui n'a pas remarqué... la mention... qu'il avait pourtant inscrite de sa main», al fatto che «Colocci a simplement oublié la mention...», alla circostanza che certe particolarità del codice che egli stava glossando e postillando «ont induit Colocci à se tromper», e così via: e si potrà anche rievocare il già citato «désordre» imputatogli da Ferrari 1991. Si tratta al contrario di divergenze che risultano giustificate dall'ipotesi che i due apografi colocciani derivano da antecedenti diversi, come ho cercato di dimostrare in Tavani, 1979.

Non starò a reiterare quanto ho diffusamente tentato di dire altrove, anche perché lo spazio ora disponibile non me lo consentirebbe. Mi limiterò a un cenno, per quanto possibile rapido, a quello che a me continua ad apparire un argomento rilevante a favore della congettura che B e V discendono da due ascendenti immediati diversi tra loro e diversi dal subarchetipo γ (= α nello stemma ridotto).

Il punto riguarda la postilla colocciana che si legge sulla prima carta del canzoniere Vaticano: «Manca da fol. ij infino a fol. 43», che — sembra innegabile — registra l'assenza, nell'esemplare di V, di un numero non indifferente di carte rispetto ad altro codice sul quale Colocci aveva la possibilità di effettuare riscontri. In corrispondenza della

lacuna rilevata dall'umanista iesino, B offre la frammentaria «Arte de trovar» e 332 testi per un totale di 76 carte, oltre al recto di una 77^a. Sarebbe certo eccessivo dedurre che le carte di cui Colocci rileva la mancanza nel modello di V (40 o 42, secondo che nel computo egli abbia considerato assenti o presenti le due estreme) contenessero tutto il materiale testuale trädito da B, e dunque non dovrebbe risultare fuori luogo congetturare che il modello di V presentasse già una lacuna rispetto al proprio antecedente: in altri termini, utilizzando le mal tollerate sigle del mio schema, se ζ era già portatore di una mutilazione di 40 o 42 carte, il suo esemplare (lo si chiami ϵ o rappresenti non più che una fase deteriore di α) doveva aver subito una parte almeno della mutilazione rivelata dal confronto con B, il cui antecedente era dunque meno lacunoso.

Per sostenere il contrario —che cioè entrambi gli apografi derivano direttamente dal «libro di portughesi»— occorre chiarire, con argomenti validi (e questo non è stato ancora fatto, né in Gonçalves, 1993, né in Gonçalves, 1995), come mai le due copie —tratte da uno stesso antecedente— divergano in un aspetto cruciale della trasmissione qual è appunto la trascrizione della parte iniziale dell'esemplare. È bensì vero che «les anomalies initiales...(acéphalie, présence de la première signature au troisième cahier ainsi que d'une nouvelle série de numérotation au début de ce même cahier, oscillation de l'écriture) doivent être mises en relation avec les modalités de la copie dans la phase délicate de la "mise en marche", plutôt qu'avec un problème de source (l'antécédent)» (Ferrari, 1991, p. 317), ma è anche vero che la notevole lacuna iniziale di V non si può spiegare interamente con i problemi di avvio delle operazioni di copia, perché incide in modo troppo marcato sulla struttura stessa del canzoniere.

Se si considera inoltre l'attenzione dedicata dal Colocci al frammento di Arte poetica che apre B, e che egli trascrive in parte di suo pugno a completare l'intervento lacunoso del menante, postillandola inoltre ripetutamente, vien fatto di chiedersi per quale motivo egli non abbia ripetuto (o anticipato) la stessa operazione in V, nell'ipotesi che entrambi i canzonieri siano stati esemplati sullo stesso modello. E per quale motivo egli avrebbe invece appuntato con precisione, nel recto della prima carta di V, l'assenza —nel codice sul quale conduceva la collazione (che pertanto non poteva essere né B né il suo modello)— di un così cospicuo numero di carte, se non perché tale codice, da cui aveva tratto V, era diverso dall'esemplare di B, in cui tale lacuna non compare?

L'unica risposta possibile e plausibile a entrambi i quesiti è, a mio avviso, che V deriva da un antecedente mutilo (ϵ o ζ , qui non importa), altro da γ del primo stemma (= β del secondo, o ancora = B del terzo), e che proprio tale mutilazione ha indotto Colocci a trovarvi rimedio, procurandosi una crestomazia della lirica galego-portoghese più integra o meno lacunosa di quella già esemplata, e commissionandone la riproduzione. Il ricorso ad un dato esterno, quale le difficoltà insite nella «mise en marche» delle operazioni trascrittive per giustificare una carenza tanto vistosa, può essere ben definito come fenomeno di eterotopia, non meno dell'evocazione delle «defaillances» colocciane addotte a spiegare altre apparenti incongruenze rilevate a carico della tradizione manoscritta che qui interessa.

Rimarrebbe ora da esaminare l'altro fenomeno appuntato nel titolo di questo contributo: l'eteronomia. Per non tediare troppo il lettore e non abusare dell'ospitalità concessami, mi limiterò a darne un solo esempio, che tuttavia ritengo sufficientemente elucidativo.

