

**Per l'edizione critica della *pregunta*  
di Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo  
(B1075<sup>bis</sup>/V666)\***

Fabio Barberini  
(Universidade Nova de Lisboa – FCSH/IEM)

Nel *corpus* della lirica profana galego-portoghese trádito dai due canzonieri che Angelo Colocci fece copiare a Roma nelle prime decadi del Cinquecento<sup>1</sup> è confluito un ridotto manipolo di componimenti recenziatori (s. XV) – non di rado chiamati ‘spuri’ dalla critica<sup>2</sup> –, inseriti, con tutta probabilità ai piani medî dello stemma, in spazi dell’*exemplar* rimasti in bianco (Tavani 1969a, 139-143; Ferrari 1979, 71-72; in parziale disaccordo il recente Ramos 2020, 217-221). Questi componimenti hanno goduto di particolare attenzione soprattutto tra gli anni ’60 e ’70 del secolo scorso – in concomitanza, *et pour cause*, con la fase più attiva del dibattito sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (Tavani 1969a e 1979; D’Heur; Gonçalves 1976; Ferrari 1979) – e se molti di essi si leggono oggi in edizioni critiche affidabili (Tavani 1969b; Tavani 1969c; Macchi; Stegagno Picchio; Lanciani; Beltran 1985), altri – tra i quali anche la *pregunta* di Diogo Gonçalves, *Com’homem ferido* – attendono ancora più efficaci cure ecdotiche e più approfonditi scavi esegetici. Già pubblicata in edizioni ampiamente difettose da Braga (n° 666) e dai Machado (n° 1009), la *pregunta* è oggi accessibile in due relativamente più recenti proposte: la prima a cura di Ignacio Rodiño Caramés (del 1997) – accolta poi come testo critico di riferimento in MedDB3 –; la seconda è reperibile nella banca-dati *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (= CMGP) dell’Universidade Nova di Lisbona (progetto avviato nel 2011). Premetto che non è mia intenzione, in questa sede, allestire una nuova edizione critica della *pregunta*: il compito che assumo, molto più modesto, è raccogliere alcuni appunti di critica testuale che possano giovare a una più corretta lettura del verso incipitario – particolarmente problematico nelle lezioni manoscritte – e a una migliore interpretazione del componimento.<sup>3</sup>

\* Questo contributo è stato elaborato nell’ambito del progetto STEMMA. *Do canto à escrita-produção material e percursos da lírica galego-portuguesa* (PTDC/LLTEGL/30984/2017) finanziato dalla «Fundação para a Ciência e a Tecnologia» portoghese (Unità di ricerca: IEM-NOVA/FCSH).

<sup>1</sup> Con tutta probabilità tra il 1525-1526, comunque prima del sacco di Roma (1527). Si vedano Ferrari 1979, 61-62 e Ferrari 1993a, 119. Utilizzo le sigle d’uso comune nella bibliografia scientifica: *B* (= Canzoniere Colocci-Brancuti; Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, cod. 10991) e *V* (= Canzoniere della Vaticana, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4803).

<sup>2</sup> Si tratta, beninteso, d’una questione puramente nominalistica e tanto vale. A mio parere, però, l’etichetta ‘spurio’ è problematica nella misura in cui chiama in causa la nozione di ‘autoria’ e per questo motivo risulterebbe applicabile correttamente solo a una parte dei componimenti recenziatori: *Donna e senhora de grande vallia*, attribuita a Juyão Bolseiro (Tavani 1969b); *Pero muito amo, muito non desejo*, assegnata a D. Denis (Tavani 1969c); il gruppo di testi ascritti a Roi Martinz do Casal (Macchi) e *Nojo tom’e quer prazer* attribuita a Fernan Velho (Lanciani). Un caso particolare, ancora lontano da soluzioni unanimemente condivise, è il cosiddetto *Lai de Leonoreta*, copiato in *B* in modo alquanto anomalo tra i testi di Johan Lobeira (Ferrari 1979, 31-33), ma probabilmente spurio (cf. Beltran 1988; Beltran 1991 e Beltran 1992; di parere contrario, però, Rossell). Per l’elenco commentato di tutti i componimenti spuri rinvio a Ramos, 202-204.

<sup>3</sup> Pur con queste premesse, c’è tuttavia un punto del contributo di Rodiño sul quale mi sembra doveroso richiamare l’attenzione, sia perché, come già detto, la sua edizione è oggi il testo critico di riferimento della *pregunta*, sia per questioni metodologiche di ordine più generale. Esempio d’una lamentabile prassi – ancora oggi vigente in non poche edizioni critiche di trovatori galego-portoghesi – che colloca sullo stesso piano riproduzioni fotografiche, trascrizioni diplomatiche ed edizioni critiche, con la conseguente arbitraria conclusione che prodotti diversi, per metodo e fini, della ricerca filologica possano essere

Queste, in trascrizione diplomatica, le lezioni manoscritte dei primi tre versi:<sup>4</sup>

B fol. 228ra, n° 1075<sup>bis</sup> Co homen ferido *sen feno e san pão*  
Mays ta ualia deseeres ia morto  
poys tua dama ha comontro (con)forto

V fol. 106rb-va, n° 666 E o homen ferido *com ferro e san pãão*  
mays te ualia desceres ia morto  
pois tua dama ha comonho (con)forto

e queste, le letture critiche degli editori:

Rodiño Co[mo] homem ferido *com ferro e sem pao*  
mais te valia de seres ja morto,  
pois tua dama ha com outro conforto

CMGP Co[m']homem ferido *com ferro e com pau*,  
mais te valia de seeres já morto,  
pois tua dama há com outro conforto

Entrambi optano dunque per la lezione di V. Rodiño la accoglie *in toto*, al netto degli emendamenti inevitabili (*E o > Co[mo]*; *san > sem*; *pãão > pao*), e parafrasa (1306 e nota ai vv. 6-9): “Como un home ferido e sen nada a que agarrarse, mais che valía estares morto, xa que a túa dama ten outro servidor”. CMGP, invece, emenda *ope ingenii* anche il secondo *colon* del secondo emistichio (*san pãão > com pau*), considerandolo un errore paleografico del copista di V (nota al v. 1): “Embora a expressão *sem pau* pudesse entender-se como ‘sem ponto de apoio’, parece-nos mais lógica a leitura proposta. Note-se que, em B, o erro da troca do *c* pelo *s* ocorre igualmente na expressão *com ferro* (no ms., *sem feno*)”.

É più che probabile che, se la *pregunta* fosse stata trasmessa da un solo canzoniere e con una soltanto delle lezioni tràdite dai due codici, nessuno avrebbe sollevato obiezioni sulla lettura del primo verso. Il problema però sorge proprio

---

criticabili – e, di fatto, sono criticati – allo stesso modo, Rodiño valuta con gli stessi parametri le edizioni di Braga e dei Machado – tutti d’accordo: poco critiche e molto criticabili – e la trascrizione diplomatica che Ernesto Monaci, “pagina per pagina, linea per linea, parola per parola, abbreviatura per abbreviatura”, stampa nel 1875 (XVI): “O texto non foi incluído nas edicións de J. J. Nunes pero si nas de Paxeco-Machado, Braga e Monaci, aínda que non moi satisfactoriamente” (Rodiño, 1302). Ne consegue che errori e varianti di V, anziché figurare in apparato e attribuiti al loro legittimo responsabile, il copista del Canzoniere vaticano, sono invece ascritti da Rodiño a Monaci (*sic!*) e passati in rassegna nella lunga sezione di “Lecturas diverxentes” degli editori precedenti che occupa, quasi per intero, p. 1303. In questo increscioso malinteso, Rodiño gode purtroppo di ottima compagnia: più di cento anni or sono gli illustri membri della “Sociedade de Geografia” di Lisbona mossero a Monaci lo stesso rimprovero (Michaëlis 1094, II, 84-86 e Michaëlis 1919, 251) e, stando a un recente contributo di Anna Ferrari (2019, 94-95), l’equivoco gode ancora di buona salute presso i soci di prestigiose Accademie italiane.

<sup>4</sup> Ho consultato direttamente entrambi i manoscritti. Ringrazio il personale della Biblioteca Apostolica Vaticana e, in particolare, la Direttrice del Laboratorio di Restauro, Dott.ssa Ángela Núñez Gaitán, per avermi consentito, nell’ottobre del 2019, l’accesso a V, all’epoca escluso dalla consultazione, perché sottoposto a restauro preventivo in vista del suo invio a Santiago de Compostela, dove ha fatto parte dell’esposizione *Galicia, un relato no mundo* (Xunta de Galicia e Fundación Cidade da Cultura – Programación do Xacobeo 2021, Santiago de Compostela: 15/10/2019-12/4/2020). Le limitazioni imposte dall’emergenza sanitaria causata dal COVID-19 non mi hanno permesso, nel 2020, di effettuare ulteriori riscontri sul codice vaticano.

laddove *B* (*sem ferro e sem pao*) e *V* (*com ferro e sem pao*) trasmettono due lezioni concorrenti, in linea di principio entrambe ammissibili, ma che comportano una notevole variazione di significato. Inoltre, nessuno degli editori giustifica in maniera perspicua la preferenza espressa per *V*. Sembrerebbe chiaro – ancorché né Rodiño, né CMGP lo affermino esplicitamente – che ad orientare la scelta sia stato il fatto che *V* consente di esplicitare l’arma che infligge la ferita menzionata nei primi due versi della *pregunta*. È curioso però rilevare che l’arma, imprescindibile nella ricostruzione del testo critico, diventi poi del tutto prescindibile negli apparati esegetici: né Rodiño avverte, infatti, la necessità di menzionarla nella parafrasi (“Como un home ferido e sen nada a que agarrarse”), né CMGP ritiene necessario precisare ulteriormente, in ordine all’interpretazione del testo, la scelta editoriale compiuta.

