

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen I

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Per una tipologia della tenzone galego-portoghese

Il dibattito, la disputa, lo scambio *in praesentia* o *in absentia* di opinioni, giudizi, maldicenze, ma anche di censure, rampogne e contumelie, ha fin dalle origini costituito una delle più frequentate attività letterarie dei poeti medievali, visto che la più antica tenzone di cui abbiamo notizia oppone Marcabruno a Uc Catola e dunque risale alla metà degli anni trenta del XII secolo; ma ha assunto o prescelto forme diverse a seconda del tema trattato e delle varie aree culturali in cui si è manifestato: dal dialogo diretto a strofe alterne –spesso presumibilmente estemporaneo– allo scambio a distanza di sirventesi o di singole cobbole, e più tardi alle corone di sonetti e alle chiose a contrasto su motivo dato, dal confronto pacatamente dottrinario di posizioni teoriche alla discussione accesa su questioni talvolta banali di casistica amorosa, dal contrasto ideologico tra concezioni diverse della ragion politica alla berta letteraria non di rado becera e insolente, dalla parodia sottilmente o velatamente satirica all’ insulto versificato e all’ improprio scurrile. Una gamma vastissima di modalità e di forme, di toni e di modulazioni, ha sempre accompagnato lo scambio poetico di idee e di vedute tra i letterati del medioevo, istituendosi come il rovescio “laico” –a volte serio, il più spesso faceto– del rito cortese della “fin’ amor”.

Di questa opulenza dialogica –in cui, come sempre, i provenzali sono stati maestri a tutta l’ Europa dal Due al Quattrocento–, non tutte le letterature volgari hanno saputo o potuto cogliere e imitare l’ intera scala cromatica: ciascuna, anzi, ne ha selezionato, adottato e “nazionalizzato” una minima parte, sulla quale ha eventualmente innestato proprie invenzioni o della quale ha in alcuni casi sviluppato certe potenzialità implicite nella matrice occitanica, variando a volte la forma e quasi sempre la sostanza del modello, adeguandolo al nuovo contesto politico e sociale e al gusto dei nuovi fruitori, diluendone la forza espressiva o dirottandola in direzioni ammesse o tollerate, modificandone se necessario la valenza socioletteraria, trasferendola dall’ ambito feudale a quello cortigiano o cittadino.

La diversificazione conseguente alla *translatio loci* comporta ovviamente una diversità di approccio critico. Non sarà infatti produttivo accostarsi allo scambio di sonetti tra Giovanni Gherardi e Franco Sacchetti o tra il Burchiello e il Calderoni¹ con lo stesso atteggiamento classificatorio e gli stessi attrezzi interpretativi con cui affronteremo la lettura della tenzone tra Peire d'Alvernhe e Bernart de Ventadorn² o del contrasto (fittizio) con la donna genovese di Raimbaut de Vaqueiras³. Tanto più accortamente misurata dovrà essere la nostra attenzione quanto maggiore è il divario geografico, sociale, letterario e ambientale che separa manifestazioni poetiche pur ispirate allo stesso modello. È una dichiarazione di intenti che potrà parere ovvia ma che in fondo non lo è poi tanto come sembra, atteso che non di rado si riaffaccia petulante una mai del tutto sopita tendenza a dimenticare il quadro storico in cui vanno ricollocati prodotti teoricamente analoghi ma concretamente dissimili.

La premessa vuole legittimare la scelta di definire un quadro tipologico della tenzone galego-portoghese prescindendo da analogie e difformità con altre formule dialogiche che non siano quelle proposte e messe a profitto dai trovatori provenzali, qui assunte quale unico termine dirimente nel caso di difficoltà classificatorie. Se infatti appare lecito rifarsi alla matrice comune, almeno per il momento è da ritenere superfluo –per non dire inopportuno– ampliare l'analisi al di là di questa, verso sponde troppo distanti dalla nostra per risultare davvero produttive.

Una parentesi: prenderò in esame 33 tenzoni, cinque più di quelle elencate da Tavani nell'edizione portoghese della sua *Poesia lírica galego-portuguesa*: la 9,14 tra Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende, la 21,1 tra Arnaldo (Arnaut Catalan) e Alfonso X, la 64,22 tra Johan Baveca e Pedr'Amigo, la 120,9 tra Pero da Ponte e Garcia Martinz, e la 125, 49 tra Pero Garcia Buralês e Alfonso X.

Va precisato preliminarmente che anche il richiamo alla tenzone provenzale dovrà tener conto dell'evoluzione che la formula originale ha subito nel corso dell'ultimo periodo della lirica occitanica. Guillem Molinier –nel precisare che “aquest dictatz algunas vetz procezih per novas rimadas (et adonx pot haver .xx. o trenta cobblas o may), et algunas vetz per coblas”–avverte, per esempio, che “per

1. LANZA, A., *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*, Roma, 1971, pp. 255 e 211.

2. *Amics Bernartz de Ventadorn*, P.C. 323, 4= 70,2 (APPEL, C., *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., 1915, pp. 10 ss).

