

Para citar este artículo / To cite this article:

BARBERINI, Fabio (2021), «Alfonso X, Pero da Ponte e il “trobar natural”». Sull’interpretazione di “Pero da Ponte, paro-vos sinal”» (B487/V70)», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 10, pp. 50-99. <https://doi.org/10.14198/rcim.2021.10.02>

ALFONSO X, PERO DA PONTE E IL «TROBAR NATURAL». SULL’INTERPRETAZIONE DI «PERO DA PONTE, PARO-VOS SINAL» (B487/V70)

ALFONSO X, PERO DA PONTE AND THE «TROBAR NATURAL». ON THE INTERPRETATION OF «PERO DA PONTE, PARO-VOS SINAL» (B487/V70)

Fabio Barberini

Universidade Nova de Lisboa / FCSH-IEM, Portugal

fbobarb@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0138-1207>

Questo contributo è stato elaborato nell’ambito delle ricerche del progetto *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).

RIASSUNTO

La prima parte di questo contributo ridiscute le ipotesi interpretative formulate fin ora sulla *cantiga* di Alfonso X, *Pero da Ponte, paro-vos sinal* (B487/V70) con particolare attenzione alle proposte di Vicenç Beltran (2005) e di Carlos Callón (2011), entrambe poco soddisfacenti: la prima per questioni cronologiche; la seconda perché fondata su interpretazioni poco convincenti e mal argomentate del testo di Alfonso X e di altre *cantigas* di Pero da Ponte. La seconda parte riesamina i legami di Alfonso X con la lirica provenzale: si studia il significato del sintagma *trobar natural* —che rinvia a una precisa contrapposizione ideologica attiva nelle prime generazioni trobadoriche (in particolare Marcabru e Bernart de Ventadorn)—, e si indicano come possibili moventi della satira di Alfonso X due *cantigas* di Pero da Ponte, *Se eu podesse desamar* e *Poys de mha morte gran sabor avedes*, nelle quali il trovatore galego assume posizioni, al tempo stesso, irreligiose e anticortesie.



PAROLE-CHIAVE: Alfonso X; Pero da Ponte; lirica galego-portoghese; lirica provenzale; ermeneutica

ABSTRACT

The first part of this article consists of a critical analysis of scholarship on the *cantiga* of Alfonso X, *Pero da Ponte, paro-vos sinal* (B487 / V70), with particular attention to that of Vicenç Beltran (2005) and Carlos Callón (2011). The interpretation of both scholars is unsatisfactory: the first one for chronological reasons; the second one because it is based on unconvincing and badly argued interpretations of the text of Alfonso X and other *cantigas* of Pero da Ponte. In the second part of this article, I analyze the relations between Alfonso X and Provençal lyric: I examine the meaning of the collocation *trobar natural* —which refers to a specific ideological contrast current in the first generation of troubadours (notably Marcabru and Bernart de Ventadorn). The collocation also indicates possible motives for Alfonso X's two satirical *cantigas* of Pero da Ponte, namely, *Se eu podesse desamar* and *Poys de mha morte gran sabor avedes*, in which the Galician troubadour expresses positions that are both irreligious and anti-courteousy.

KEYWORDS: Alfonso X; Pero da Ponte; Galician-Portuguese lyric; Provençal lyric; hermeneutics

CONTRAPPOSIZIONE DI SCUOLE. EMPIETÀ. SATIRA LETTERARIA

La *cantiga* di Alfonso X «Pero da Ponte, paro-vos sinal» (B487/V70) —un *escarnho* non particolarmente complesso sotto il rispetto dell’asperità formale— ha suscitato, per l’importanza dell’autore, nonché delle implicazioni che attiva con la lirica provenzale, una discreta (per quantità e qualità) letteratura critica, tesa a interpretare le allusioni, non sempre limpide come si vorrebbe, del Re savio. Per ragioni diverse, nessuna delle proposte fin ora avanzate risulta del tutto soddisfacente. Prima di riesaminare la questione è però opportuno rileggere il testo della *cantiga* —faccio riferimento al riesame del testo (Paredes 2010: 232-237) che ho proposto in un recente contributo (Barberini *in stampa*)—:

I

Pero da Ponte, paro-vos sinal,
per ante o Demo, do fogo infernal!
Por que con Deus, o Padr’Espirital,
minguar quisestes, mal per descreestes:
5 e ben vej’agora que trobar vos fal
pois tan louca razon cometestes!