Dalla collazione di *BV* non emerge nettamente la superiorità d’un testimone sull’altro. È vero che *B* omette l’ultimo verso del componimento – v. 18 *porem, em mha vida ja lhe nom falarei* –, ma complessivamente la mano *e* di *B* (per le mani cf. Ferrari 1979, 83-86) e il copista di *V* cadono in errore con la medesima frequenza. Entrambi, inoltre, consegnano una rubrica attributiva fortemente perturbata.

Pregunta que foi feita a Fernan d’Ataínnha e feze-a Di<o>go  
Gonçalves de Montemor-o-Novo

Rubrica di *B*      Pregunta que fei [*sic*] feita a Ferna(n) d’Atainha (e) feze-a  
Digo Gontalvez [*sic*] de Ment(e) [*sic*] Moor o nona [*sic*]

Rubrica di *V*      Pregunta que foi f(ei)ta a Fernan d’Aomba [*sic*] (e) feze-a  
Dugo Gontalve(z) [*sic*] de Mont(e) Moor e nono [*sic*]<sup>5</sup>

Lo scrutinio delle varianti è, per altro verso, ulteriormente complicato anche dal fatto che lo studio dei copisti colocciani – che Anna Ferrari (1979, 86) annotava tra i *desiderata* ormai più di quarant’anni fa – è rimasto a tutt’oggi pratica inevasa. L’editore non può quindi fare affidamento su elementi di particolare solidità. Ciononostante, posto che *BV* sono copia d’un solo (e uno soltanto: lo stesso per entrambi) canzoniere portoghese oggi perduto, di passaggio a Roma all’inizio del Cinquecento,<sup>6</sup> la collazione dei due testimoni permette di acquisire, a livello generale, almeno due dati rilevanti:

1) i copisti di *BV* non dovevano avere particolare familiarità con la grafia dell’*exemplar*, o per lo meno con il tipo di grafia (da supporre diversa, ovvero più recente, rispetto a quella del *corpus* medioevale) in cui, nella fonte, erano copiati i testi

<sup>5</sup> Quanto al nome dell’interlocutore della *pregunta* non c’è unanime consenso: sulla base della probabile identificazione di Diogo Gonçalves con uno dei poeti antologizzati da Garcia de Resende nel *Cancioneiro Geral*, la lezione di *BV* è stata emendata da Tavani (1993, poi ripreso da Oliveira 1994) in *Fernan d’Ataíde*, altro nome attestato nel *Cancioneiro* di Resende; più cauto Rodiño (1302 e 1304) che mantiene invece la lezione di *B*: *Fernan d’Atainha*. Sulla questione rinvio a Ramos, 209-212 che aggiunge un importante supplemento documentario sulla figura di Diogo Gonçalves. Quanto al suo interlocutore, invece, si deve riconoscere che, stando alla lezione di *B* (*d’Atainha*) e di *V* (*d’Aomba*), risulta alquanto difficile spiegare in che modo le due letture risultino corruzione di *d’Ataíde* – il che, di per sé, non inficerebbe l’identificazione di Diogo Gonçalves con il poeta del *Cancioneiro Geral* –, mentre se la lettura di *B* fosse corretta, sarebbe abbastanza facile spiegare la lezione di *V* come risultato di errori paleografici commessi dal copista del codice vaticano: *-mba* comporterebbe, nel contempo, un errore di decifrazione di *lettres à jambages*, *in > m*, e una confusione *h > b*; la *-o-*, in *Aomba*, potrebbe invece derivare da una confusione originata da una legatura *-ta-* letta come *o* dal copista di *V*.

<sup>6</sup> Così almeno secondo le conclusioni stemmatiche D’Heur; Gonçalves 1976, 1993, 2007 e Ferrari 1979, 1993a, 1993b, 2010. Tavani 1969a, 1979, 1999 e 2002 congetturava invece due fonti distinte (una per *B* e una per *V*), derivate entrambe dallo stesso antecedente.

recenziori.<sup>7</sup> Già nella prima pericope dell'*incipit* difficoltà d'ordine grafico spiegherebbero in maniera soddisfacente la divergenza dei due testimoni: *B Co homen*; *V E o homen*. La lezione di *V* si riconduce senza sforzo a quella di *B* ipotizzando uno scambio *C > E* nella lettura della fonte – e si noti in *V* l'errore inverso (*e > c*) al v. 2: *de seeres > desceres* –; inoltre, è probabile che nell'*exemplar* il *titulus* che compendia la nasale o era del tutto sbiadito, oppure risultava di difficilissima lettura: *Cō homen > B Cō homen*; *V E o homen*.<sup>8</sup> Errori di questo tipo ricorrono, in entrambi i testimoni, in tutto il testo, ma si addensano con particolare frequenza nella rubrica e nei primi tre versi:

		<i>B</i>		<i>V</i>
<i>rubrica</i>	<i>o &gt; e</i>	<i>foi &gt; fei</i> <i>Monte &gt; Mente</i>		
	<i>c &gt; t</i>	<i>Gonçalvez</i> <i>Gontalvez</i>	>	<i>Gonçalvez</i> <i>Gontalvez</i>
	<i>o &gt; a</i> <i>u/v &gt; n</i>	<i>Novo &gt; nona</i>		
	<i>o &gt; e</i> <i>u/v &gt; n</i>			<i>o Novo &gt; e nono</i>
	v. 1	<i>rr &gt; n</i> <i>e &gt; a</i>	<i>ferro &gt; feno</i> <i>sen &gt; san</i>	
v. 2	<i>e &gt; a</i> <i>e &gt; c</i>	<i>te &gt; ta</i>		<i>de seeres &gt; desceres</i>
v. 3	<i>u &gt; n</i>  <i>tr &gt; h</i>	<i>com outro</i> <i>comontro</i>	>	<i>com outro</i> <i>comonho</i>

2) ancorché nella messa a fuoco di errori paleografici – vale a dire di errori che derivano dal fatto che “certe lettere possono essere scambiate per altre, singolarmente o a gruppi” (West 1991: 28) – la genesi della corruzione non possa essere circoscritta alla mera confusione di grafemi, essendo invece attivi più complessi meccanismi psicologici – “se un copista legge *calamo* invece di *talamo*”, scrive con arguzia Aurelio Roncaglia (1975, 112), “non è soltanto perché lo scambio tra *c* e *t* minuscole è facile, ma anche perché nel momento della copia il *calamo* gli è più presente del *talamo*”<sup>9</sup> –, nel caso della *pregunta* in esame, però, le perturbazioni di senso prodotte da errori ottici

<sup>7</sup> Preziosa spia di tale alterità grafica è, del resto, la postilla colocciana “lettera nova” che ricorre più volte tra le annotazioni ‘organizzative’ di c. 303r e che rinvia, come dimostrato da Ferrari (1979, 71-73), proprio ai settori di *B* in cui sono copiati (o avrebbero dovuto essere copiati) i componimenti recenziori. Per l’accezione tecnica, presso gli Umanisti, di “*littera nova*” (ovvero: ‘scrittura moderna’) in contrapposizione alla “*littera antiqua*” (‘scrittura antica’) cf. Rizzo, 140 e *passim*.

<sup>8</sup> Occorre soltanto precisare che l’ipotesi d’un *titulus* sbiadito o difficilmente decifrabile (*Cō > Co* in *B*; *E o* in *V*) non permette di sciogliere la riserva sulla restituzione dell’avverbio: l’*exemplar* poteva recare sia *Cōo homem* – con la seconda *o* omessa, per aplografia, da *BV* –, sia *Cō homem*. Il primo caso dà fondamento alla scelta di Rodiño, *Co[mo] homem*; il secondo giustifica la soluzione proposta da CMGP, *Co[m]’homem*.