È noto, a chi frequenti la lirica galego-portoghese, che una delle *cantigas d'amigo* più interessanti del *corpus* è la famosa (e unica) canzone pervenuta sotto il nome di un giullare galego, del quale ignoriamo tutto, al di fuori del nome, Mendinho: *Sedia-m'eu na ermida de San Simion* (B 852, V 438; Tavani, 1967¹, 98,1). Oltre alla recente proposta di emendare, sulla base della lezione ms. «seria», la prima parola dell'incipit, anziché in «Sedia-m'eu» secondo la congettura della Michaëlis, in «Seya-m'eu» o «Siya-m'eu» —avanzata dai ricercatori del Centro Ramon Piñeiro di Santiago—, avevo a mia volta indicato, fin dal 1980 (e più distesamente in Tavani, 1988), che la versione vulgata del *refran* —da Varnhagen in poi letto nella forma «Eu atendendo meu amigo / eu atendendo meu amigo», in due versi—, risultava da una lettura errata di un compendio abbreviativo, il cui scioglimento corretto dava la lezione, su un solo verso, «Eu atendend'o meu amigo. E verrá?».

Qualche anno dopo, uno studioso galego, Román Raña, in un suo articolo (Raña, 1996), trascrivendo il testo nella lezione vulgata, aggiunge: «Coincidimos coa lectura de Elsa Gonçalves [cioè con l'edizione in cui il *refran* appare strutturato su due versi], rexeitando a lección que Tavani (...) efectúa no refrán... por considerá-la extremamente dubidosa e, a un tempo, de menor eficacia poética». Prescinderò dalla prima affermazione, in quanto ogni lettura, soprattutto se innovativa di una tradizione consolidata da un secolo di ristampe, può e deve essere recata in dubbio, anche se sarebbe necessario illustrare le basi sulle quali si fonda il rigetto. Mi soffermerò invece, sia pure brevemente, sulla seconda affermazione: respingere una congettura, formulata filologicamente, con argomenti filologici è legittimo; negarne la validità appigliandosi a criteri valutativi non inerenti il campo di azione specifico, ma assunti da campi diversi (criterio estetico, ad esempio, o gusto personale) configura un caso interessante di eteronomia.

Di eterotopie e di eteronomie non mancano certo esempi in altri campi della ricerca filologica, ma nell'ambito degli studi sulla lirica galego-portoghese appaiono —proporzionalmente alla ridotta estensione del settore e al limitato numero degli addetti ai lavori— più evidenti e in certa misura più facilmente isolabili e confutabili. Ciò non significa però che tali fenomeni abbiano scarsa incidenza sul progresso degli studi, perché se non li si vuole ignorare (il che non sempre è possibile) e se se ne vuole anzi circoscrivere la tendenza a diffondersi e a proliferare, occorrerebbe ogni volta dedicarvi —a confutarne la pertinenza— tempo ed energie più utilmente spendibili in attività produttive.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- A Canzoniere della Biblioteca dell'Ajuda, Lisbona, pergamenaceo (sec. XIII ex.-XIV in.), contenente quasi esclusivamente *cantigas d'amor*;
- B Canzoniere della Biblioteca Nazionale, Lisbona, cod. 10991, cartaceo (sec. XVI in.), *olim* Colocci-Brancuti;
- V Canzoniere della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4803, cartaceo (sec. XVI in.);

- M foglio 25 r° di un vol. miscellaneo (CC99) della Biblioteca Nazionale, Madrid, con trascrizione (sec. XVII) della tenzone tra Afonso Sanchez e Vasco Martins de Resende, trasmessa anche da BV;
- P foglio non numerato del vol. miscellaneo 419 della Biblioteca Municipale di Porto, apografo seicentesco di un reperto pergamenaceo con notazione, relatore della stessa tenzone trādita da M, confluita in BV;
- R foglio pergamenaceo (Pergamena Vindel), ms. 979 della Pierpont Morgan Library, New York, probabilmente un *rotulo*, contenente le 7 cantigas d'amigo di Martin Codax, 6 delle quali corredate di notazione melodica, e tutte confluite, nello stesso ordine ma prive di notazione, nei canzonieri BV;
- T foglio pergamenaceo recentemente rinvenuto nella Torre do Tombo (Archivio Nazionale di Lisbona) e qui conservato, residuo forse di un canzoniere del re trovatore Dionigi —con 7 cantigas d'amor dello stesso sovrano portoghese, corredate anch'esse di notazione—, ma più verosimilmente unico foglio sopravvissuto di un canzoniere di grandi dimensioni, forse confezionato alla corte dionigina o forse identificabile con l'archetipo di BV; i testi sono confluiti, nella stessa successione e prive di note, in BV;
- V^a tre fogli non numerati del vol. miscellaneo Vat. Lat. 7182 della Biblioteca Apostolica Vaticana, con i 5 *lais de Bretanha* presenti, nello stesso ordine, anche in B.
- CIRP, 1996 Centro de Investigacions Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, *Lírica profana galego-portuguesa*, 2 vol., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; il sito Internet è www.cirp.es.
- D'Heur 1974 D'HEUR, Jean-Marie (1974): «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au corpus des troubadours». *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. VIII. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 3-43+16.
- Ferrari 1979 FERRARI, Anna (1979): «Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)». *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, XIV, p. 25-140.
- Ferrari 1991 FERRARI, Anna (1991): «Le chansonnier et son double». TYSSENS, M. (ed.): *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université, p. 303-327.
- Gonçalves 1976 GONÇALVES, Elsa (1976): «La Tavola Colocciana *Autori Portughesi*». *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. X. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 387-448+15 tavv. f. t.
- Gonçalves 1993 GONÇALVES, Elsa (1993): «Colocci, Angelo». LANCIANI / TAVANI (ed.).
- Gonçalves 1995 GONÇALVES, Elsa (1995): «Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa». *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais* (4, 5 e 6 Julho 1995) s. I., USP/UNICAMP/UNESP, p. 36-51.
- Jones 1934 JONES, David J.(1934): *La tenson provençale*. Paris. [Reprint: Genève, Slatkine, 1974].