II

E pois razon <a>tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á en se vos pois a ben sal
10 ante o Diaboo a que obedecestes:
e ben vej’<ag>ora que trobar vos fal
[pois tan louca razon cometestes]!

III

Vós non trobades come proença,
mais come Bernaldo de Bonaval:
15 e poren non é trobar natural,
pois que o del e do dem’aprendestes!
E ben vej’agora que trobar vos fal
[pois tan louca razon cometestes]!

IV

E poren, Don Pedr’, en Vila Real
20 en mao ponto vós tanto bebestes!

La bibliografia critica anteriore al 1961, anno in cui la *cantiga* fu oggetto d'un importante intervento di Silvio Pellegrini, è già stata esaminata e discussa dallo studioso toscano. Gioverà comunque un sintetico riepilogo.

1) Ugo Angelo Canello (1880: 237-239) lasciava cadere le accuse di tipo religioso (strofe I-II) e individuava il movente della critica di Alfonso X in elementi di tecnica versificatoria: la menzione di Bernal de Bonaval si giustificava con l'utilizzo da parte del trovatore galego d'una versificazione arcaica e irregolare —Canello invocava l'anis sillabismo dell'epica gallo-romanza— contro la rigida isometria dei *proençaes*.¹

2) Carolina Michaëlis de Vasconcellos —che già aveva toccato incidentalmente questo problema nella sua recensione al *Königs Denis* di Henry Lang (Michaëlis 1895: 599)— interpretò il breve ciclo alfonsino contro Pero da Ponte (la *cantiga* in esame e «Pero da Pont'á feito gran pecado», B485/V68; Paredes 2010: 220) in maniera eccessivamente letterale, ovvero come referto d'una reale ostilità di Alfonso X nei confronti del trovatore galego.² Le accuse di empietà mosse nelle prime due strofe

1 Inesatto il consuntivo della tesi di Canello che si legge in Paredes (2010: 236, n. ai vv. 13-14) «Canello (pp. 237-239) no encontraba particular diferencia entre Bernaldo de Bonaval y Don Dinis máximo representante de la manera provenzal».

2 La questione merita tuttavia un chiarimento, quanto meno per evitare che si ripetano stereotipi esegetici fondati su un malinteso interpretativo. Che Carolina Michaëlis ritenesse fondata l'ostilità di Alfonso X nei confronti di Pero da Ponte lo dimostra senza dubbio il profilo del trovatore tracciato nel secondo tomo del *CA* (XXXV, §§280-286) e tale eccesso di letteralità si può riscontrare anche nella lettura autobiografica delle sette *cantigas d'amigo* del trovatore galego (un romanzetto di gioventù consumatosi prima del suo fortunato trasferimento presso la corte di Fernando III), oltre che nella conclusione —ricavata dallo scherno di Afons'Eanes do Coton che taccia Pero da Ponte di «mal talhado»— che «a natureza dera-lhe [*a Pero da Ponte*], salvo erro, num corpo disforme como o de Esopo e Thersites, o tradicional espirito caustico, lesto, e zombeteiro, dos mal-talhados, para empregar o euphemismo palaciano do sec. XIII» (*CA*, II: 451). Che però le si debba addebitare anche l'ipotesi di veridicità delle accuse lanciate dal Re savio nelle sue due *cantigas* è del tutto insostenibile. In primo luogo, la proposizione esordiale del §238, «Alfonso X não gostava d'elle, por motivos que não nos é dado adivinhar» (mio il corsivo) suonerebbe comica (involontariamente comica): se la studiosa avesse davvero prestato credito agli *escarnhos* alfonsini, ovvero se Pero da Ponte fosse davvero un assassino, eretico, traditore e ladro, di che altre motivazioni si avrebbe bisogno? In secondo luogo, e a proposito di «Pero da Pont'á feito gran pecado», D.na Carolina osserva che Alfonso X ridicolizza «o ambicioso *Don Pedro*, com virulencia raras vezes excedida, tratando-o de bebado, ladrão, assassino, descrente e traidor provado [...], sem se lembrar que a demasia destroe o efeito» e che la *cantiga* si basa su «calumnias dos

si giustificavano, allora, con gli «irriverentes exageros» profferiti da Pero da Ponte «no pranto sobre Tell’Affonso, ou heresias peores, contidas em coplas hoje perdidas» (CA, II: 458), mentre nella strofe III —e di fronte all’impossibilità di rinvenire accenti irreligiosi nei *corpora* conservati di Pero da Ponte e di Bernal de Bonaval— «o que pode ter motivado as acusações d’elle [di Alfonso X] cifra-se [...] no assumpto e na redacção dos cantares de amigo, ainda então pouco usados, a não ser que fossem totalmente desconhecidos, na côrte castelhana» (CA, II: 460; corsivo dell’Autore).

