

esta vez de forma esquemática, en un cuadro enormemente clarificador); la adscripción genérica del *CMC* a los cantares de aventuras (resumiendo el estudio comparativo en otra tabla), y recuerda al lector que estos son cantares de gesta influenciados por las novelas artúricas. así como el hallazgo de un tercer bloque en el poema, el *CIC*, y otros logros, tales como el hecho de que el Campeador se comporte en el destierro como un fiel vasallo de Alfonso y, en el antidestierro, actúe él mismo como rey de Valencia.

Se cierra así esta monografía, sin duda indispensable tanto para los cidaístas como para todos aquellos profesionales interesados en este texto canónico de la literatura hispánica, pues en el presente estudio se produce un considerable avance en los estudios sobre la épica en general y sobre el *CMC* en particular. Tales aportaciones se presentan, además, de un modo sencillo, comprensible por parte de todos aquellos lectores no especialistas en esta temática, con una prosa impecable y un rigor encomiable.

Eva LARA ALBEROLA

Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir»

Pilar LORENZO GRADÍN e Simone MARCENARO, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010 [ristampa riveduta e corretta 2011], 347 pp.

Il nuovo volume di Pilar Lorenzo Gradín e Simone Marcenaro ha come obiettivo fondamentale l'edizione critica del canzoniere del trovatore portoghese Roi Queimado. Il libro è strutturato fondamentalmente in tre parti: l'introduzione, l'edizione critica dei testi, distribuiti coerentemente al sistema dei generi canonici della lirica galego-portoghese, distinti cioè in *cantigas de amor*, *cantigas de amigo* e *cantigas de escarnio e maldizer*, e l'appendice.

I due primi capitoli, in merito alla biografia e alla tradizione manoscritta, sono stati curati dalla professoressa Lorenzo Gradín.

L'introduzione presenta un primo paragrafo in cui vi è una ricostruzione biografica molto ricca (con la presenza anche di mappe atte a facilitare lo studio e la comprensione del lettore) su chi fosse Roi Queimado e su come sia possibile collocarlo a livello temporale e geografico alla seconda metà del XIII secolo all'interno dell'importante casata dei Sousa. Di seguito è presente lo studio della tradizione manoscritta, partendo da alcune questioni generali in merito alla lirica galego-portoghese, per poi analizzare nello specifico la collocazione dei testi dell'autore Roi Queimado nei testimoni che lo trasmettono:

I testimoni manoscritti che trasmettono la lirica profana galego-portoghese attribuiscono al trovatore Roi Queimado i seguenti testi:

sedici *cantigas de amor*, quattro *cantigas de amigo* e quattro *cantigas de escarnio e maldizer*. La sua produzione poetica figura copiata parzialmente in *A* (ca. 1280-1300), codice, com'è noto, acefalo e incompleto, che raccoglie soprattutto *cantigas de amor*. Tuttavia la totalità del canzoniere dell'autore è giunta fino a noi nella riproduzione degli apografi cinquecenteschi fatti copiare dall'umanista italiano Angelo Colocci, vale a dire i celebri manoscritti *B* e *V* (ca. 1525-26), così come nel *descriptus* di quest'ultimo codice, il manoscritto conservato alla Bancroft Library dell'Università di Berkeley, *K* (ca. 1592-1612). D'altro lato, come si vedrà in seguito con più precisione, la *Tavola colocciana*, indice di autori elaborato dallo stesso Colocci, registra in tre luoghi differenti il nome del nostro trovatore (p. 23).

La sezione dedicata alla tradizione manoscritta occupa uno spazio ampio all'interno del volume ed è suddivisa in cinque paragrafi: il primo di carattere generale, il secondo relativo alle *cantigas de amor*, il terzo alla disposizione dei testi, il quarto in merito alla *cantiga Pois minha senhor me manda* [XVI, p. 207] ed il quinto a *Don Estevan, en grand[e] entençon* [XXII, p. 248], testi, questi ultimi, che presentano problemi di una certa entità.