<sup>9</sup> Cf. Louis Havet (55): “les fautes conditionnées par la ressemblance des lettres sont presque toujours conditionnées aussi par autre chose (...) Complexité souvent méconnue; on discerne le côté optique de la faute et on en oublie le côté psychologique. Dans la réalité rien de plus rare qu’une pure “faute graphique”. Si vedano anche Dain, 47; Timpanaro, 5, nota 2 e 11-12; Roncaglia 1975: 111-112.

sono tante e tali che pare plausibile inferire, non solo che la grafia dell' *exemplar* risultò alquanto ostica per i copisti, ma che non poche difficoltà dovette presentare loro anche la lingua dei testi, ovvero: i copisti non dovevano comprendere appieno quello che stavano copiando.<sup>10</sup>

Da ciò discenderebbero, allora, due importanti conclusioni al momento di fissare il testo critico:

1) la piena intellegibilità del testo copiato non costituì preoccupazione prioritaria dei copisti colocciani, che si sforzarono quindi di riprodurre come meglio potevano quanto fu loro possibile decifrare dell' *exemplar*;

2) posta la filiazione comune di *BV* da unico antecedente, sarebbe categoricamente escluso che una delle due lezioni concorrenti – *sem ferro* (*B*) e *com ferro* (*V*) – proceda da intervento cosciente del copista, animato dalla volontà di rendere più comprensibile il testo copiato.

Ciò detto, nel verso incipitario:

*B* Co homen ferido sen feno e san pão

*V* E o homen ferido com ferro e san pão.

il primo emistichio si emenda come indicato sopra al punto 1 e la lezione di *V* (*E o*) costituisce, rispetto a *B*, mera corruzione paleografica. Quanto al secondo emistichio, invece, mi sembra sia opportuno distinguere tra il primo *colon*, dove – al netto del *feno* di *B* facilmente emendabile in *ferro* (cf. *supra*) – si riscontra divergenza di lezione in regime preposizionale, *sem* di *B* contro *com* di *V*, e il secondo *colon*, dove i due testimoni presentano invece concordanza in lezione erronea, da correggere, almeno in linea di principio, allo stesso modo: *sam* > *sem* (con scambio *e/a*) e *pão/pãõ* > *pao*. La sicurezza con cui CMGP imputa a *V* errore ottico *c* > *s* nel secondo *colon* del secondo emistichio e a *B* identico duplice errore in ambedue i *cola* non mi pare sufficientemente giustificata dall'editore, né – formulata in questi termini: “em B, o erro da troca do c pelo s ocorre igualmente na expressão *com ferro* (no ms., *sem feno*)” – risulta pienamente condivisibile.

In primo luogo, se si considerano i sistemi grafici in uso in Portogallo tra la fine del Medioevo e l'avvio del Rinascimento – fondamentalmente gotiche, nelle due varianti libraria e corsiva (Nunes, I, 12), e corsive di tipo umanistico (Marques) – la possibilità di leggere *s* in luogo di *c* risulterebbe alquanto improbabile. Si può certo obiettare che, in casi come quello dei testi recenziati di *BV* – componimenti quattrocenteschi inseriti in spazi inutilizzati d'un canzoniere medioevale –, qualunque congettura sul sistema grafico della fonte risulti in larga misura aleatoria, visto che non si potrebbe escludere, dato proprio il carattere 'avventizio' dell'inserimento di questi testi, che essi fossero grafati con scritture personali o, comunque, di tipo non standardizzato, per cui la possibilità d'una confusione *s/c* non risulterebbe del tutto inammissibile. Non fa ostacolo, invece, lo scambio paleografico, *o* > *a*, (*com* > *sam*) giacché lo stesso errore si riscontra nella rubrica di *B*: *o nona* per *o Novo* (cf. *supra*).

In secondo luogo, però, e proprio considerando l'aleatorietà delle ipotesi circa la grafia dei testi recenziati nell' *exemplar*, non si può categoricamente escludere l'ipotesi contraria, vale a dire che sia *V* a leggere *c* in luogo di *s* (*sem* > *com*; con

<sup>10</sup> L'argomento è comunque da maneggiare con cautela. Nazionalità e competenze linguistiche dei copisti colocciani restano ancora da accertare. Ferrari (1979, 85-86) suggerisce, come ipotesi da sottoporre a più accurata verifica, una provenienza iberica per le mani *a* (insieme al copista *e*, una delle più attive in *B*) e *b* (poco attiva, ma di grande precisione).

ulteriore scambio *e/o*), ipotesi plausibile se si congetture, nella fonte, o una *s* di tipo maiuscolo con l'ansa leggermente sbiadita, oppure, ipotesi meno probabile (ma non da escludere *a priori*) una grafia del tipo *çen*, con la *ç* convertita in *s* dai copisti colocciani. Questa seconda ipotesi, in verità, troverebbe una conferma indiziaria nelle lezioni che *B* testimonia per i vv. 13 e 17:

- v. 13        de mim nom se parte pero nom **errei**  
               *B*    Demym nom se p(ar)t p(er)o nom **sirey**  
               *V*    P(er)a [?] mym nom se p(ar)te p(er)o nom **enoy**
- v. 17        buscando juiz que veja se **errei**  
               *B*    Buscando puiz que veja **sirey**  
               *V*    buscando quiz q(ue) nela ssi **errey**

Lasciando da parte l'insieme dei travisamenti grafici che sfigurano i due versi, è opportuno prestare attenzione al rimante che, in entrambi i casi, è la voce verbale *errei*. Fra i due testimoni, l'unico a conservare la lezione corretta è *V* v. 17 (*errey*), mentre *V* v. 13, *enoy* per *errey*, si emenda facilmente ipotizzando un nesso *-rr-* letto come *-n-* (errore analogo in *B* v. 1: *feno* per *ferro*) e una *e* letta come *o*; l'errore inverso, *o > e*, è commesso da entrambi i testimoni nella rubrica: due volte da *B*, *fei* per *foi* e *Ment(e)* per *Monte*; una volta da *V*, *e nono* per *o Novo* (cf. *supra*). Più difficile risulta, invece, spiegare la genesi dell'errore di *B*, che legge, in entrambi i versi, *sirey*. Se dal punto di vista paleografico, l'ipotesi d'un nesso *-rr-* letto come *-ir-* non solleverebbe particolari problemi, lo scambio di *e* per *s* non è invece per nulla automatico e una possibile spiegazione porterebbe ad ipotizzare che, a monte, si sia verificata preliminarmente una confusione, questa sì di considerevole frequenza, *e > c*: *errey > cirey*, forma poi ricodificata graficamente dal copista di *B* in *sirey*. D'altra parte, se si considera l'errore commesso congiuntamente da *BV* nella rubrica, *Gontalvez* per *Gonçalvez*, non sarebbe da escludere che il valore fonetico di sibilante della *c*, nell'*exemplar*, non fosse marcato dalla cediglia. In tal caso, però, si dovrebbe assumere:

1) che il duplice errore *sem > com* sarebbe a carico di *V* che decifrerrebbe male la consonante iniziale (*s > c*, oppure *c* con valore fonetico di sibilante, letta però come consonante velare) e, nel contempo, anche la vocale che immediatamente segue, *e > o*, ipotesi, questa, non improbabile se si considera che l'errore inverso (*o > e*) si riscontra, in entrambi i testimoni, nella rubrica attributiva (cf. *supra*);

2) che la preposizione corretta sarebbe quella trasmessa da *B*, *sem*, al netto dello scambio paleografico *e > a*, *sem > sam*, errore che si riscontra, nel testo di *B*, anche al v. 2, *ta* per *te* (cf. *supra*).<sup>11</sup>

In definitiva, il problema che sorge in sede di *recensio* è di ordine metodologico e, una volta che gli editori hanno scelto *V* come *manuscrit-base* (o *bon manuscript*), non risiede con tutta evidenza nell'opposizione, tante volte malamente messa a fuoco, tra 'conservare' (Rodiño, che si limita a emendare gli errori evidenti) o 'congetturare' (CMGP, che opta per intervenire anche sulla seconda parte del verso): Contini (1974

<sup>11</sup> La presenza di errori paleografici incrociati tra *B* e *V* nel testo della *pregunta* – per altri casi nel *corpus* medioevale vedi Ferrari 1991, 321-322 – depone fortemente a favore (se mai ce ne fosse ancora bisogno) della comune filiazione di entrambi dalla stessa fonte e che, di conseguenza, l'assenza di parte dei componenti recenziatori in *B* non deriva dall'assenza di essi nell'*exemplar* di *B* (Tavani 1969a, 141), che è di fatto lo stesso di *V*, ma proprio dal loro aspetto grafico che portò i copisti di *B* ad escludere dalla copia questi componenti (D'Heur, 36 e nota 816; Ferrari 1979, 76-80).

[1939], 396), del resto, lo ha già enunciato con assoluta fermezza, “conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un’ipotesi [...], resta da vedere se sia sempre l’ipotesi più economica” (cf. anche Avalle e Roncaglia 1998). Le perplessità che sollevano le due proposte di Rodiño e di CMGP sorgono, invece, perché non risulta, nell’un caso come nell’altro, sufficientemente argomentato proprio il carattere ‘economico’ dell’ipotesi formulata; ovvero, non risulta dimostrato che tale ipotesi:

1) sia nettamente superiore rispetto alle altre possibilità di intervento (o non intervento) sulle lezioni manoscritte;

2) comporti un netto vantaggio nella comprensione del componimento.