3) Giulio Bertoni (1923: 171-175) e Cesare De Lollis (1925: 625-626) si allineano a Canello nella sentenza di non luogo a procedere per le accuse religiose (strofe I-II) e risolvono l’interpretazione della strofe III in chiave di contrapposizione di scuole: la provenzale, perfetta nella tecnica e prestigiosa nei contenuti; la autoctona, di minore prestigio, in quanto praticerebbe un’imitazione superficiale e generica dei modelli trobadorici: Bernal de Bonaval e il suo sodale Pero da Ponte. De Lollis, inoltre, suggeriva anche la possibilità che la *cantiga* alfonsina censurasse un testo perduto di Pero da Ponte, forse una tenzone nella quale il trovatore avrebbe assunto e difeso posizioni contrarie all’ortodossia trobadorica.

4) José Joaquim Nunes (1926-1928, I: 296-298) riprende la posizione di De Lollis e rinuncia all’interpretazione puntuale della *cantiga*, in quanto farebbe riferimento a testi perduti di Pero da Ponte a contenuto letterario, ma non religioso, piuttosto eterodosso.

5) Manuel Rodrigues Lapa (1929: 185-187 e poi Lapa¹: 17-18 e Lapa²: 29-30) accoglie parzialmente le conclusioni di Carolina Michaëlis e, sulla base delle «alusões

invejados, acolhidas e repetidas por D. Alfonso» (corsivo dell’Autore). A tal riguardo, allora, risultano ingenerose sia la precisazione di Menéndez Pidal (1926: 214) —«yo pienso que Pero da Ponte no fue homicida sino en el lenguaje bromista del rey. En estos escarnios, lo mismo gallegos que provenzales, hay mucha expresión metafórica, puros juegos satíricos, rudas burlas que en nada menoscaban la estimación personal del satirizante respecto del satirizado, y que no puede entenderse al pie de la letra. Es un error tomar esas sátiras como datos biográficos según hacen las antiguas biografías provenzales y los modernos eruditos»—, sia la più tarda messa a punto di Pellegrini (1977 [1961: 37]), «del resto è ovvio che se Pero fosse stato davvero un ladro e un assassino, o come tale sospettato, Alfonso, che pure aveva tribunali e carceri, non avrebbe potuto contentarsi di strapazzarlo in versi».

concretas do texto», ritiene che le accuse alfonsine siano motivate da una *cantiga* perduta «em que o talentoso segrel da corte de Alfonso X teria manifestado ideias pouco ortodoxas em matéria religiosa» (Lapa²: 29).

6) Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1959 [1947]: 72), nel tentativo di conciliare entrambe le accuse mosse dal Re savio, interpreta il «trobar natural» di matrice provenzale (vv. 13-15) come *trobar a lo divino* con conseguente identificazione di questa maniera di poetare con l'attività di *cantor Mariae Virginis* dello stesso Alfonso X: «é mais natural supor-se [...] que o “trobar natural” de que fala Afonso X seja antes o trovar representado pelas cantigas de Santa Maria, o trovar ao divino, em oposição ao trovar blasfematório, satânico, representado por essa espécie de vagante ou goliardo que teria sido o segrel Pero da Ponte».

7) Silvio Pellegrini (1977 [1961]) discute, rigettandole, tutte le ipotesi formulate fino a quel momento dai suoi predecessori e ribadisce —in parte ancora come reazione alle conclusioni di Carolina Michaëlis— che «le iperboliche ingiurie versificate del medioevo non comportano necessariamente un'adeguata rispondenza con la realtà, ma sono prima di tutto un gioco e un esercizio letterario, anche se gioco e esercizio legati all'ambiente e a dati reali» (Pellegrini 1977 [1960]: 14 = Pellegrini 1977 [1961]: 38). Entrambe le accuse di Alfonso X sono quindi ricondotte all'alveo della satira letteraria: quanto alle strofe I-II, «l'ispirazione satanica che i versi alfonsini rinfacciano a Pero da Ponte vuol dire soltanto cattiva ispirazione artistica» e le accuse «testimoniano in realtà una sorta d'omaggio, in quanto s'appropriano del linguaggio e dello stesso riferimento al demonio che Pero da Ponte aveva già usato in una tenzone con Sueyr'Eanes» (Pellegrini 1977 [1961]: 38),³ mentre la strofe III (e in generale tutta la *cantiga*) costituirebbe il *jutjamen* (la 'sentenza') a una tenzone che Pero da Ponte