- Lanciani, 1995 LANCIANI, Giulia (1995): «Per una tipologia della tenzone galego-portoghese». *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. I. Granada: Universidad, p. 117-130.
- Lanciani / Tavani 1993 LANCIANI, Giulia / TAVANI, Giuseppe (ed.) (1993): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Lanciani / Tavani 1998 LANCIANI, Giulia / TAVANI, Giuseppe (1998): *A cantiga de escarnho e maldizer*. Lisboa: Edições Colibri.
- Lopes 1994 LOPES, Graça Videira (1994): *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.
- Monaci 1875 MONACI, Ernesto (1875): *Il Canzoniere della Biblioteca Vaticana*. Halle a.S.: Max Niemeyer.
- Nunes 1926 NUNES, José Joaquim (1926): *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Vol. II. Coimbra: Universidade.
- Oliveira 1994 OLIVEIRA, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco*. Lisboa: Edições Colibri.
- Ramos 1993 RAMOS, M. A. (1993): «Cancioneiro da Ajuda». LANCIANI / TAVANI (ed.), p. 115-117.
- Sharrer 1993 SHARRER, Harvey L. (1993): «Fragmentos de *Sete Cantigas d'Amor* de D. Dinis, Musicadas. Uma Descoberta». *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro 1991)*. Lisboa: Edições Cosmos, p. 13-29 [17]; «Pergaminho Sharrer», LANCIANI / TAVANI (ed.), p. 534-536.
- Tavani 1964 TAVANI, Giuseppe (1964): *Lourenço, Poesie e Tenzoni*. Modena: STEM.
- Tavani 1968 TAVANI, Giuseppe (1968): «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese». Relazione all'XI Congreso Internacional de Filología Románica (Madrid 1965). *Actas*, Vol. II. Madrid (1968), p. 1003-1016.
- Tavani 1967 TAVANI, Giuseppe (1967¹): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani 1967 TAVANI, Giuseppe (1967²): «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese». *Cultura Neolatina*, Vol. XXVII, p. 41-94.
- Tavani 1969 TAVANI, Giuseppe (1969): *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani 1979 TAVANI, Giuseppe (1979): «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese». *Medioevo Romano*. Vol. VI, p. 372-418.
- Tavani 1988 TAVANI, Giuseppe (1988): «Propostas para unha nova lectura da cantiga de Mendinho». *Grial*. Núm. 99, p. 59-61.
- Tavani 1999 TAVANI, Giuseppe (1999): «Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)». *Rassegna Iberistica*. Núm. 65, febbraio, p. 3-12.
- Vasconcellos 1904 VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de (ed.) (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. 2 vol. Halle a. S. M.

RIASSUNTO

Nell'ambito della lirica medievale ispanica e soprattutto nell'escussione dei suoi vettori si assiste spesso al rigetto indebito di dati codicologici provocato da fenomeni di eterotopia (argomentazioni basate su presupposti scientifici diversi da quello specifico) e di eteronomia (interventi valutativi mossi da criteri ascientifici), che non di rado inficiano contributi per altro verso pregevoli. Se ne esaminano tre esempi relativi a questioni attributive (della tenzone *Vós que soedes en corte morar*), stemmatiche (sulla identificazione di eventuali *interpositi* tra gli apografi colocciani e il loro antecedente comune) e testuali (la struttura del *refran* della cantiga di Mendinho).

PAROLE CHIAVE: lírica galego-portuguesa; Colocci; heterotopia; heteronomia.

ABSTRACT

Within the sphere of Hispanic medieval lyric poetry and above all in the examination of its vectors, one often observes an unwarranted rejection of codicologic data owing to phenomena of heterotopy (arguments based on scientific premises other than the pertinent premise) and of heteronomy (evaluations based on unscientific criteria). Such phenomena frequently invalidate otherwise worthy contributions. Three examples are considered in relation to matters attributive (the tenson *Vós que soedes en corte morar*), stemmatic (the identification of possible *interposals* among Colocci's apographa and their common antecedent) and textual (the structure of the *refran* of Medinho's *cantiga*).

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric poetry, Colocci, heterotopy, heteronomy.