Di fronte all’impossibilità di stabilire, in sede di *recensio*, a quale dei due testimoni debba essere imputato l’errore del verso incipitario, lo *iudicium* dell’editore, nel tentativo di ripristinare la lezione corretta, non può che ricorrere all’interpretazione, vale a dire a quell’operazione euristica che, come ci ha insegnato Roncaglia (1961, 45), “può definirsi diretta all’accertamento del testo mediante il ricorso al contesto, sul postulato dell’immanente necessità [...] d’una stretta congruenza razionale e fantastica, insomma funzionale, tra l’uno e l’altro”.

Una chiave di lettura particolarmente nitida si rinviene, a mio avviso, al v. 3 (leggo il testo della *pregunta* nell’edizione Rodiño, dalla quale procedono anche tutte le citazioni prodotte in queste pagine)

- Como homem ferido com ferro e sem pao  
mais te valia de seres ja morto,  
3 *pois tua dama ha com outro conforto.*  
E em esto ficas tu por vaganao?  
Pára bem mentes e veras qued’a nao;  
6 aquesta ribeira dá grandes correntes,  
que desta guisa matará muitas gentes  
ainda que se apeguem ao d’avan da nao;  
9 e vee se faram depois dai mao.

Il v. 3, in effetti, consente a Diogo Gonçalves sia di mettere a fuoco la sintomatologia della *ferida* che affligge il suo interlocutore – *E em esto ficas tu por vaganao?* (v. 4) –, sia di mettere a punto una possibile terapia, affidata alla complessa metafora marittima che ondeggia, nella seconda parte della strofe, nei vv. 5-9. Senza sottostimare le zone di persistente oscurità del testo, il senso del discorso risulta però complessivamente chiaro: Diogo Gonçalves esorta il suo interlocutore, ferito nell’animo, a non perseverare in una condotta pericolosa che, alla lunga, avrà conseguenze esiziali. Ma qual è la natura e l’origine di tale ferita? Per gli editori, non v’è dubbio: si tratta di Amore.

CMGP commenta i vv. 5-9 in questi termini: “Entenda-se a metáfora marítima: ficando o navio quieto, a ribeira tem fortes correntes. Este mar alteroso e no qual muitos perecem é certamente o do amor”.

Più articolata nella forma, ma identica poi nella sostanza, la chiosa di Rodiño (1306):

Recorrendo ás *probationes* argumentativas características dos xéneros dialoxísticos cancionerís, Diogo Gonçalves, despois de comparar ó seu colega cun home ferido e errante (*similitudo*), faino reflexionar advertíndoo dos perigos de servir a unha dama, comparando o servício amoroso cun barco no que sucumben moitos amantes a pesar dos esforzos por salvarse.

Inoltre, e a differenza di CMGP, Rodiño connette esplicitamente la metafora dei vv. 5-9 con la similitudine incipitaria – nella sua lettura *Como homem ferido com ferro e sem pao* – e considera anche quest’ultima come manifestazione dei tormenti d’amore, interpretazione rafforzata dalla citazione, in sede di commento, di due versi di D. Francisco Homem, uno dei poeti del *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende:

que quem com olhos ferio  
com ferro se ha-de ferir.

Sull’interpretazione generale del testo, come sulla lettura puntuale del verso incipitario, credo però che si possano avanzare alcune riserve, a cominciare proprio dal riscontro addotto dall’editore galego che, ricollocato nel contesto da cui procede – una sorta di ‘bigliettino’ galante a mezzo cammino tra *boutade précieuse* e aggraziato risentimento –, perde non poca persuasività e pertinenza (Dias 1990-2003, IV, 115, n° 762):

*Outra sua [de Francisco Homem] que mandou à sua dama, porque se ferio num dedo*

Do vosso ferir hei medo  
porque a culpa da tençam  
deu sinal ao vosso dedo  
do mal do meu coraçam.

A vingança que ha de vir  
agora se descobrio,  
*que quem com olhos ferio  
com ferro se-ha de ferir.*  
A culpa nam é da mão,  
nem foi, señora, do dedo,  
mas do vosso coraçam,  
ousado e sem nenhum medo.

In primo luogo, la ‘ferita d’amore’ non è quella che, per vezzosa distrazione, si è procurata la dama, bensì quella che la dama stessa ha inflitto, attraverso lo sguardo, al cuore dell’amante. Detto altrimenti: nella *trova* di D. Francisco Homem, il *ferro* non è il veicolo della sofferenza erotica patita dall’amante mal corrisposto, bensì e idealmente, lo strumento della sua ‘vendetta’. Ed è evidente che non è questa la situazione cantata da Diogo Gonçalves: al v. 1 ad essere ferito è, infatti, l’amante e non la dama. Inoltre, D. Francisco Homem ricodifica nel peculiare linguaggio della *lirica cancioneril* iberica, un *topos* che, nell’Occidente romanzo, principia con la poesia dei trovatori provenzali: secondo il canone più ortodosso, l’attacco sferrato da Amore arriva dritto al cuore dell’amante passando dagli occhi della donna attraverso gli occhi dell’uomo (*quem com olhos ferio* [...]) e, soprattutto, si fa strada senza l’intervento, in chiave metaforica, di armi concrete, che sono invece, nella *trova*, lo strumento riservato al castigo per chi ha inflitto (non per chi ha subito) le sofferenze d’amore ([...] *com ferro se-ha de ferir*).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Qui con palese innovazione distanziamento rispetto alla dottrina dei trovatori provenzali; cf. Bernart de Ventadorn, *Tuïh cil que-m preyon qu’eu chan*, (Appel 1915, 269, vv. 26-28): “mas Deus no vol c’Amors sia / res don om prenda venjansa / ab coup d’espa’ o de lansa”.

In secondo luogo, e a livello più generale, è opportuno tener presente che, per antica tradizione romanza (per l'appunto, dai trovatori provenzali in poi), il *ferro* (ovvero, la 'spada') non conta che sporadiche menzioni nell'armamentario bellico di Amore (Dio e/o ipostasi d'amore). Un esempio particolarmente rilevante – soprattutto per gli echi virgiliani e ovidiani che vi risuonano – è il Dante della 'petrosa' *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* (Contini 1980<sup>4</sup>, canzone 46, vv. 35-39):

E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra  
 con quella spada ond'elli ancise Dido,  
 Amore, a cui io grido  
 merzé chiamando, e umilmente il priego:  
 ed el d'ogni merzé par messo al niego.

In generale, però, Petrarca – nume tutelare della lirica europea nei ss. XV e XVI – aveva già da tempo sentenziato (canzone 105, v. 11; testo Bettarini) che *Amor regge suo imperio senza spada*, memore proprio di quella tradizione provenzale che assegna ad Amore le armi che gli consentono di ferire da lontano, senza dover ricorrere al contatto diretto con la sua vittima, vale a dire arco e frecce (Guiraut de Calanson, *Celeis cui am de cor e de saber*, testo Ernst 1930, 320, vv. 11-16)

e fer tan dreg que res no·il pot gandar  
 ab dart d'acier, don fai colp de plazer,  
 on non ten pro ausbercs fortz ni espes,  
 si lansa dreit; e pois trai demanes  
 sajetas d'aur ab son arc estezat;  
 pois lans'un dart de plom gent afilat

oppure la lancia, segnatamente la *lansa de Peläus* che infligge la piaga e, nel contempo, la sana, come canta Bernart de Ventadorn in *Ab joi mou lo vers e·l comens* (vv. 41-49; in Appel, canzone 1), inaugurando un *topos* che avrà poi larghissima fortuna in tutte le letterature romanze dell'Età di mezzo:<sup>13</sup>

Anc sa bela bocha rizens  
 non cuidei, baizan me träis,  
 car ab un doutz baizar m'aucis,  
 si ab autre no m'es guirens;  
 c'atretal m'es per semblansa  
 com de Peläus la lansa,  
 que del seu colp no podi'om garir,  
 si outra vetz no s'en fezes ferir.

<sup>13</sup> Solo per limitare la rassegna a qualche esempio di ambito italo-romanzo, ricorderò almeno Iacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare* (vv. 48-50; in Contini 1960, 144): “come Pelëo non poria guarire / quell'on che di sua lancia l'ha piagato / se non [lo] fina poi di riferire”; Chiaro Davanzati, *Alegrosi cantari* (vv. 44-50; Menichetti, 87): “ch'io non posso guerire, / se quei che m'ha feruto / non mi sana com' Pelëus sua lansa; / e diamante sua voglia / paremene a sentire, / ch'al cor mi stea l'aguto / ch'entro gli ha messo la sua disianza” e Dante, *Inferno*, XXI, vv. 4-6 (Petrocchi): “così od'io che soleva far la lancia / d'Achille e del suo padre esser cagione / prima di trista e poi di buona mancia”. Sulla fortuna del *topos* rinvio a Bevilacqua.