3. *Domna, tan vos ai preiada*, P.C. 392,7 (LINSKILL, J., *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, 1964, pp. 98-107).

novas rimadas es huey mays acostumat⁴: e dunque, sulla tradizione che prevedeva un dialogo a coblas doblas per lo più di sette versi, si è innestata –e ormai (nella prima metà del Trecento) prevale– un nuovo tipo di tenzone in cui le “battute” di dialogo sono costituite da lunghe serie di distici di ottosillabi a rima baciata (fino a trenta e più), secondo un modulo che non ha trovato fortuna nell’Occidente della penisola iberica. Nell’assumere quale punto di riferimento la tenzone provenzale, occorrerà dunque circoscriverne le dimensioni alla formula tradizionale, l’ unica recepita dai trovatori galego-portoghesi.

Las Leys d’ Amors, nella versione più antica⁵, danno una definizione abbastanza sintetica della “tenso”: “Tensos es contrastz o debatz, en lo qual cascus mante e razona alcun dig o alcun fag”; quando si sviluppa per strofe e non per novas rimadas “conte de VI coblas a X am doas tornadas en las quals devo jutge eligir, le quals difinisca lor plag e lor tenso. E-l jutge per aquel meteysh compas de coblas... pot donar son jutiamen”. Più prolissa la descrizione che lo stesso Guillem Molinier ne offre nella redazione in versi conservata nel ms. 239 della Biblioteca de Catalunya⁶, che verrà poi integralmente riprodotta, e anzi aumentata di due versi, nella terza redazione⁷: l’ unica integrazione di un certo rilievo è comunque l’ avvertenza che il giudizio arbitrale non vuole essere accompagnato da melodia, “quar sol de bonas razos cura”, a meno che non sia elaborato in una forma desunta da altri generi, come il “vers” o la “chanso” o altro componimento che esiga il supporto musicale.

Secondo il trattatista tolosano, il tipo di composizione dialogata più strettamente affine alla tenzone, il “partimen”, si caratterizza nei confronti di questa solo perché lo sfidante propone allo sfidato “dos membres contraris”, lasciandogli la scelta tra le tesi opposte e accollandosi la difesa dell’ altra, in quanto “en totas las autras cauzas cant al compas, e cant al jutjamen, e cant al so, es semblans a tenso”⁸. E l’ affinità è in effetti tale che nella prassi critica moderna si è talvolta fatto confusione tra le due modalità, almeno fino a quando Alfred Jeanroy non ha definitivamente stabilito che “Le terme “tenson”, désignant le genre, pouvait aussi désigner l’ espèce, et se trouve appliqué à un très grand nombre de partimens, tandis que “partimen” ne s’ est jamais appliqué à une tenson proprement dite”⁹:

4. *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d’ Amors*, par M. GATIEN ARNOULT, 3 voll., Paris-Toulouse, 1841-1843, I, 344.

5. *Las Flors del Gay Saber*, ed. cit. alla nota 4, *ibid.*

6. ANGLADE, J., *Las Flors del Gay Saber*, Barcelona, 1926, vv. 3196-3219.

7. *Las Leys d’ Amors*, manuscrit de l’ Académie des Jeux Floreux, publié par J. ANGLADE, 3 voll., Toulouse, 1919, II, 182.

8. *Las Flors del Gay Saber*, par M. GATIEN ARNOULT, *op. cit.*, I, 344.

9. *Annales du Midi*, 2, 1890, p. 285.

basandosi su questa precisazione, infatti, David Jones ha poi potuto ribadire la necessità di tenere ben distinta la tenzone, che è la forma più antica di dibattito poetico in area provenzale, sia dal “partimen” (che fa la sua prima apparizione verso la fine del XII secolo) sia dalle coblas (ancora più recenti)¹⁰.

L’Arte de trovar premessa al Canzoniere della Biblioteca Nazionale di Lisbona –l’antico Colocci-Brancuti– non fa invece menzione del dibattito a tesi su questioni di casistica amorosa, un genere che nella lirica galego-portoghese è rappresentato in effetti appena da due testi, peraltro definibili come “partimens” unicamente richiamando le prescrizioni dei trattati provenzali. Tutto quel che la Poetica frammentaria di B ci dice al riguardo sulla tenzone è contenuto nel capitolo VII del titolo III¹¹:

Outras cantigas fazem os trobadores que chama[n] tenções, porque son feitas per maneiras de rrazon que hūu aja contra outro, en que un diga aquilo que por ben tener na primeira cobra, e o outro rresponda-lhe na outra dizend[o] o contraio. Estas se poden fazer d’amor, ou d’amigo, ou d’escarnho ou de maldizer, pero que deven de seer de mee[stria]. E destas poden fazer quantas cobras quiseren, fazendo cadahūu a sua par. Se hi ouver d’aver fiinda, fazen ambos senhas, ou duas duas: ca non convem de fazer cadahūu a mais cobras nen mais fiindas que o outro.

Quindi una composizione dialogata, organicamente simmetrica, tra due poeti, il primo dei quali propone l’argomento e l’altro risponde sostenendo il contrario di quel che ha detto il proponente: non vi è nessun accenno all’eventualità che la proposta iniziale contenga due tesi opposte sulle quali l’iniziatore del dibattito lasci all’interlocutore la scelta di campo, accettando implicitamente di sostenere la tesi residua; nessuna traccia di un giudizio finale demandato ad un terzo personaggio che decida quale dei due contendenti sia nel giusto; nessuna indicazione terminologica o strutturale che richiami specificamente il “partimen” o “joc partit”. Nonostante si ammetta che le tenzoni possono essere d’amor, d’amigo, d’escarnho o de maldizer, nessun indizio permette inoltre di supporre che con le prime due denominazioni l’anonimo trattatista volesse alludere al “partimen”: al contrario, con il termine tenzoni d’amore sono probabilmente indicate le cantigas d’amor dialogate, e con tenzoni d’amigo le cantigas d’amigo che presentano la stessa organizzazione a battute alterne tra due personaggi: si potrebbe ritenere che

10. JONES, D.J., *La tenson provençale. Étude d’un genre poétique, suivie d’une édition critique de quatre tençons et d’une liste complète des tençons provençales*, Paris, 1934, p. 17.