³ Il testo cui rinvia Pellegrini (che erroneamente lo definisce «tenzone») è l'*escarnho* di Pero da Ponte, «Sueyr'Eanes, nunca eu terrey» (B1650/V1184) e, più precisamente, la strofe II (Panunzio 1992 [1967]: 192, vv. 8-14): «Entendestes hun dia ant'el-Rey / como vos meteron, en hun cantar, / po-lo peyor trobador que eu ssey; / esto ss'a vos nunca pode negar. / E, por aquesto, maravyllho-m'eu / deste poder, que demo vo-lo deu, / por vos assy entenderdes trobar».

aveva ingaggiato con D. Garcia Martinz («Don Garcia Martijz, saber», B1652/V1186; Panunzio 1992 [1967]: 103-105). L'oggetto del contendere è il seguente: un innamorato, che non osa rivelare all'amata i propri sentimenti per paura di contrariarla, deve farsi avanti anche a costo di vedersi respinto e quindi anche allontanato, oppure deve continuare a tacere, soffrendo? (vv. 1-8). D. Garcia Martinz sceglie la prima opzione (vv. 9-16), Pero da Ponte difende la seconda (vv. 17-23 e 33-36) e, non riuscendo a comporre la contesa, i due tenzonanti si rimettono al giudizio del Re (vv. 24 e 37-38). «Il responso del monarca» —conclude Pellegrini (1977 [1961]: 39)— «è redatto nei termini che conosciamo».

8) L'ipotesi di Pellegrini si è imposta come la soluzione più plausibile e come tale è stata ripresa sia da Saverio Panunzio (1992 [1967]: 46-47) nella sua edizione di Pero da Ponte, sia da Giuseppe Tavani e Giulia Lanciani (1995: 40-42) nel volumetto Xerais sulle *Cantigas de escarnio*.

La proposta di Costa Pimpão (1959 [1947]: 72) di identificare il «trobar natural» menzionato nella *cantiga* con il *trobar a lo divino* non sarebbe in contraddizione né con l'attività poetica del Re savio, né con l'evoluzione della lirica provenzale nelle ultime decadi del s. XIII. Come già sottolineava Anglade (1909: 308-310), la particolare attenzione a temi spirituali —con la ricodificazione dell'amore profano in chiave religiosa, soprattutto mariana, comune a Guiraut Riquier, Folquet de Lunel e i trovatori di Béziers— ha rappresentato un «essor nouveau» nella poesia trobadorica delle ultime generazioni. Di fatto, nel duplice intreccio che innerva la struttura del *Libre* di Guiraut Riquier —il rapporto del trovatore con Alfonso X e la relazione con la dama «Belh Deport», *post mortem* «Flors de Deport», la Vergine Maria (Bertolucci 2017 [1978]: 261-262)—, l'«inedita metamorfosi» (Bertolucci 2015: 2) della *domna terrenal* in *Domna celestial* costituisce la cifra essenziale e dirompente dell'innovazione introdotta dal trovatore narbonese, che soggiorna alla corte di Castiglia-León negli anni '60-'70 del Duecento. A livello generale, tuttavia, la lettura di Costa Pimpão non chiarisce perché il punto di riferimento negativo additato da Alfonso X sia proprio