Le ragioni di queste scelte, a voler fare filosofia spicciola, si spiegano piuttosto facilmente: hanno a che vedere con la natura per certi versi ‘infida’ di Amore o, più precisamente, con il fatto che Amore colpisce ‘a tradimento’, quando la sua vittima non se lo aspetta e, pertanto, quando non ha la possibilità di difendersi.<sup>14</sup>

La dotazione bellica di Amore rimane poi sostanzialmente invariata anche tra le pagine del *Cancioneiro Geral*, che è opportuno sfogliare, non perché si pretende sostenere l’identificazione del Diogo Gonçalves di BV con l’omonimo poeta antologizzato da Garcia de Resende (cf. Ramos, 209-2012), ma proprio perché – e anzi prescindendo da questa identificazione – le coordinate cronologiche della *pregunta* riconducono il componimento a questo contesto poetico, il quale potrebbe quindi offrire elementi utili per l’interpretazione di *Com’homem ferido*. Dall’esiguo insieme dei componimenti in cui la ‘spada’ (*ferro*) è impiegata in contesti amorosi, ritengo due testi che mi sembrano particolarmente rilevanti.

Il primo componimento è la traduzione della settima *Epistula Heroidum* di Ovidio, *Dido Aeneae*, ad opera di João Roiz de Sá (Dias, 2, 415-416, n° 460a). *Ferro*, nell’inequivocabile significato di ‘spada’, compare nella conclusione dell’epistola in due passaggi chiave del discorso di Didone:

1) nel momento in cui la Regina cartaginese rievoca l’insorgere della sua passione per Enea, vv. 542-546

que ferro ferio meu peito  
nam é a primeira vez  
esta, que por teu respeito  
Amor bravo com despeito  
já outra chaga lhe fez

2) nel momento in cui Didone, determinata a non voler sopravvivere al *perfidus* Enea, detta il proprio epitaffio, vv. 557-561:

Aqui a cinza guardada  
jaz de quem por sua mão  
da vida foi apartada:  
Enéias lhe deu a espada  
para a morte e a razão

Nel primo brano – che corrisponde ai vv. 191-192 del testo ovidiano (Dörrie, *ep.* VII) –, Amore sembra effettivamente armato di spada, ma al riguardo va precisato che dove João Roiz traduce *ferro* (*que ferro ferio meu peito*), il testo latino reca invece *telum*, propriamente ‘asta’, ‘lancia’, ‘giavellotto’:

Nec mea nunc primum feriuntur pectora *telo*:  
ille locus saevi vulnus amoris habet.

Non è necessario, tuttavia, supporre un intervento autonomo del traduttore, in quanto una parte della tradizione delle *Heroides* reca la variante, foneticamente suggestiva, ma

<sup>14</sup> Cf., al riguardo, Perdigo, *Tot l’an mi ten Amors de tal faisso* (testo Chaytor, 11, vv. 10-18): “Ben fetz Amors l’usatge del lairo / quant encontra cellui d’estranh pais / e il fai creire qu’aillors es sos camis, / tro que li di: ‘Bels amics, tu mi guida’; / et enaissi es mainta gens trahida / que·l mena lai on pouis lo lia e·l pren; / et eu puesc dir atressi veramen, / quez ieu segui Amor tan que·l saup bo, / tant mi menet tro fui en sa preizo”.

di fatto erronea, [...] *feriuntur pectora ferro* (si veda l'apparato di Dörrie, 115). E che si tratta di variante erronea, lo dimostra proprio la conclusione dell'epistola – vv. 557-561 = vv. 193-198 del testo latino –, laddove Ovidio e, con assoluta fedeltà nonostante le numerose licenze,<sup>15</sup> anche il suo traduttore portoghese mantengono su due piani separati – ancorché strettamente legati da nessi di consequenzialità – la ferita, immateriale, inflitta da Amore (più precisamente: da Amore e dal tradimento di Enea), e la ferita, concreta e letale, che Didone infligge a se stessa con la spada di Enea: *Enéias lhe deu a espada / para a morte e a razão* (ovvero, *praebuit Aeneas et causam mortis et ensem*; Dörrie, *ep. VII*, v. 197). Dunque: Amore colpisce a distanza con le armi che gli sono topicamente proprie (in questo caso la lancia: *feriuntur pectora telo*); la spada, invece, è lo strumento che, da vicino e concretamente, pone fine alle sofferenze dell'amante tradita e abbandonata.

Il secondo componimento è una *trova* di Roi Moniz, *Pois lá trazes no teu punho* (Dias 1990-2003, 2, 12-13, n° 199), nella quale si riscontra la stessa dicotomia di ferite, e di armi che le infliggono, appena osservata in Ovidio/João de Sá:

Nam é muito de louvar  
quem fere cousa vencida,  
se a morte e a vida,  
12 qual quiser, lhe pode dar;  
pois nam sei porque feriste  
meu coração, tam vencido,  
que melhor que ser tam triste  
16 me fora nam ser nacido.

Tu me feres com tristeza,  
que muy sem razão me das,  
cuidando que cobrarás  
20 per'aqui tua crueza.  
Porque sabes muito bem,  
se com ferro me ferisses,  
que saber podi'alguem  
24 o que calar presumisses.

La donna, da un lato, ferisce l'amante con tanta tristezza che questi arriva a pentirsi d'essere nato (vv. 13-16 e 17-20), dall'altro, data la sua crudeltà, potrebbe anche ferirlo a morte con una spada, e se non lo fa è solo perché, in tal caso, sarebbero manifeste a tutti le sue reali intenzioni (vv. 21-24).

Quel che si può ricavare da questi due *specimina* – che, ripeto, sono una parte ridotta d'un insieme di testi altrettanto ridotto (e la traduzione di João Roiz de Sá è tanto più importante in quanto permette di apprezzare la ricodificazione canzonierile del motivo e, nel medesimo tempo, la sua pristina formulazione classica) – è che la ferita d'amore non è, normalmente (ovvero, per decreto di antica trazione letteraria), inflitta dalla spada, la quale, invece, è lo strumento che, fisicamente, consente all'amante di porre fine alle proprie sofferenze. Inoltre – e mi sembra un elemento decisivo anche per l'interpretazione di *Com'homem ferido* – l'amante non soffre genericamente per non essere corrisposto dalla persona amata, bensì patisce le conseguenze d'un attivo e

<sup>15</sup> Cf. vv. 193-198 (Dörrie, *ep. VII*): “Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpa, / iam dabis in cineresultima dona meos. / Nec consumptarogis inscribar Elissa Sychaei, / hoc tamen in tumuli marmore carmen erit: / Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem. / Ipsa sua Dido concidit usa manu”.

cattivo comportamento della persona amata nei propri riguardi: Didone si suicida perché abbandonata da Enea; il soggetto che parla in prima persona nella *trova* di Roi Moniz subisce la tristezza causatagli dalla Dama. Che anche lo scambio dialogico avviato da Diogo Gonçalves debba essere ricondotto a questo alveo tematico, lo confermerebbe proprio la risposta di Fernan d'Ataíña (ci si attenga, per il momento, alla rubrica di *B*; cf. *supra* nota 5):

- Perdom vos peço se em esto pequei,  
em quanto vos ouve aqui devulgado  
12 pero que grande tresteza e muito cuidado  
de mim nom se parte; pero n o m e r r e i,  
mas a De[us] d'Amores me tornarei  
15 com grandes querelas e m[ui]to braadando.  
E ainda de mim sabe que ja ando  
buscando juiz que veja se errei  
18 porei, em mha vida ja lhe nom falarei.

La particolare configurazione metrico-retorica del testo e, segnatamente, il *mot-tornat* in rima ai vv. 13 e 17 – probabile vestigio dell'antico *dobre* galego-portoghese – insistono sulla dichiarazione di non colpevolezza dell'amante che, anzi, invoca l'intervento d'un giudice che accerti le proprie responsabilità: v. 13 *pero nom errei*: v. 17 *buscando juiz que veja se errei*. Benché, in sede di commento tanto Rodiño come CMGP sorvolino disinvoltamente su questi due versi, tali proposizioni risulterebbero quanto meno fuori luogo se quella patita dall'amante fosse la tradizionale *coita* generata dall'indifferenza della *Senhor* – come nella lettura proposta dagli editori –, tanto più che il v. 18 – anche questo non ritenuto nel commento – lascerebbe intuire che il riconoscimento della propria innocenza non è perseguito dall'amante per ridurre la Dama a più miti consigli: *em mha vida ja lhe nom falarei*. Insomma, sebbene anche nella formulazione della risposta non tutti i passaggi risultino limpidi come si vorrebbe, ce n'è abbastanza per poter supporre che l'argomento del *débat* non sia tanto l'amore *tout court*, ma la particolare situazione – e, soprattutto, la sofferenza che ne deriva –, in cui l'amante, giudicato a torto colpevole dalla Dama, è stato da questa ingiustamente allontanato e sostituito con altro servitore. Questo mi pare, sulla base delle indicazioni che si possono inferire dalle due strofe, il nesso logico e consequenziale più forte tra il v. 3 della *pregunta* di Diogo Gonçalves, *mais te valia de seres ja morto, / pois tua dama ha com outro conforto*, e l'articolata protesta di innocenza che occupa buona parte della risposta di Fernan d'Ataíña, vv. 13-18.