11. Cancioneiro da Biblioteca Nacional, carta 3 r°; cfr. TAVANI, G., *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, 1990, p. 202.

i due termini evocano il modello compositivo che l'autore ha descritto poco sopra, quando –a proposito dei testi amorosi dialogati– avverte che “...algũas cantigas i há en que falan eles i elas outrosi”: in questo caso la cantiga

...se eles falan na prim[eir]a cobra e elas na outra, [é d']amor, porque se move a razon d'ele, como vos ante dis[s]emos; e se elas falan na primeira cobra, é outrosi d'amigo; e se ambos falan en ũa cobra, outrosi é segundo qual d'eles fala na cobra primeiro¹².

In realtà, non mi sembra che siano numerosi gli esempi di cantigas dei due generi amorosi in cui ciascuno degli interlocutori utilizzi per la propria battuta una strofa intera, alla quale l'altro risponda analogamente con una strofa intera, e per le rime¹³; in particolare, le cantigas de amigo dialogate prevedono interventi per lo più molto brevi, il secondo dei quali può persino essere confinato nel solo refran, e quindi non corrispondono allo schema disegnato dall'Arte de trovar. Ma questo è un aspetto ancora da studiare, sul quale mi propongo di tornare in altra occasione.

Ciò non toglie che, sia pure in assenza del termine “partimen” (o “joc partit”) o di testi che ne ripropongano fedelmente in ambito galego-portoghese la struttura formale e i contenuti, i trovatori peninsulari potessero essere informati dell'esistenza –in altre aree culturali– di questa modalità dialogica e ne conoscessero, forse solo approssimativamente, la normativa specifica: in uno dei cinque componimenti riconducibili, sia pure con qualche difficoltà, al “partimen” –il dialogo tra Johan Baveca e Pedr' Amigo¹⁴– la richiesta dello sfidante di esprimere il suo parere sulla questione se sia “peior sen” che un “rafeç ome” ami una “mui boa dona” o che un “[ome] bõ” ami una “mui rafece mulher” riceve dallo sfidato una risposta decisa, espressa solo in parte nei modi propri, appunto, del “partimen”, ma articolata in toni arrogantemente imperiosi (“vós vus terredes con qual m' eu tever”, voi accetterete quella delle due ipotesi che faccio mia, e che mi appresto a difendere) e condita per di più di espressioni offensive (“por sen-conhocer l vus tenh' ora”, ora vi giudico un ignorante); e a questo punto, lo sfidante modifica il tiro, affermando –all' inizio della terza strofa– “Pedr' Amigo, des agora é tençon l ca me non quer' eu convosc' outorgar”, cioè, da questo momento tra noi non ci sarà un dibattito su una questione di casistica amorosa, ma una disputa: non sono d' accordo con voi e difenderò la tesi da voi respinta, ma lo farò nei modi propri

12. *Ibid.*, titolo III, capitolo IV, carta 3r.

13. *Cfr.* la cantiga d'amor dialogata di AIRAS MONIZ D'ASME *cit.* alla n. 42.

14. *Pedr' Amigo, quer' ora ũa ren*, TAVANI, *Repertorio metrico*, 64,22= 116,25: B1221, V826.

della tenzone, visto che non siete capace di mantenere la discussione su un tono corretto, e anzi mi insultate. Nelle strofe successive, Pedr' Amigo attenua il tono, e il dialogo si incanala di nuovo nei modi del dibattito teorico; e nelle due fiindas, Baveca dichiara di considerare terminata la “tençon” e il suo avversario conclude –secondo la formula della remissione a giudizio propria, a detta di Molinier, sia della tenzone che del “partimen”, ma usando anch' egli il termine “tençon”– “e julguen-nos da tençon per aqui”. Un componimento ibrido, dunque, in bilico tra i due generi, ma che comunque, pur sviluppandosi secondo i canoni dell'argomentazione bipartita, non solo non introduce mai il sostantivo “partimen” –o il verbo “partir/departir” nel senso di ‘separare, dividere in due’– ma al contrario viene designato esplicitamente e per ben due volte “tenzone”.

Neppure il dibattito intavolato da Pero da Ponte e Garcia Martinz può a rigore definirsi un “partimen”¹⁵: al quesito se, amando una “dona” e non osando confes-sarglielo per timore di recarle “pesar”, Pero da Ponte dovrà o no aprirsi a lei, Garcia Martinz risponde che, se la dama non ne avrà avuto notizia da altri, l'amante dovrà manifestarle egli stesso i suoi sentimenti, “e pois servir e atender”; Pero da Ponte replica tuttavia che non vuole correre il rischio di perdere “quanto ben no mund' ei”, poiché sicuramente la reazione della dama sarà di allontanarlo da sé. Non siamo dunque in presenza di una vero e proprio dibattito teorico: Pero chiede all' interlocutore un parere su come deve comportarsi con la propria dama (“...saber l' queria de vós hũa ren”), ma per timore della punizione che certamente ne risulterà ritiene poi di non poter seguire il consiglio ricevuto; e anche se entrambi i poeti dichiarano, in obbedienza alla prassi sancita dalle regole del genere, di rimettersi al giudizio del re, l'atteggiamento del proponente di fronte all' ipotesi formulata dall' altro non è già di rifiuto, ma piuttosto di timorosa indecisione:

Don Garcia, non poss' osmar
com' o diga nen o direi:
a que[n] servi sempr' e amei,
como direi tan gran pesar?