Bernal de Bonaval, che —stando almeno ai componimenti conservati— non sembra aver praticato quel «trobar» che lo studioso portoghese definisce «blasfematório» e «satânico» e che Alfonso X attribuisce invece a Pero da Ponte. Più nello specifico, inoltre, se il «trobar natural» rinvia alla poesia religiosa dei provenzali e dunque, per *translatio poetriae*, anche alla poesia mariana dello stesso Re savio, non si può non convenire che il carattere comico della *cantiga* annullerebbe anche la presunta gerarchia di valore stabilita nella strofe III e, di conseguenza, il «trobar» non «natural» di Pero da Ponte verrebbe a trovarsi allo stesso livello delle *Cantigas de Santa Maria*. E su questo, probabilmente, anche lo stesso Alfonso avrebbe sollevato più di un'obiezione. Ciò non toglie, per altro verso, che come acutamente rilevato da Valeria Bertolucci (1985: 112) —che segnala la presenza della rarissima coppia di rimanti «espiritual» e «infernall» (vv. 2-3) anche nelle *Cantigas LXXII* e *CDI de Santa Maria*— «Alfonso abbia voluto avanzare in questo testo, accanto alla critica esplicita, un implicito suggerimento di una nuova e valida *razo* attraverso la serie di vocaboli attivati nelle rime, l'unica che può garantire per lui un *trobar natural* come quello dei provenzali». Ma si tratterebbe, ad ogni modo, d'una motivazione di secondo grado («un implicito suggerimento») che si affianca, senza sostituirle o annullarle, alle motivazioni di primo grado («la critica esplicita», sia pure formulata in chiave comica) che devono ancora essere chiarite.

L'ipotesi di Pellegrini —e ovviamente senza nulla togliere al valore delle sue ricerche— presenta invece almeno due nodi problematici.

Il primo nodo era già stato additato dallo stesso Pellegrini, laddove osservava che è «fuori di dubbio che, sul terreno dell'ortodossia cortese, la scelta di Pero è intonata al noto precetto di tacere e soffrire» (Pellegrini 1977 [1961]: 39),⁴ ma il nodo

4 La tenzone tra Pero da Ponte e D. Garcia Martinz era già stata additata come possibile intertesto da Holliday (1960: 156), ma esclusa in quanto priva di accenti eterodossi in materia, nel contempo, di cortesia e di religione. È più che probabile tuttavia che, data la vicinanza cronologica dei due contributi —l'articolo di Holliday apparve nella *Revista da Faculdade de Letras* di Lisboa nel 1960; quello di Pellegrini nella *Sezione Romanza* degli *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* del 1961—, Pellegrini non fosse a conoscenza del lavoro di Holliday, che tuttavia non è menzionato neppure, nel 1977, nella riedizione in volume dell'articolo del 1961.

era poi sciolto con il ricorso al carattere comico-parodistico del genere *partimen* e, segnatamente, della tenzone individuata come intertesto della *cantiga* alfonsina: «Cotesta scelta», ribadisce Pellegrini (1977 [1961]: 39), «non è da prendere sul serio; e non soltanto perché di sua natura il *partimen* è sempre puro gioco, scambio di battute e di spiritosaggini intorno a escogitamenti futili, bizzarri o paradossali», ma anche perché «Pero da Ponte mostra piena coscienza di adoprare gli schemi della lirica cortese come semplici moduli di pratica poetica, anzi li sente ormai, con distacco, ridicoli e ridicolizzabili; sicché il conformismo da lui ostentato nel suddetto *partimen* è di sicuro caricaturale e parodistico». Pertanto, «date le premesse, sarebbe assurdo attendersi da Alfonso una parte di piano diverso: invitato ad entrare nel gioco, egli ha fatto la propria porzione di chiasso, divertendosi, con l'usuale intemperanza, a mettere insieme un montaggio (si direbbe oggi) di immagini deformate e grottesche» (1977 [1961]: 39-40). Nonostante l'argomentare serrato dello studioso, non ci si sottrae all'impressione che, in questo caso, la *grammatica del comico* sia prescritta come palliativo (in verità, poco efficace) per lenire concrete difficoltà interpretative del testo.

Il secondo nodo riguarda, a mio parere, il fatto che nessun elemento formale o tematico permette di istituire un solido e indiscutibile legame tra la tenzone che Pero da Ponte scambia con D. Garcia Martinz e la *cantiga* alfonsina che dovrebbe dettare sentenza sulla questione: né riprese metriche o rimiche; né allusioni tematiche implicite o esplicite; né riprese testuali più o meno evidenti. L'unico rimando al *corpus* di Pero da Ponte che Pellegrini rintraccia è, in effetti, il *clin d'œil* demoniaco all'*escarnho* contro Sueyr'Eanes. E questo dato è quanto meno sospetto sia se si considera la funzione di *jutjamen* che si vuole attribuire al testo di Alfonso X —la sentenza risulta così formalmente e testualmente slegata dalla contesa che dovrebbe dirimere—, sia e soprattutto se si considerano le peculiari caratteristiche dell'attività poetica della cerchia alfonsina, così ricca di relazioni e ammiccamenti intertestuali (Vatteroni 2017).