Tale lettura può, certo, sembrare un abuso di sottigliezza esegetica ma, ai fini della corretta comprensione del componimento, non lo è affatto. Occorre anzi non dimenticare che, dal Medioevo in poi (e a lungo per tutta l'Europa, non solo romanza), l'amore, soprattutto l'amore dei poeti, non è assolutamente un fatto intimo e privato, ma obbedisce al contrario a precise dinamiche sociali.<sup>16</sup> Da quando i trovatori provenzali si sono occupati dell'“éducation sentimentale de l'Europe” (Roncaglia 1991, 22), esiste – ed è doveroso tenerne conto – una distinzione fondamentale tra due situazioni topiche della fenomenologia della vita amorosa: da un lato v'è il caso in cui la Dama (*Senhor*, *Midons* o *Madonna* che dir si voglia) non ricambia il sentimento dell'amante, situazione per certi versi ‘di grado zero’ che, di per sé, non implica alcuna

<sup>16</sup> Sulla dimensione feudale dello spettro semantico di *amor* ha recentemente richiamato l'attenzione Ângela Correia nella sua comunicazione al Congresso *Antes e Depois de Editar: Estudos Filológicos*, organizzato dalla Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (14-15 de janeiro de 2021).

colpa dell'uomo nei confronti della donna; dall'altro v'è, per l'appunto, il caso – in parte minoritario, ma non per questo meno importante – in cui la Dama, ritenendo colpevole (a torto) l'amante, lo congeda e accorda ad altri il proprio favore. In questo frangente, occorre rilevare che la condotta amorosa è legata a doppio filo (ovvero, l'una legittima l'altra e ne è diretta conseguenza) alla condotta sociale: il discredito che cade sull'una macchia gravemente anche l'altra e, di conseguenza, la riabilitazione dell'una riabilita, automaticamente, anche l'altra.<sup>17</sup> A questo secondo frangente andrebbe ricondotto, a mio avviso, anche il *débat* avviato a Diogo Gonçalves, il che comporterebbe, sul piano esegetico:

1) che il mare (e i relativi pericoli) che innerva la metafora dei vv. 5-9 della *pregunta* non è, *sic et simpliciter*, correlativo oggettivo dei pericoli d'amore, bensì, in accezione metaforica più ampia, compendio simbolico della società e dei pericoli in cui può incorrere colui che si vede attribuita la fama di 'amante indegno' o di 'amante che non ama secondo le regole';<sup>18</sup>

2) che le dichiarazioni di innocenza rilasciate da Fernan d'Ataíña nella sua risposta tendono, in primissima istanza, non alla sua riabilitazione al cospetto della Dama – lettura, del resto, da rigettare proprio sulla base del v. 18: *em mha vida ja lhe nom falarei* –, bensì al suo reintegro in seno alla *societas amantium*, in quanto egli si presenta come soggetto che, a tutti i livelli della vita conviviale, agisce (e ha sempre agito) secondo il rispetto delle regole;

3) che la *pregunta* di Diogo Gonçalves non costituirebbe il tentativo di porre rimedio a una 'ferita d'amore' *tout court*, ma di dare sollievo a (e consiglio per) gli effetti devastanti – *E em esto ficas tu por vaganao?* (v. 4) – del tradimento perpetrato dalla Dama che, ritenendo colpevole l'amante (vv. 12-17), ha accordato ad altri il proprio favore (v. 3 *pois tua dama ha com outro conforto*). Ne conseguirebbe allora che il rimedio additato nella metafora ai vv. 5-9 non metterebbe in guardia dai "perigos de servir a unha dama", come sostiene Rodiño (1306), bensì richiamerebbe l'attenzione sul danno e sul discredito che procederebbero dal servire una Dama che, nel caso di specie, ha tradito l'amante, rifiutandosi di credere alla sua innocenza, e che di conseguenza non vale la pena riconquistare – conclusione recepita dall'interlocutore proprio al v. 18 –, ma ferma restando la necessità, per Fernan d'Ataíña, di dimostrare pubblicamente la correttezza della propria condotta.

<sup>17</sup> In ambito trobadorico, un caso emblematico, è il gruppo di *razos* relative a Bertran de Born che Boutière e Schutz (75-85) raccolgono sotto i numeri XI.C-XI.E. Questo breve ciclo racconta, in tre episodi (e come commento autoschediastico a altrettanti componimenti bertrandiani), la storia dei dissapori insorti tra Bertran de Born e la sua Dama, la 'legendaria' Maeut de Montaignac (Stroński) – che ha congedato il trovatore (XI.C) accusandolo, senza fondamento, di esserle stato infedele (XI.D) –, fino alla riconciliazione finale degli amanti, avvenuta per intercessione di un'altra nobildonna, Tibors de Montausier, che dimostra l'innocenza di Bertran e favorisce la di lui riconciliazione con Donna Maeut (XI.E), in un contesto che, come acutamente rilevato da Valeria Bertolucci Pizzorusso (74), ricorda anche nell'elaborazione retorica del discorso i processi giuridici feudali. Quel che importa trattenere di questa trama narrativo-ideologica – ben più complessa di quanto consente riferire un riassunto di poche righe in una nota a piè di pagina – è la strettissima subordinazione della condotta amorosa alla reputazione sociale del trovatore/amante: da lì la necessità del riconoscimento pubblico dell'innocenza di Bertran e il suo reintegro nei ranghi dei fedeli d'amore, sentenza che comporta anche la sua riabilitazione sociale.

<sup>18</sup> Il mare è certamente una delle metafore più potenti dei tormenti d'amore, anche per la possibilità che offre di elaborare *calembours* tra i vocaboli 'mare' e 'amore'; suggestiva, in tal senso, la codificazione del motivo che si incontra nel cosiddetto 'Frammento Carlisle' del *Tristano* di Tommaso, dove "par l'entremise d'un triple jeu de mots sur la mer (= l'océan), l'amer (= l'amertume) et l'amer (= l'amour), Iseut parvient à arracher à Tristan l'aveu qui confirmera la réciprocité de leur passion" (Short, 200-201). Ciò non toglie, tuttavia, che la dimensione amorosa possa accogliere (e veicolare) anche vettori sociali di portata più ampia; per un esempio trobadorico della duplice concomitante dimensione, amorosa e sociale, della metafora marittima, rinvio a Barberini.

Al lume di questa ipotesi di lettura, ritengo che sia da ritoccare lievemente anche l'interpretazione dei vv. 14-15:

mas a De[us] d'Amores me tornarei  
com grandes querelas e m[ui]to braadando

nei quali entrambi gli editori riscontrano – pur in assenza di esplicito commento, ma la maiuscola è eloquente spia dell'interpretazione – un'ipotesi del Dio d'Amore. Il senso sarebbe, dunque, 'al Dio d'Amore mi rivolgerò con grandi lamenti e molte grida'.<sup>19</sup> A mio avviso, però, si potrebbe fornire un'altra interpretazione, in accordo con l'ipotesi di lettura proposta in queste pagine.

*Querela* è, senza dubbio, nella poesia canzonierile quasi un termine tecnico per esprimere sia la sofferenza (e i conseguenti lamenti) causata da Amore (cf. Alvaro de Brito, *Ja coisa não sei que fale*; Dias, 1, 251-54, n° 78, vv. 37-45):

O sentimento terceiro  
é falar nam vos falando,  
havido por cativoiro  
em que vivo pejorando.  
Que sento, se vos falasse,  
*a querela*  
*que sofro por vós, donzela,*  
qu'em falando se tirasse  
parte dela

sia i rimproveri che, per non essere ricambiato, l'amante muove alla Dama (cf. Duarte de Brito, *Alegre pena de mim*; Dias, 1, 393-95, n° 131, vv. 25-36):

Desfalece meu sentido,  
meu juízo sem memória  
contemprando  
esforça-se com gemido,  
minha pena me dá gloria  
desejando.  
Meu cuidado me desvela,  
meu coração piadade  
vos demanda,  
e minh'alma *se querela*  
*com pena de crueldade*  
*em que anda.*

Il vocabolo, però, conserva una precisa accezione giuridica pertinente alla sfera dell'amministrazione della giustizia: "*Querella* se llama en lo Forense la acusación o

<sup>19</sup> Al riguardo, Rodiño (1306) aggiunge un paio di riscontri canzonierili di "brados contra o Deus do Amor": la rubrica del componimento 147 del *Cancionero de Baena*: "Este dezir fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez contra el Amor, quexándose d'él e afeándole e desp[i]diéndose d'él; el qual dicho dezir es muy bien fecho" (non totalmente sovrapponibile ai versi in esame) e un passo di *Cuidar e Sospirar*, il lungo *debat* che apre il *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende: "Todos bradam, todos gritam, / todos fazem gram façanha, / todos grandes brados tiram / e a déos d'Amor enviam, / que amanse sua sanha" (parzialmente sovrapponibile solo per la pericope *grandes brados*).

queja, propuesta ante el Juez, contra alguno, en que se le hace reo de algun delito, que el agraviado pide se castigue” (*Diccionario de Autoridades*, V, 464b e cf. Bluteau, II, 276a). E questo significato compare sporadicamente anche nel *Cancioneiro Geral*, in contesti per lo più satirici (cf. Aires Teles, *Bula do Papa contra Jorge d’Oliveira*; Dias, 3, 378, n° 620/3, vv. 1-9):

Vem cá querela tamanha,  
que calar-se é grande mal  
dum Cristão-novo d’Espanha,  
do Reino de Portugal.  
Pois que da tanta apressão  
sem deixar leira nem beira,  
nos damos geral perdão  
a quem for neste rifão  
contra Jorge d’Oliveira.