Il giudizio regio, come si sa, dà torto a Pero da Ponte: Alfonso X emette la sua sentenza nella famosa cantiga d' escarnho *Pero da Ponte, par' o vosso mal*¹⁶, in cui, tra pesanti facezie, accusa il trovatore di sostenere un punto di vista folle, difendendo la tesi del “calar e sofrer”.

15. *Don Garcia Martinz, saber*, TAVANI, RM, 120,9= 52,1: B1652, V1186.

16. TAVANI, RM, 18,34; PELLEGRINI, S., “Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X”, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale- Sez. Romanza*, 3, 1961, pp. 127-137.

Estraneo al dibattito su due ipotesi a confronto è invece lo scambio di pareri ironici e paradossali su come porre rimedio alla coita d'amor imbastito da Pero Garcia Buralês¹⁷ e da un anonimo "Senhor", probabilmente Alfonso X, come suggerisce Elsa Gonçalves¹⁸: poiché entrambi soffrono dello stesso male, che non li lascia "dormir nen comer", Pero Garcia chiede come l'altro si comporti in tali circostanze, e questo risponde di non avere nessuna ricetta; quel che è certo è che se egli "fosse do mundo senhor l da-lo-ia per amor non aver"; il trovatore replica riferendo di aver sentito dire, da chi ne aveva avuto esperienza, che

per oraçon,
per jajũar, per esmola fazer,
... per aquesto se partiu d'el amor:

se anche il suo interlocutore seguisse questa prescrizione, nostro Signore forse lo libererebbe dalla coita.

Al contrario, nell'ultimo dei quattro testi presi in esame, Afonso Sanchez¹⁹ chiede a Vasco Martinz de Resende: "pois vus esta, por que trobades, já l morreu, par Deus, por quen [ora] trobades?", e poiché Vasco Martinz nella sua risposta si limita a fare un panegirico della dama, Afonso ribadisce che, essendo costei morta da gran tempo, "pola morta trobar [já] non devedes"; la fiinda, sibillina, può essere interpretata in senso proprio ("la mia donna per me continua ad essere viva, anche dopo morta, e voi ve ne renderete conto"), sia in chiave ironica ("abbiamo scherzato, perché la donna non solo non è morta, ma è viva e vegeta e voi ne sarete ben presto edotto"):

Afonso Sanchez, vós sabedes ben
que viva é e comprida de sen
a por que trob', e vós sabe-lo-edes.

Quattro componimenti strutturati nei modi della tenzone, ma che dibattono temi legati alla coita d'amor, all'amore, al canto; quattro testi a ben vedere giocati però su tonalità semiserie o esplicitamente ironiche: anche il primo, in cui in effetti i due interlocutori dibattono una questione teorica, riceve una coloritura satirica sia dall'aggressività verbale di Pedr'Amigo, sia dalle sue apodittiche affermazioni secondo cui un "mui bon ome nunca pode errar", mentre il "rafeç'

17. *Senhor, eu quer' ora de vós saber*, TAVANI, RM, 125, 49.

18. Cfr. GONÇALVES, E., articolo "Tenção" del Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa, Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

19. *Vasco Martinz, poys vós trabalhades*, TAVANI, RM, 9, 14= 153, 1.: B416, V27.

ome” tanto più è in errore quanto più in alto mira. E non meno giocoso risulta il dibattito tra Pero da Ponte e Garcia Martinz, al quale proprio il giudizio del re – espresso in forme chiaramente facete– assegna una netta valenza ironica che dalla lettera del testo non sembra trasparire in modo inequivoco.

A questi “quasi-partimen” si potrebbe aggiungere come quinto il dibattito avviato da Bernal de Bonaval e Abril Perez²⁰, su quale delle due dame servite dai contendenti sia la migliore: qui manca la formula interrogativa che caratterizza i testi finora presi in esame. Inoltre, il modulo introduttivo non è articolato nello stile “partimen”, poiché alla solidarietà espressagli da Bernal per la pena d’amore che entrambi patiscono, il trovatore –che deplora l’incauto accostamento tra la “coita” sperimentata da un semplice giullare e la sua– replica spostando immediatamente il dialogo su toni di diverbio; per Abril Perez, infatti, l’affanno amoroso che la sua “senhor” gli fa soffrire è tanto superiore a quello del suo interlocutore quanto lo è la sua dama rispetto all’altra. Di qui, il contrasto si sviluppa –per sei cobbole ma senza fiindas– sull’eccellenza delle rispettive “donas”, con una richiesta di giudizio espressa tuttavia non al termine del componimento, bensì alla fine della terza strofa (“... julgar-nos-án l e vença quen tever melhor rason”), e con l’insulto finale del trovatore:

...ca ben sabemos, don Bernaldo, qual
senhor sol sempr’a servir segrel.