DUE LETTURE RECENTI: PARODIA E SODOMIA

Una discussione più distesa meritano le ultime due ipotesi su «Pero da Ponte, paro-vos sinal» formulate, in tempi diversi e con strumenti metodologici assai diversi, da Vicenç Beltran, in un articolo del 1986 poi ripreso in un volume del 2005 (da cui cito nel prosieguo), e da Carlos Callón, in un controverso volumetto del 2011. L'una e l'altra, per quanto mi consta, mai sottoposte a contraddittorio critico.⁵

Parodia

A Vicenç Beltran si deve un'importante messa a punto del profilo biografico e poetico di Pero da Ponte. Una delle acquisizioni più importanti dello studioso catalano è l'estensione del periodo di attività del trovatore galego fino alla metà degli anni '70 del Duecento⁶ sulla base del riscontro, solidamente argomentato, di rapporti intertestuali di tipo parodico tra una peculiare *cantiga d'amor* di Pero da Ponte, «Agora me part'eu mui sen meu grado» (B981/V568; ed. Panunzio 1992 [1967]: 85-87), e due componimenti di Guiraut Riquier, il trovatore narbonese che soggiorna alla corte di Castiglia-León tra gli anni '60 e '70 del s. XIII (Beltran 2005: 164-180): la canzone «Fis e verays e pus ferm que no suelh» (*BdT* 248,29) e il *vers* religioso «Jhesus Cristz, filh de Dieu viu» (*BdT* 248,46), entrambi composti nel 1275, come certificano le rubriche dei canzonieri provenzali C e R⁷ (rispettivamente, Mölk 1962: 82 e Longobardi 1982-1983: 75). Questo riscontro è poi utilizzato da Beltran (2005: 186) come chiave di lettura dello scherno di Alfonso X: «Pero da Ponte no trova como el provenzal más conocido en la

5 La proposta di Beltran è ripresa, in alternativa alla soluzione di Pellegrini (1977 [1961]), da Tavani e Lanciani (1995: 42-43) ed è menzionata in Paredes 2010: 236-237, n. ai vv. 13-14; l'editore di Alfonso X, tuttavia, si limita a compilare un equilibrato *status quaestionis* (non privo, tuttavia, di alcune imprecisioni) senza ridiscutere le ipotesi avanzate dalla critica e senza esplicitare la propria posizione.

6 Periodo da estendere ulteriormente alla primavera del 1282, come argomentato da Barberini 2020.

7 «La xvijª / canson d'en Gr'. Riquier l'an / m.cc.lxxv.» (C, f. 296r^b), «Canso d'e(n) Gr. Riq(u)ier l'a(n) m.cc.lxxv.» (R, f. 106r^a); «Lo sete vers d'en Gr' Riquier, / fag en l'an m.cc.lxxv.» (C, f. 296v^a), «V(er)s d'e(n) Gr. Riq(u)ier l'a(n) m./cc.lxxv.» (R, c. 106rb) (Bertolucci 2017 [1978]: 240-241, rispettivamente numeri 24 e 25).

corte alfonsí, Guiraut Riquier, sino que se burla de él, de sus elevadas elucubraciones amorosas y de sus peculiaridades técnicas». Per quanto riguarda invece le accuse di irreligiosità delle prime due strofe,

la respuesta es más sencilla: el trovador gallego parodia [*Pero da Ponte*, «*Agora me part'eu mui sen meu grado*»] [...] el *mot-refranh* de una composición dedicada a Jesucristo [*Guiraut Riquier*, «*Jhesus Cristz, filh de Dieu viu*»], y además lo invoca repetidamente (vv. 3, 7, 21, 24 y 32), junto a la Virgen (v. 5), en los momentos de más desaforada descortesía (*desampare-vus Deus*, v. 25). Si Dios ayuda siempre a los buenos enamorados, como sucede en la cantiga de amor y en toda la tradición del amor cortés, es forzoso que se enoje con quienes abandonan el camino de la *fin'amor*, de ahí que el Rey Sabio adopte con Pero da Ponte el mismo giro satírico e hiperbólico que él había adoptado ante Guiraut Riquier. Y no porque le enojara su obra, sino porque le divertía; al fin y al cabo, la culpa era, ni más ni menos, que del vino de Villa Real (Beltran 2005: 187).