Tenendo conto di questo significato e del carattere di *plaidoyer* che mi pare possibile riscontrare nell’articolazione del *débat* in esame – un *plaidoyer* che, con l’intervento esplicitamente richiesto d’un giudice (vv. 16-17: *que ja ando / buscando juiz que veja se errei*), si propone la riabilitazione, sociale e amorosa, dell’interlocutore di Diogo Gonçalves –, non escluderei che i vv. 14-15 debbano essere stampati in questo modo

mas a De[us] d’amores me tornarei  
com grandes querelas e m[ui]to braadando

e letti, di conseguenza, in questi termini: ‘ma, quanto alle questioni d’amore [*scil.* quanto al mio comportamento nelle questioni d’amore] a Dio mi rivolgerò con grandi accuse [*da intendere, nei confronti della Dama*] e molti lamenti’, ovvero, ‘chiamerò Dio a testimone della mia corretta condotta in amore’. D’altra parte, se il Diogo Gonçalves di *BV* va identificato con il “Tabelião de Évora” (Ramos, 209-212), non risulterebbe improbabile che, data la cultura giuridica di quest’ultimo e (congettura non del tutto infondata) del suo interlocutore, il testo giochi, scientemente, sul duplice significato del termine *querela*.

Tirando le somme di quanto discusso fin ora, si può ragionare sull’incidenza che questi appunti di lettura possono avere sulla valutazione delle due varianti testimoniate, in *incipit*, da *B*, *Com’homem ferido sem ferro e sem pau*, e da *V*, *Com’homen ferido con ferro e sen pao*.

Gli editori – sia pure con grado diverso di interventismo – accolgono la lezione di *V*. La similitudine incipitaria dovrebbe però servire a corroborare, non a contrastare, lo stato d’animo dell’amante, piagato da una ferita che, secondo la lettura proposta in queste pagine, non è propriamente una ferita d’amore dovuta a sentimenti non corrisposti – e, anche ammettendo questa eventualità, si è comunque visto che, di norma, la mano di Amore non è armata di spada –, bensì una piaga inflitta dal tradimento della Dama, una piaga che è invece tutta interiore – *pero que grande tresteza e muito cuidado / de mim nom se parte* (vv. 12-13) – e che non conduce a morte, ma solo a desiderare di essere morti: *mais te valia de seres ja morto* (v. 2). Il contesto entro il quale è possibile ricondurre il componimento – la poesia canzonierile iberica dei ss. XV e XVI – tende, in situazioni analoghe, a separare la causa della ferita, totalmente immateriale, che fa soffrire l’amante, dalla ferita, questa sì, fisica e concreta, che pone (o dovrebbe porre) fine alle sue sofferenze e che, di norma, è (o sarebbe) inflitta da una

spada; vedi sopra la traduzione ovidiana di João Roiz de Sá e la *trova* di Roi Moniz. Sulla base di queste premesse, dunque, la lezione di *V* risulterebbe quanto meno peggiore per il suo carattere *facilior*: del tutto banalizzante è, infatti, l'associazione che si instaura tra la ferita e l'arma che la produce in un contesto in cui, data la natura e la sintomatologia del tormento patito dal destinatario della *pregunta*, avrebbe dovuto invece esaltare l'immaterialità della ferita stessa e, quindi, l'estrema difficoltà di curarla. Per banale che risulti l'assioma, le ferite dell'anima sono sempre molto più difficili da curare di quelle della carne e non necessariamente chi riceve una ferita da una spada desidera automaticamente anche di morire. Per altro verso, la *facilior*-ità della lezione di *V* mi sembra confermata dagli stessi editori che la accolgono a testo, i quali (come si è visto) non ritengono necessario né menzionare l'arma nella traduzione (Rodiño), né aggiungere ulteriori chiarimenti al riguardo (CMGP).

La lezione di *B*, al contrario, sembra preferibile per almeno due ragioni.

Da un lato perché consente di articolare con maggiore coerenza, e in direzione per l'appunto del carattere immateriale della ferita inflitta dalla Dama al suo amante, tanto il discorso profferito nella *pregunta* – in particolare, nella complessa metafora marittima dei vv. 5-9 – come l'argomentazione fornita nella risposta: tristezza dell'interlocutore e i suoi sforzi per dimostrare la propria innocenza. E questo elemento consente anche di contestualizzare, con precisione e fondamento maggiori, la *pregunta* di Diogo Gonçalves nell'orizzonte più ampio della poesia canzonierile quattrocentesca, il che non vuol dire ovviamente che esista un legame di dipendenza diretta tra *Com'homem ferido* e, per esempio, la già menzionata *trova* di Roi Moniz: si richiama soltanto l'attenzione sul fatto che ambedue i testi, proprio perché partecipano della stessa temperie culturale, esprimono concetti simili facendo ricorso *grosso modo* agli stessi apparati simbolici e lessicali. Ed è questa, in ultima analisi, l'importanza, ribadita nella citazione roncagliana da cui il discorso ha preso le mosse, “dell'immanente necessità [...] d'una stretta congruenza razionale e fantastica, insomma funzionale”, tra testo e contesto (Roncaglia 1961, 45)

Dall'altro lato, la lezione di *B* attiva, nei primi due versi, una sottile ambiguità sintattica che contribuisce, a mio avviso, a rafforzarne il carattere *difficilior* e, quindi, a giustificare la sua promozione a testo contro la concorrente lezione di *V*:

Com'homem ferido *sem* ferro e *sem* pao  
mais te valia de seres ja morto

vale a dire

1) senza segni di interpunzione: ‘come un uomo (che è stato) ferito senza spada e senza bastone ...’; ovvero, ‘come chi ha ricevuto una ferita interiore non provocata da alcuna arma ...’ e per questo motivo molto più grave;

2) con diversa interpunzione (*Com'homem ferido, sem ferro e sem pao, / mais te valia [...]*): ‘come chi è stato ferito, (e ora è) senza spada e senza bastone’, ovvero, non ha mezzi per difendersi;

3) con la stessa interpunzione di 2) ma diversa prospettiva cronologica: ‘come un uomo che è stato ferito, quando non aveva né spada né bastone’, ovvero ‘come chi è stato ferito a tradimento, quando non aveva alcuna possibilità di difendersi’.

A ulteriori verifiche dell'ipotesi qui proposta contribuiranno sia una più attenta analisi della *pregunta* nel contesto della poesia canzonierile del s. XV, sia lo studio sistematico dei copisti colocciani, indagine che offrirà indicazioni più sicure nello scrutinio delle varianti e nella messa a fuoco degli errori.

**Appendice**<sup>20</sup>

- Como homem ferido **sem ferro** e sem pao  
mais te valia de seres ja morto,  
3 *pois tua dama ha com outro conforto.*  
E em esto ficas tu por vaganao?  
Pára bem mentes e veras qued'a nao;  
6 aquesta ribeira dá grandes correntes,  
que desta guisa matará muitas gentes  
ainda que se apeguem ao d'avan da nao;  
9 e vee se faram depois dai mao.
- Perdom vos peço se em esto pequei,  
em quanto vos ouve aqui devulgado  
12 pero que grande tresteza e muito cuidado  
de mim nom se parte; pero nom errei,  
mas a De[us] **d'amores** me tornarei  
15 com grandes querelas e m[ui]to braadando.  
E ainda de mim sabe que ja ando  
buscando juiz que veja se errei  
18 pore, em mha vida ja lhe nom falarei.

---

<sup>20</sup> Ripropongo il testo fissato da Rodiño; stampo in grassetto le due modifichie, ai vv. 1 e 14, che al momento mi sembra possibile somministrare al testo sulla base di quanto discusso in queste pagine.