Hanno tutti e cinque un interesse particolare per lo studio del canzoniere del trovatore, ma un argomento nello specifico è degno di essere messo in luce anche in questa sede: la particolare disposizione di alcune *cantigas* nei codici e la possibile spiegazione del termine termine *cartuxo* che si trova scritto quasi ad incipit di una di esse (nello specifico, nella *cantiga*, già citata, num. XVI).

Il confronto degli autori situati in contiguità con i testi di Roi Queimado, sia per le *cantigas de amor* sia per quelle *de amigo*, risulta interessante in merito alla cronologia e alla collocazione geografica della produzione dei testi dell'autore, permettendo alla filologa galega di affermare che:

il gruppo di trovatori in cui è compreso Queimado completò un primitivo *cancioneiro de cavaleiros*. Le sue *cantigas*, pertanto, si situano nel secondo nucleo costitutivo del primo livello di formazione dei canzonieri, denominato da António Resende de Oliveira «Recolha de trovadores portugueses», in funzione dell'origine della maggioranza di autori che ne fanno parte. La produzione dei trovatori individuati in questo secondo florilegio si colloca in un arco temporale che va circa dal 1240 al 1290 (pp. 31-32).

Altro argomento di interesse si riscontra alla carta 68v del codice siglato *B*. In questo luogo infatti si nota un'infrazione all'organizzazione del canzoniere: la presenza di una *cantiga de amigo* [*O meu amigo, que me mui gran ben*, XVII] posizionata al termine della sezione delle *cantigas de amor* di Roi, [tra *Pois que eu ora mor for*,

XV, e *Pois minha senhor me manda*, XVI,] e la presenza della nota *cartuxo* posta prima dell'ultima *cantiga de amor* della sezione, a cui segue uno spazio bianco a completare la carta.

Molti autori hanno cercato di dare un significato plausibile al termine oscuro *cartuxo*, partendo dalla Michäelis che scrisse:

No CB ha junto á cantiga 266 (= 252) a nota *cartuxo*. Será erro por: o *altuxo*? Ou nome de auctor alias desconhecido? (p. 33)

Anna Ferrari ipotizzò il significato di questo termine quale 'carticino':

Sarà troppo azzardato collegare a tale situazione la scritta colocciana *Cartuxo* presente alla c. 68va? Ciò sarebbe plausibile considerando «*cartuxo*» una lusitanizzazione dell'italiano «*carticino*», nel senso tecnico-codicologico di 'lembo'. [...] avanzo ugualmente l'ipotesi perché a mio avviso è in questa chiave che va risolto l'enigma di *Cartuxo* (p. 35).

Carlos Pérez Varela associò il termine in esame all'italiano *cartuccia/cartoccio*, nel senso di pezzo di pargamena, o carta, scritta in cui è presente o la firma dell'artista o un rimando o una legenda in merito al testo vicino a cui è posto. Questa spiegazione, forzata e senza alcuna base documentaria, sussiste per il fatto che la *cantiga* XVI venga definita dallo studioso come *cantiga de escarnio de amor*, quindi per avere un richiamo alla collocazione originaria, questo starebbe a significare che la *cantiga* potrebbe aver subito un cambio di posizione rispetto alla sua collocazione originaria durante la trasmissione ed essere stata spostata dalla sezione relativa alle *cantigas de escarnio e maldizer* al settore delle *cantiga de amor*.

Infine Susana Pedro mise in relazione questa nota con un'altra identica che è presente nel Cancioneiro da Ajuda, e che data al XV^{ex}-XVIⁱⁿ, di mano di un lettore che ha voluto indicare qualcosa; da ciò si deduce che la parola è stata copiata in *B* da Colocci, e che, per questo motivo, già era presente nell'antecedente che l'umanista aveva ordinato di copiare nella Biblioteca Vaticana.

Le ricerche di Lorenzo Gradín si fondano soprattutto sulle approfondite ricerche ed analisi paleografiche di Susana Pedro, ma l'originalità della filologa galega è proprio quella di riuscire a proporre e ad arrivare ad altre soluzioni rispetto a quelle proposte dagli studiosi precedenti e nello specifico ad identificare il termine in questione con un nome o un soprannome.