Assimilabile ai precedenti testi citati è inoltre una tenzone tra Johan Vasquez e Johan Airas²¹ in cui il proponente accusa l’altro di dir male “de quantas molheres no mund’á”, e, mettendolo in guardia contro i pericoli insiti in tale atteggiamento, sottolinea l’ingiustizia che egli compie estendendo a tutto il genere femminile il risentimento che egli prova contro colei che si è ora sposata, deludendo le attese del suo corteggiatore; neppure qui manca la battuta malevola finale, in cui Johan Airas invita il suo interlocutore a tacere, accusandolo di essere stato prezzolato dalle donne, poiché “todos se queixan d’elas por én l se non vós, que filhastes por én don”.

Quel che tuttavia caratterizza i primi due dei cinque componimenti assunti all’inizio è la richiesta di un parere –formulata sempre secondo lo stesso schema sintagmatico– su una questione, sia essa teorica, sia invece strettamente personale: Johan Baveca apre il dibattito che lo oppone a Pedr’Amigo con le parole

20. *Abril Perez, mui’ ei eu gran pesar*, TAVANI, RM, 22,2= 1,1: B1072, V663.

21. *Johan Airas, ora vej’ eu que á*, TAVANI, RM, 81,8= 63,33: B1551.

“quer’ora ùa ren | saber de vós”; Pero da Ponte, rivolgendosi a Garcia Martinz, chiede: “saber | quera de vós ùa ren”. Altrove, formule simili sono invece usate molto raramente: se non vado errata, soltanto Afonso Sanchez²² nel dialogo con Vasco Martinz de Resende, Lourenço²³ nella tenzone con Rodrigu’Eanes, Pero Garcia Buralês nello scherzoso dialogo con Alfonso X²⁴, e Vasco Perez Pardal²⁵ nel dibattito con Pedr’Amigo, l’adottano: “Quero saber de vós que mi o digades” nel primo caso, “queria saber | de vós porque” nel secondo, “eu quer’ora de vós saber... que farei” nel terzo, “quero saber de vós | ùa cousa” nell’ultimo, e in tutti manca l’elemento essenziale del sintagma, “ren”, assente nei primi tre, sostituito da “cousa” nel quarto; altrove, Pero Garcia interpella Johan Baveca con le parole “fé que devedes | que me digades”²⁶, Vasco Gil prega Pero Martinz “ora, por caridade... dizede-mi quen é comendador”²⁷ e ancora Lourenço introduce la sua tenzone con Johan Vasquez con le parole “moiro por saber de vós porque”²⁸. In tutti gli altri casi in cui la tenzone prende avvio con un verbo interrogativo, la scelta si disloca su sintagmi come “venho-vos rogar” (1 occorrenza), “venho... preguntar” (2), “ùa pregunta... quero... fazer” (2), “eno que vus ora preguntarei” (1); e in ben undici sulle ventotto tenzoni catalogate da Tavani (su 29 se vi aggiungiamo il dialogo bilingue tra il provenzale Arnaldo identificato con Arnaut Catalan e Alfonso X) non vi è traccia di proposizioni del genere.

La coincidenza dei primi due testi nell’impiego dell’apostrofe del tipo “quero/queria saber de vós ùa ren”, che in nessun altro componimento dialogato della lirica galego-portoghese fa la sua comparsa con identica formulazione, mi sembra interessante per fissare una distinzione tipologica che, senza pretendere in alcun modo di essere tassativamente dirimente, potrebbe comunque essere assunta –anche per la diversità tonale dei primi due dibattiti nei confronti degli altri– quale indicativo almeno di un diverso atteggiamento discorsivo da parte dei contendenti, e quindi della loro coscienza di adeguarsi a norme diverse da quelle della tenzone vera e propria, anche se alla tenzone si richiama esplicitamente proprio il dibattito che meno si allontana dallo schema del “joc partit”: ci troveremmo dunque in presenza di un tipo di ibridazione analogo agli altri individuati da Tavani nella pastorella, nell’alba e nel sirventese politico, una ibridazione qui operata tra “partimen”, tenzone e cantiga d’escarnho.

22. Cit. n. 19.

23. *Rodrigu’Eanes, quera saber*, TAVANI, RM, 88,14= 141,6: V1032.

24. Cit. n. 17.

25. *Pedr’Amigo, quero de vós saber*, TAVANI, RM, 154,8= 116,24: B1509.

26. *Johan Baveca, fé que vós devedes*, TAVANI, RM, 126,5= 64,13: B1573.

27. *Pero Martinz, ora por caridade*, TAVANI, RM, 152,7= 132,1: V1020.

28. *Johan Vasquiz, moiro por saber*, TAVANI, RM, 88, 7= 81,9: V1035.