**Opere citate**

- Appel, Carl. *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*. Halle a. S.: Max Niemeyer Verlag, 1915.
- Avalle, d'Arco Silvio. "Conservare o congetturare: problemi di recupero". In Anna Ferrari ed. In *Filologia classica e filologia romanza. Esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno (Roma 25-27 maggio 1995). Spoleto: CISAM, 1998. 307-312.
- Barberini, Fabio. "La *Mar major* di Peire Bremon Ricas Novas e le 'armi' di Sordello (BdT 330,6 e 437,34)". *Romania* 135 (2017): 65-89.
- Beltrán, Vicenç. "La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV". *El Crotalón, Anuario de Filología Española* 2 (1985): 259-273.
- . "La *Leonoreta del Amadís*". In Vicenç Beltrán ed. *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, 2-6 de diciembre de 1985). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. 187-197.
- . "Leonoreta /fin roseta y la corte poética de Alfonso XI". *Cultura Neolatina* 51 (1991): 47-64.
- . "Temas e tipos trovadorescos. *Leonoreta, fin roseta*, la corte poetica de Alfonso XI y el origen del *Amadís*". In Antonio Vilanova Andreu coord. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 111-125.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, "Il grado zero della retorica nella *vida* di Jaufre Rudel". In Valeria Bertolucci Pizzorusso. *Studi trobadorici*. Pisa: Pacini, 2010. 53-66 [già pubblicato con lo stesso titolo in *Studi Mediolatini e Volgari* 17 (1970): 7-26].
- Bettarini, Rosanna. *Francesco Petrarca, Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*. Torino: Einaudi, 2005.
- Bevilacqua, Susanna. "La lancia di Peleo: vitalità di un *tópos*". *Carte Romanze* 1-2 (2013): 149-177.
- Bluteau, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728. 8 vols.
- Boutière, Jean & Schutz, Alexander Herman. *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*. Paris: E. Nizet, 1973.
- Braga, Teófilo. *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição crítica restituída*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.
- Chaytor, Henry John. *Les chansons de Perdigon*, Paris: Champion, 1926.
- CMGP = *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Universidade Nova de Lisboa, FCSH, IEM, BNP) <<http://cantigas.fcsch.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1681&pv=sim>> (data di consultazione 10.1.21).
- Contini, Gianfranco. *Poeti del Duecento*. Milano/Napoli: Ricciardi, 1960.
- . "Ricordo di Joseph Bédier". In Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*. Torino: Einaudi, 1974. 358-371 [articolo del 1939].
- . *Dante Alighieri. Rime*, Torino: Einaudi, 1980 (4<sup>a</sup> edizione).
- Correia, Ângela. *O amor é complicado (no português medieval)*. Comunicazione presentata al Congresso *Antes e Depois de Editar: Estudos Filológicos*, organizzato dalla Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (14-15 de janeiro de 2021). Inedita.
- Dain, Alphonse. *Les manuscrits*. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

- D'Heur, Jean-Marie. "Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au *Corpus des troubadours*". *Arquivos do Centro Cultural Português* 7 (1974): 3-43.
- Dias, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-2003. 4 vols.
- Diccionario de autoridades = Diccionario de autoridades*. Madrid: Real Academia Española, 1726-1739. 6 vols.
- Dörrie, Heinrich. *P. Ovidii Nasonis, Epistulae heroidum*. Berlin/New Amsterdam: Walter de Gruyter, 1971.
- Ernst, Willy. "Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso". *Romanische Forschungen* 44 (1930): 255-406.
- Ferrari, Anna. "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* 14 (1979): 27-142.
- . "Le chansonnier et son double". In Madeleine Tyssens ed. *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Liège: Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991. 303-327.
- . "Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)". In Giuseppe Tavani & Giulia Lanciani coord. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993a. 119-123.
- . "Cancioneiro da Biblioteca Vaticana". In Giuseppe Tavani & Giulia Lanciani coord. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993a. 123-126.
- . "Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eteronomici". In Mariña Arbor Aldea & Antonio Fernández Guiadanes eds. *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2010. 103-114.
- . "Ernesto Monaci e la lirica galego-portoghese". *Studj Romanzi* 15 (2019): 79-96 [= *Atti del Convegno Ernesto Monaci 1918-2018. La fondazione della Filologia romanza e della Paleografia in Italia*, Roma 2018].
- Gonçalves, Elsa. "La tavola colocciana 'Autori Portughesi'". *Arquivos do Centro Cultural Português* 10 (1976): 387-448 [ora riedito in Gonçalves 2016, 5-87]
- . "Tradição manuscrita da poesia lírica". In Giuseppe Tavani & Giulia Lanciani coord. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993. 627-632.
- . "Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades". *eHumanista* 8 (2007): 1-27 [ora riedito in Gonçalves 2016, 501-533].
- . *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, 2016.
- Havet, Louis. *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris: Hachette, 1911.
- Lanciani, Giulia. "A proposito di un testo attribuito a Fernan Velho". *Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere* 13 (1974): 299-311.
- Macchi, Giuliano. "Le poesie di Roy Martinz do Casal". *Cultura Neolatina* 26 (1966): 129-157.

- Machado, José Pedro & Paxeco Machado, Elza, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*. Lisboa: Edição da “Revista de Portugal”, 1949-1964.
- Marques, José. “Práticas paleográficas em Portugal no século XV”. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* 1 (2002): 73-96.
- MedDB3 = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades <[http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=129:8::NO::P8\\_IDC,P8\\_CONTAINS:0007,%5C%5C](http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=129:8::NO::P8_IDC,P8_CONTAINS:0007,%5C%5C)> (data di consultazione 10.1.21).
- Menichetti, Aldo. *Chiaro Davanzati. Rime*. Edizione critica con commento e glossario. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina. *Cancioneiro da Ajuda*. Halle a. S.: Max Niemeyer Verlag, 1904.
- . *Ernesto Monaci* [necrologio]. *Revista Lusitana* 22 (1919): 247-253.
- Monaci, Ernesto. *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle a. S.: Max Niemeyer Verlag, 1875.
- Nunes, Eduardo Borges. *Álbum de paleografia portuguesa*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 1969.
- Oliveira, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- Petrocchi, Giorgio. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Milano: Mondadori, 1966-1967.
- Ramos, Maria Ana. “Cancioneiros e textos imprevisíveis”. In Déborah González ed. *Lírica galego-portuguesa. Língua, sociolingüística e pragmática*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2020 (Argamed 2/2020). 195-231.
- Rizzo, Silvia. *Il lessico filologico degli Umanisti*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984 (2ª ed.).
- Rodiño Caramés, Ignacio. “Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrecentamento posttrovadoresco nos cancioneiros galego-portugueses”. José Manuel Lucía Megías ed. *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidade de Alcalá, 1997. 1297-1314.
- Roncaglia, Aurelio. “Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale”. In *Atti del Convegno di studi di Filologia italiana nel centenario della “Commissione per i Testi di Lingua”* (Bologna, 7-9 aprile 1960). Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1961. 15-62.
- . *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma: Bulzoni, 1975 [dispensa di corso universitario].
- . “Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc”. In Madeleine Tyssens ed. *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Liège: Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991. 19-38 [discussione: 38-41].
- . “Conservare o congetturare: un falso dilemma”. In *Filologia classica e filologia romanza. Esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno (Roma 25-27 maggio 1995). Spoleto: CISAM, 1998. 291-306.
- Rossell, Antoni. “La música del Amadís de Gaula: la *Leonoreta* y su tradición métrico-melódica”. In Ines Ravasini & Isabella Tomassetti eds. *Pueden alzarse las gentiles palabras, per Emma Scoles*. Roma: Bagatto Libri, 2013. 357-379.

- Short, Ian. “Un nouveau fragment du Roman de Tristan et Iseut de Thomas (information)”. *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 139 (1995): 199-206.
- Stegagno Picchio, Luciana. “Per una storia della *serrana* peninsulare: la *serrana* di Sintra”. *Cultura Neolatina* 26 (1966): 105-128.
- Stroński, Stanislaw. *La légende amoureuse de Bertran de Born*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1914.
- Tavani, Giuseppe. “La tradizione manoscritta”. In Giuseppe Tavani. *Poesia del Duecento nella Penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1969a. 79-179.
- . “Sull’attribuzione a Juyão Bolseyro di *Donna e senhora de grande vallia* (Considerazioni sulle origini dell’*arte mayor*)”. In Giuseppe Tavani. *Poesia del Duecento nella Penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1969b. 183-217 [già pubblicato con il titolo “Considerazioni sulle origini dell’*arte mayor*”. *Cultura Neolatina* 25 (1965): 15-33].
- . “Sull’attribuzione a D. Denis di *Pero muito amo, muito non desejo*”. In Giuseppe Tavani. *Poesia del Duecento nella Penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1969c. 219-233.
- . “A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”. *Medioevo Romano* 6 (1979): 372-418.
- . “Diego Gonçalves de Montemor-o-Novo”. In Giuseppe Tavani & Giulia Lanciani coord. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- . “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”. *Rassegna Iberistica* 65 (1999): 3-12.
- . “Eterotopie de eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghese”. In Giuseppe Tavani, *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*. Roma: Carocci, 2002. 13-28 [già pubblicato con lo stesso titolo in *Estudis Romànics* 22 (2000): 139-153].
- Timpanaro, Sebastiano. *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*. Firenze: La Nuova Italia, 1974 [ora Torino: Bollati Boringhieri, 2002].
- West, Martin L. *Critica del testo e tecnica dell’edizione*. Palermo: L’Epos, 1991 [originale inglese: *Textual Criticism and Editorial Technique. Applicable to Greek and Latin texts*. Stuttgart: Teubner, 1973].