Il primo riferimento messo in luce dalla filologa è il rimando all'ordine della *Cartuxa*, di cui conosciamo il nome del monaco Juan de Padilla (1467-1520) della Certosa di Santa María de las Cuevas di Siviglia, intellettuale alla corte dei Re Cattolici, il quale utilizzava

proprio il soprannome *Cartuxo* o *Cartuxano*, e fu autore di due opere di argomento devozionale: *Retablo de la Vida da Cristo* e *Los doce triunfos de los doce apóstoles*.

Leggendo il *Retablo* si ha un riferimento chiaro ad uno sconosciuto autore tedesco che scrisse una *Vita Christi* nel 1439, approvata dal Concilio di Basilea, diffusasi in tutta Europa e divenuta un punto chiave della spiritualità del xv e xvi secolo: Ludolfo di Sassonia.

Tuttavia, l'associazione del testo religioso ai due passi con le annotazione in *A* e *B* non risulta così facile:

le due *cantigas* che presentano la glossa possiedono come unico punto in comune il tema della *coita de amor*, [...] entrambi i trovatori manifestano con diverse sfumature l'amore disgraziato attraverso l'iperbole della 'morte d'amore', la quale, com'è ovvio, sarà continuata nella poesia cortese dei secoli xv e xvi (p. 42).

Proprio per questo motivo la glossa che si trova accanto ai due tesi, seguendo questa prima ipotesi, non può che avere un valore 'moralizzante e ammonitore' nei confronti dell'amore cantato dai trovatori.

Non essendo del tutto persuasa, Lorenzo Gradín, partendo da un'altra allusione rivolta a Juan de Mena che è presente nel codice *A* (*A* 232), ha cercato anche un altro possibile Juan de Padilla, trovandolo ne *El cancionero del siglo xv*, di Dutton, come '*Adelantado* di Castiglia dal 1458 e appassionato coltivatore di lirica *cancioneril* (1405-1468)'; da ciò si può capire il fraintendimento di un lettore causa l'omonimia ed è stato anche identificato il possibile richiamo intertestuale tra i testi dei due autori [Cancionero de Palacio, num. LXXXI, p. 66].

Analizzate entrambe le ipotesi, la studiosa propende per la seconda, anche per una maggior vicinanza argomentativa e di contesto; purtroppo non è stato possibile stabilire se queste due note siano opera di uno stesso lettore, ma questo studio ha permesso di affermare che l'antecedente degli apografi di Colocci all'inizio del xvi secolo era situato in Portogallo, magari insieme allo stesso codice *A*.

Questa rigorosa analisi della filologa ha permesso anche di vedere, ed avere anche una testimonianza chiara, come i codici fossero testi attivi, «cosicché qualche lettore, suggestionato dalla poetica contemporanea del momento, poteva metterle in relazione con i nuovi modelli estetici che circolavano negli ambienti di corte, sebbene in questo caso un'inopportuna omonimia lo abbia condotto ad un falso *cartuxo*» (p. 48).

Un'ulteriore analisi degna di nota riguarda il testo XXII, in cui viene analizzato il significato di una interpolazione presente nel ramo italiano della tradizione, mettendo in luce per la prima volta la modalità e l'importanza di questa stessa interpolazione.

Il terzo capitolo, relativo allo stile del trovatore, è a cura di Simone Marcenaro, sezione in cui si nota una ben strutturata analisi della retorica, supportata anche dallo studio precedente dell'autore, *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

Questa parte mette bene in luce la tecnica scrittoria e stilistica di Roi Queimado, non solo a livello puramente teorico, ma facendo costante riferimento ai testi ed alle differenti casistiche che si possono incontrare nello studio del canzoniere del suddetto autore; la presenza di esempi e di richiami testuali serve non solo a chiarificare, ma anche a esemplificare concetti che lasciati a livello puramente teorico potrebbero risultare troppo poco concreti e, in alcuni casi, anche di più difficile comprensione e applicazione; i richiami testuali riguardano non soltanto la lirica galega, ma, nei casi in cui è sembrato pertinente e di maggior efficacia al filologo italiano, anche alle altre tradizioni liriche, soprattutto a quella trobadorica.