Se i primi due dialoghi analizzati possono essere qualificati come “richiesta di un parere”, e ad essi può essere aggregata –pur in assenza di indicativi specifici– la tenzone tra Bernal de Bonaval e Abril Perez, peraltro modulata su uno schema parimenti bipartito (quale delle due “donas” sia la migliore), i dodici contraddistinti da una diversa formula interrogativa –basata su “preguntar” e sul deverbale relativo ma anche sugli altri sintagmi già elencati (“quero saber porque”, “quero saber ùa cousa”, “moiro por saber”, “venho-vus rogar”, “dizede-mi”, “quero saber que me digades” “fé que devedes que me digades”, etc.)– possono essere complessivamente definiti come “richiesta di informazioni”, o –mutuando il termine dalla lirica quattrocentesca– “pregunta”: infatti, nel primo caso il proponente sollecita l’interlocutore a prendere posizione su un argomento che ammette una duplice risposta, ovvero (in uno dei componimenti) ciascuno di essi esalta l’eccellenza della propria “senhor” –e quindi ci si situa, sia pure marginalmente e con le attenuazioni suggerite, nell’area del “partimen”, o più genericamente in quella del “dibattito” sia su questioni teoriche che su problemi personali, comunque legati al codice dell’amore cortese–; nell’altro invece la richiesta è intesa a introdurre, in modi apparentemente pacati, una proposizione unica, che ben presto si rivela giocosa, beffarda o sarcastica, e lo sviluppo della quale assume l’andamento di una vera e propria disputa a contrasto, su un tema che potremmo definire “monorèmico”, cioè basato su un solo enunciato di base: unica eccezione sarebbe in tal caso la tenzone tra Johan Vasquez e Pedr’Amigo che, pur articolata sulla richiesta di un parere, assume –anziché il tono ironico, o peggio, delle altre– l’andamento di un panegirico di Alfonso X composto nel momento in cui è in predicato la sua elezione a imperatore. Questo gruppo includerebbe le tenzoni che oppongono Afonso Sanchez a Vasco Martinz²⁹, Estevan da Guarda a Don Josep³⁰, Garcia Perez ad Alfonso X³¹, Lourenço a Rodrigu’Eanes³², ancora Lourenço a Johan Vasquez³³, Martin Soarez a Pai Soarez³⁴, Pai Gomez Charinho a Alfonso X³⁵, Pero Garcia d’Ambroa a Johan Baveca³⁶, Vasco Gil a Alfonso X³⁷, lo stesso Vasco Gil a Pero Martinz³⁸, e Vasco Perez Pardal a Pedr’Amigo³⁹, con l’aggiunta

29. Cit. nota 19.

30. *Vós, don Josep, venho eu preguntar*, TAVANI, RM, 30,35= 84,1: B1315, V920.

31. *Hũa pregunt’ar quer’a el-Rei fazer*, TAVANI, RM, 54,1= 18,44: B465.

32. *Rodrigu’Eanes, queria saber*, TAVANI, RM, 88,14= 141,6: V1032.

33. *Johan Vasquez, moiro por saber*, TAVANI, RM, 88,7= 81,9: V1035.

34. *Ai, Pai Soarez, venho-vos rogar*, TAVANI, RM, 97,2= 115,1: B144.

35. *Hũa pergunta vos quero fazer*, TAVANI, RM, 114,26= 18,45: B1624, V1158.

36. *Johan Baveca, fé que vós devedes*, TAVANI, RM, 126,5= 64,13: B1573.

37. *Rei Don Afonso, se Deus vus perdon*, TAVANI, RM, 152,12= 18,38: B1512.

38. *Pero Martinz, ora, por caridade*, TAVANI, RM, 152,7= 132,1: V1020.

39. *Pedr’Amigo, quero de vós saber*, TAVANI, RM, 154,8= 116,24: B1509.

dell'unica "seria" alla quale ho già accennato e che è un dialogo tra Johan Vasquez e Pedr'Amigo sui vantaggi e gli svantaggi (soprattutto i vantaggi) che deriverebbero al regno dall'assegnazione al loro re della dignità imperiale⁴⁰. A questo gruppo sembra lecito aggregare il componimento dialogato in cui Johan Perez d'Avoin⁴¹ e Johan Soarez Coelho esprimono giudizi ovviamente sfavorevoli sui giullari: il primo interlocutore informa l'altro di aver ideato una "boa razon pera trobar" e di aver quindi incominciato a comporre un "cantar" a carico di un "jograron" incapace di cantare e di suonare la cítola; dal canto suo, Johan Soarez si atteggia –secondo la prassi– a difensore del reprobo, ma ne amplifica in realtà i demeriti attribuendo l'inettitudine dell'aggredito agli eccessi alcolici ed erotici ai quali ama indulgere.

Il tentativo di tracciare una tipologia della tenzone non può tuttavia basarsi unicamente su elementi verbali, o, meglio, nettamente formulistici. Infatti, se si prescinde dall'apostrofe onomastica che è di rigore in tutti i testi a dialogo –eventualmente sostituita, in quelle che per ora continuiamo a chiamare "tenzoni d'amore", da sintagmi neutri del tipo "mia senhor" o "cavaleiro"⁴², o nell'unica tenzone satirica che ne è priva, dal vocativo "Vós", peraltro limitato alla prima strofa⁴³– nessun altro elemento formale consente di disegnare una mappa tipologica plausibile. Si dovrà quindi fare ricorso ad altri indicativi, di contenuto o tematici, per tentare una classificazione dei quindici testi residui.

Il primo di questi indicativi potrà essere individuato nella richiesta di mercede formulata da un giullare: in questa casella andranno a confluire sia la tenzone tra Arnaldo e Alfonso X ("Senher, ara ie-us vein quer[er] | un don que-m donetz"⁴⁴) che quella in cui Lourenço insiste con Johan Garcia de Guilhade perché il servizio che gli presta sia retribuito adeguatamente ("non mi mandedes a cevada dar | mal, nen o vinho, que mi non dan i | [a]tan ben com'eu sempre mereci"⁴⁵).