Lasciando per ultima la parte relativa all'edizione critica, vediamo come anche l'appendice proponga degli strumenti molto utili al lettore, quale, *in primis*, la *cantiga d'escarnio e maldizer* di Pero Garcia Burgalés, *Roi Queimado morreu con amor*, per mettere chiaramente in luce l'interdiscorsività presente tra i due autori che è resa in questa *cantiga*:

La fama di Roi Queimado come poeta della retorica eccessiva e ridondante, concentrata soprattutto sull'esausto *topos* della 'morte per amore', ha attecchito durevolmente nella critica a partire dalla valutazione di Carolina Michäelis, che lo definì «prototypo não bem de Macias, mas antes dos que morreram de puro amor... apenas nos sues versos». Come spesso accade nella letteratura medievale, il giudizio su un determinato trovatore è condizionato da quelli di autori coevi o poco posteriori; così avviene anche per il nostro autore, ed è la *cantiga* di Pero Garcia Burgalés *Roi Queimado morreu con amor*, [...] a mostrare l'esplicita presa di posizione contro la poetica del nostro. Le accuse sono chiare: secondo il suo collega, è cosciente della natura puramente retorica e fittizia della 'morte per amore' e per questo potrà burlescamente risorgere, quasi assunto a grottesca figura cristologica, appena tre giorni dopo. Il testo di Pero Garcia presenta alcuni richiami puntuali alle *cantigas* di Roi [...] e di inserisce bene nel filone delle *cantigas de escarnio e maldizer* che sviluppa a polemica letteraria, quasi sempre risolta internamente al registro comico-burlesco delle *cantigas* satiriche (p. 59).

Successivamente il rimario riporta in maniera efficace e ben strutturata le rime presenti nei testi, così come la compilazione del glossario permette un utilizzo valido di questo strumento, in cui possiamo vedere come non sia evidenziato solo il luogo in cui è presente il

lemma, ma viene riportato il verso per intero così da poter avere anche il contesto in cui è presente il lemma e riuscire a contestualizzarlo meglio; è da notare come il riferimento al luogo del testo non sia fatto con il numero della *cantiga* e quello del verso, ma seguendo una numerazione complessiva di tutti i versi delle *cantigas*, nell'ordine in cui sono poste nell'edizione curata dagli editori.

La seconda sezione, relativa all'edizione critica delle *cantigas* di Roi Queimando, è, ovviamente, la parte più importante del volume.

I testi riportati sono divisi in *cantigas de amor*, testi I-XVI, *cantigas de amigo*, testi XVII-XX, e *cantigas de escarnio e maldizer*, testi XXI-XXIV, secondo la distribuzione classica presente nella lirica galego-portoghese.

Ogni testo presenta uno schema molto preciso e ben organizzato. Si comincia, come è logico, con il testo critico, a cui seguono una serie di strutture per poter avere una comprensione chiara e immediata degli strumenti che ci stanno mettendo a disposizione gli editori.

Innanzitutto viene esplicitato il genere di appartenenza del componimento, l'elenco dei manoscritti in cui è presente il testo e di seguito è riportato l'apparato critico, di tipo negativo, quest'ultimo è suddiviso in due fasce: la prima riporta gli errori significativi e le varianti rifiutate, mentre la seconda presenta le varianti grafiche; infine sono presenti, per poter avere un quadro complessivo degli studi relativi al testo, le edizioni precedenti, quelle diplomatiche, semidiplomatiche, critiche e i repertori, successivamente si trova l'analisi delle eventuali note marginali e rubriche presenti e lo studio dell'aspetto metrico del componimento. Dopo questa parte relativa alla struttura del testo, si apre una seconda sezione di analisi in cui troviamo la traduzione in italiano della *cantiga* galego-portoghese, il commento storico e letterario e le note al testo, in cui non sono minimamente tralasciati gli aspetti linguistici, metrici, retorici e filologici.