Altro indicativo dirimente ai fini classificatorii può essere identificato nel *gap*, il "vanto giullaresco", che va spesso unito ad aspre critiche nei confronti dell'interlocutore: un tipo di dibattito in cui eccelle –come è ben noto– Lourenço, ma al quale non si sottrae neppure un trovatore come Johan Perez d'Avoin. Lourenço –fatto oggetto di scherni e di malevole allusioni al suo modo di suonare

40. *Ay, Pedr'Amigo, vós que vos tēdes por trobador*, TAVANI, RM, 81,1= 116,1: B1550 (CA, II, pp. 420-21).

41. *Johan Soarez, comecei*, TAVANI, RM, 75,8= 79,29: V1009.

42. *Airas Moniz d'Asme, Mia senhor, vin-vus rogar*, TAVANI, RM, 13,1: B7.

43. *Vós, que soedes en corte morar*, di MARTIN MOXA E LOURENÇO, TAVANI, RM, 94,20= 88,18: B888, V472.

44. TAVANI, RM, 21,1= 18,42: B477.

45. *Muito te vejo, Lourenço, queixar*, TAVANI, RM, 70,33= 88, 10: B1494, V1105.

la cítola e di cantare, ma anche alla sua pretesa di atteggiarsi a trovatore– risponde (e non solo in forma di tenzone) esaltando la propria professionalità di esecutore e di poeta: “sõo sabedor | de meus mesteres sempr’adeantar”, “sei ben fazer | estes mesteres que fui começar”⁴⁶; “veeron muitos... que me dizian... que non sabia’n trobar entender, | e veeron por én comigu’entençar, e figi-os eu vençudos ficar”, “porque leixarei eu trobar atal | que mui ben faç’ e que muito mi val? | Des i ar gradece-mi-o mia senhor | por que o faço”⁴⁷; “e quen tan gran parte ouvesse sigo | en trobar com’eu ei ...| ben podia fazer tenções quaes | fossen ben feitas”, “fiz eu entençon e ben-na iguava”, “se [un] trobador migu’entençar | defender-mi-lh’ei mui ben todavia”⁴⁸; “eu ei mui gran sabedoria | de trobar e de o mui ben fazer”⁴⁹. Più complesso il *gap* di Picandon, che dopo essersi vantato chiede all’interlocutore la mercede che gli compete: accusato da Johan Soarez Coelho⁵⁰ di non saper “fazer jograria”, difetto inammissibile in chi è stato eletto a proprio portavoce da un trovatore della fama e della sapienza di Sordello, il giullare replica pacatamente “de seer en corte tan preçado | como segrel que diga; mui ben m’es | en canços e cobras e serventés”; e cosciente del proprio valore aggiunge: “por me deostardes | non perç’eu por esso mia jograria... ca eu sei canções muitas e canto ben | e guardo-me de todo falimen, | e cantarei cada que me mandardes”, per concludere –alle scuse che il trovatore finisce per porgergli– che è disposto a perdonarlo purché lo ricompensi e gli procuri vantaggi dovunque egli vada. Il vanto, tuttavia, non è esclusiva dei giullari, in quanto anche un trovatore, come dicevo, ne frequenta lo schema, in forme anche più autoelogiative di quelle che abbiamo visto usate da Lourenço e da Picandon: in una tenzone con Johan Soarez Coelho, Johan Perez d’Avoin⁵¹ non sa trattenersi dal rivelare al proprio interlocutore che Lourenço –noto attaccabrighe, protagonista di diverbi con molti trovatori– non lo ha mai aggredito, e aggiunge: “ben sei eu por que aquesto faz: | por que sab’el que, quant’en trobar jaz, que mi o sei todo e que x’é tod’ en mi”; alla risposta sprezzante di Coelho, replica poi che non solo conosce perfettamente l’arte poetica, ma è anche in grado di giudicare se qualcun altro ne ignora i principi, con una implicita, sarcastica allusione alle composizioni dell’antagonista.

Un terzo discrimine è offerto dalla polemica letteraria, alla quale possono essere ascritte due tenzoni. La prima è quella, famosa, in cui Juião Bolseiro

46. JOHAN GARCIA DE GUILHADE, *Lourenço jogar, ás mui gran sabor*, TAVANI, RM, 70, 28= 88,8: B1493, V1104.

47. JOHAN PEREZ D’AVOIN, *Lourenço, soias tu guarecer*, TAVANI, RM, 75,10= 88,9: V1010.

48. JOHAN SOAREZ COELHO, *Quen ama Deus, Lourenç’, ama verdade*, TAVANI, RM, 79,47= 88,12: V1022.

49. LOURENÇO, *Quero que julquedes, Pero Garcia*, TAVANI, RM, 88,13: V1034.

50. *Vedes, Picandon, são maravilhado*, 79,52= 137,1: V1021.

51. *Johan Soarez, non poss’eu estar*, TAVANI, RM, 75,9= 79,31: V1011.

interviene nella questione sollevata dalla non meno nota cantiga in cui Johan Soarez Coelho elegge a propria “senhor” una “ama” anziché una dama di alto lignaggio⁵²: il giullare, che ritiene ragionevole avere “donas por entendedores l mui fremosas”, vorrebbe che il trovatore gli spiegasse di dove gli è venuta l’idea di assumere in tale funzione –lui che ha viaggiato per paesi civili– “quand’amas, quando tecedeiras”; la risposta di Johan Soarez è che dovunque egli sia andato ha conosciuto dame di grande nobiltà che tessevano e ricamavano e educavano belle fanciulle: tesi che troviamo integralmente replicata nei suoi successivi interventi (quarta strofa e seconda fiinda) per contraddire l’affermazione di Juião Bolseiro, secondo il quale

enas terras u eu soía viver
 nunca vi mui bõa dona tecer
 mais vi tecer algũa lazerada.

Altra tenzone di “polemica letteraria” è quella che oppone Afons’Eanes do Coton e Pero da Ponte⁵³ sulla distinzione dei ruoli in campo poetico: un trovatore che si proclama escudeiro non può chiedere doni, e se li chiede lo si chiama segrel; ma –ribatte Pero– chi deve vivere del proprio canto e del servizio d’amore, e non ha le risorse che il signore ricava dalla propria attività guerresca, deve pur procurarsi in qualche modo i mezzi di sussistenza: “est’è meu mester, l e per esto dev’eu guarecer”, poiché “non podemos todos guarir assi l come vós, que guarides per lidar”.

Delle residue cinque tenzoni, due sono frammentarie e dunque non altrimenti classificabili che come tenzoni di scherno: il componimento in cui Afons’Eanes apostrofa Pero da Ponte⁵⁴ è un lacerto di appena cinque versi, l’ultimo dei quali incompleto, e potrebbe essere altrettanto verosimilmente l’avvio di una cantiga d’escarnho o de maldizer; dell’altro, intonato da Johan Airas⁵⁵, restano solo i primi otto versi: il trovatore apostrofa un certo Rui Martinz che ha abbandonato Leon per recarsi, presumibilmente, a Santiago; soltanto la rubrica ci rende edotti che si tratta di una tenzone contro un tale di nome –secondo Rodrigues Lapa– Fruitoso Canton, ma che forse si chiamava “Rui Toso, cantor” (un cantore della cattedrale?), il quale “respondeu-lhi”. Tenzone di scherno –pur se giocata su toni più festosi che satirici– è da considerare il dialogo tra Men Rodriguez Tenoiro e

52. *Johan Soarez, de pran as melhores*, TAVANI, RM, 85,11= 79,30: B1181, V786.

53. *Pero da Pont’, en un vosso cantar*, TAVANI, RM, 2,18= 120,34: B969, V556.

54. *Pero da Ponte, ou eu non vejo ben*, TAVANI, RM, 2,19=48,2 (?): B1615, V1148.

55. *Rui Martinz, poyz que vus est assi*, TAVANI, RM, 63,70: B1052, V642.

Juíão Bolseiro, in cui il trovatore minaccia il giullare di malmenarlo con pugni e calci e di trascinarlo per i capelli, e Bolseiro assicura l'altro che risponderà con insulti e contumelie e che si raperà⁵⁶.

Le altre sono la ben nota tenzone contro i "privados" attribuita –nonostante la mancanza dell'apostrofe onomastica– a Martin Moxa e a Lourenço ma che António Resende de Oliveira⁵⁷ preferisce assegnare a D. Pedro; e l'amenò dialogo tra Pero Velho e il fratello Pai Soarez⁵⁸, che –con il supporto della rubrica di cui è corredato– ha l'andamento di un giocoso aneddoto in cui si rievoca l'episodio che ha visto il primo introdursi di soppiatto nel "pomar" dei Trastamara per intrattenersi con due graziose fanciulle, e dal quale è stato bruscamente scacciato dall'importuno intervento di un occhiuto portiere che non ha permesso al poeta di stabilire quale delle due fosse più bella.

Giunti a questo punto, il tentativo di delineare una tipologia della tenzone galego-portoghese –ripeto, non più che un primo tentativo– può dirsi concluso: dei 33 componimenti complessivamente tramandati dai canzonieri come tenzoni o che tali appaiono in base alla definizione dell'Arte de trovar, sei possono essere definiti "tenzoni-partimens", nel senso che, sia esplicitamente attraverso la proposta di due tesi in contrasto, sia implicitamente mediante una loro distribuzione non preannunciata tra i due interlocutori, presentano elementi del "partimen" innestati su una struttura di tenzone; sedici sono "preguntas", cioè dibattiti monorematici in cui entrambi i partecipanti discutono di un unico problema o di un unico aspetto della questione sulla quale il proponente ha chiesto all'altro di informarlo o di pronunciarsi; due sono richieste di mercede; sei hanno l'andamento del vanto giullaresco, sia pure mescolato di elementi di scherno e di maldicenza; due trattano motivi di polemica letteraria, uno è un gioco poetico. Restano i due frammenti che –pur nella loro incompletezza– assumono andamento analogo a quello della cantigas d'escarnho e maldizer. Conclusioni, queste che propongo, assolutamente provvisorie, che non hanno altro scopo che di formulare una prima ipotesi di classificazione.

Giulia LANCIANI
Università "La Sapienza"
Roma

56. *Juíão, quero contigo fazer*, TAVANI, RM, 101,5= 85,12: B403bis, V14.

57. *Depois do espectáculo trovadoresco*, Coimbra, 1992, pp. 538 ss.

58. *Vi eu donas en celado*, TAVANI, RM, 135,3= 115,11: B142.