L'analisi così condotta e strutturata (sono a cura di Pilar Lorenzo Gradín i testi IX-XVIII e XX-XXII; i restanti, I-VIII, XIX, XXIII-XXIV, a cura di Simone Marcenaro) permette di avere uno studio completo del trovatore Roi Queimado.

Prima di questa edizione infatti, se si fosse voluto studiare la tradizione completa riguardante l'autore, si sarebbe dovuto far riferimento a diverse edizioni in base alle *cantigas*: vediamo infatti come i testi I-XVI, le *cantigas de amor*, e il testo XVII, la prima delle *cantigas de amigo*, siano presenti nell'edizione di Carolina Michäelis de Vasconcelos del 1904; il volume di Teófilo Braga del 1878 presenta le edizioni dei testi IX, *cantiga de amor*, XIX-XX, *cantigas de amigos*, e XXI-XXIV, *cantigas de escarnio e maldizer*; José Joaquin Nunes, del 1973, e Rip Cohen, del 2003, riportano l'edizione delle *cantigas de amigo*, XVII-XX; inoltre, per quanto riguarda le *cantigas de escarnio e maldizer*, XXI-XXIV, sono presenti nei volumi di Braga, già citato, di Manuel Rodrigues Lapa del 1970 e di Maria de Graça Videira Lopes, del 2002.

Oltre a queste edizioni citate, di indubbia importanza sono anche i repertori della lirica galega-portoghese, come quello di Giuseppe Tavani del 1967, quello di Jean-Marie D'Heur del 1973 e quello, recente, coordinato dalla professoressa Mercedes Brea, del 1996, il LPGL, *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*.

Il fatto di poter disporre di una nuova edizione del canzoniere di Roi Queimado permette uno studio sicuramente più unitario e meglio comprensibile della opera del poeta, anche dovuto al fatto di un unico metodo di lavoro, ovviamente fondato su un solido metodo filologico, attuato sulla complessività dell'opera dell'autore studiato, che si differenzia e si pone ad una certa distanza dai *topoi* che circolano in merito alla 'scuola' trobadorica sviluppatasi della penisola iberica.

Questa nuova edizione ci consente di ampliare la nostra padronanza in merito alla lirica profana galego-portoghese, continuando a studiare ed migliorare le nostre conoscenze in merito ai singoli trovatori e non solo nella loro totalità di scuola, ma come individui, o meglio, poeti dotati di una propria individualità.

Oggettivamente sono poche le obiezioni che si possono fare al lavoro, serio e rigoroso, compiuto dai due editori; tuttavia, bisogna comunque segnalare alcuni punti che denotano piccole distrazioni o errori involontari.

Innanzitutto bisogna dire che, anche se le fasce degli apparati sono strutturate in maniera minuziosa, si nota però come, in quello relativo alla *cantiga IX*, sia presente una svista: il termine *pr'zer* (v. 31) è presente sia nella prima che nella seconda fascia di apparato, quando invece è evidente che è da collocarsi insieme alle varianti significative.

Nella *cantiga XI* il v.8 viene proposto in questa maniera dagli editori: *ja o dormir; e, de pran, perderei...* sembrerebbe meglio sostituire il punto e virgola con una semplice virgola, rendendo così il verso: *ja o dormir, e, de pran, perderei...*

Alla pagina 263, la nota num. 23, non presenta una forma chiarissima, bisognerebbe esplicitare che la forma del pronome atono di seconda persona *che* è analogica da *cho/cha*, grazie a questa precisazione si capisce chiaramente la spiegazione fonetico-sintattica seguente.

Infine, in merito al glossario, alla pagina 286 al lemma *aver*, la seconda occorrenza della forma *ouve* (*e tantos ouv'end'a prazer de mí*) è una 3^a persona singolare del indicativo perfetto e non una 3^a plurale.

Lisa PERICOLI
Università di Macerata