Sui legami intertestuali tra la *cantiga* di Pero da Ponte e i due testi di Guiraut Riquier, nulla da eccepire. La possibilità però di acquisirli agli atti come moventi dello scherno alfonsino, benché suggestiva, si scontra a mio avviso con difficoltà di ordine cronologico. «*Agora me part'eu mui sen meu grado*», il componimento che motiverebbe «*Pero da Ponte, paro-vos sinal*», dev'essere datato al 1275 o poco oltre — la cronologia dei testi riquieriani è indiscutibile —, ma sussistono almeno tre elementi che sconsigliano una datazione così bassa della *cantiga* di Alfonso X.

(A) È probabile che Bernal de Bonaval, la cui attività si colloca, per consenso unanime, entro il secondo terzo del s. XIII,⁸ fosse già morto nel 1275. La sua menzione in «*Pero da Ponte, paro-vos sinal*» risulterebbe allora quanto meno problematica (e di fatto, la lettura di Beltran non prende in considerazione e non giustifica la presenza del giullare galego al v. 14 della *cantiga* alfonsina).

8 Si veda António Resende de Oliveira 1994: 324-325, con discussione e precisazione delle posizioni pregresse (ovvero CA, II: 425 e Indini 1978: 9-27). La proposta avanzata da José Antonio Souto Cabo (2012: 278-280) di identificare il giullare galego con il «*frater Bernardus, prior Bone Uallis*», menzionato come beneficiario ed esecutore nel testamento del giudice compostelano Fernando Alfonso (5 agosto 1279) risulta difficilmente conciliabile con i dati che si ricavano dalla tradizione manoscritta.

(B) Anche a voler prescindere dalla nebulosa cronologia di Bernal de Bonaval, è necessario tenere in considerazione un elemento stilistico. La prima strofe della *cantiga* alfonsina —un luogo, com'è noto, d'importanza retorica fondamentale— è imbastita su quattro rimanti di assoluta rarità (non tengo conto del *refram*):

Pero da Ponte, paro-vos sinal,
per ante o Demo, do fogo infernal!
Por que con Deus, o Padr'Espirital,
minguar quisestes, mal per descreestes.

La posizione dei rimanti non è affatto casuale, giacché i quattro vocaboli riassumono efficacemente tono e finalità della *cantiga*: agli estremi, «sinal» e «descreestes» esplicitano la citazione in giudizio di Pero da Ponte («paro-vos sinal») e i capi di imputazione («mal per descreestes»); al centro, «Espirital» indica la parte lesa («Deus, o Padr'Espirital») e «infernal» la pena richiesta («fogo infernal»); per l'interpretazione del passo rimando a Barberini *in stampa*).

La coppia centrale, «Espirital» : «infernal», non conosce paralleli nel *corpus* profano,⁹ ma ha riscontro nel canzoniere mariano di Alfonso X (*CSM*, LXXII *refram*), dove il primo termine è però riferito alla Vergine e non a Dio Padre (e anche *CSM*, CDI, vv. 71-74 e Bertolucci 1985: 107-112).

La coppia agli estremi, «sinal» e «descreestes», è composta da vocaboli altrettanto rari, che rinviano però ad un contesto poetico ben preciso.

«Sinal» ricorre, ancorché con accezioni distinte, solo in altre quattro *cantigas*,¹⁰ tra le quali è opportuno tener presenti Pero Garcia d'Ambroa, «Os beesteiros d'aquesta fronteira» (B1574; Alvar 1986: V, vv. 15-21), una satira contro Maria Pérez Balteira,

Os beesteiros dos dous quarreirões
tiran con ela e pon-se sinal;

9 Per la precisione, «infernal» non è propriamente un *unicum* nel lessico lirico profano, in quanto l'unica altra attestazione si riscontra nell'*escarnho* di D. Denis, «Tant'é Melion pecedor» (B1534; Lang 1894: CXXX); si veda Gonçalves 2016 [1997].

10 Alle due *cantigas* prese in considerazione nel prosieguito si aggiungano: Lopo Liáns, «A dona fremosa do Soveral» (B1351/V958; Pellegrini 1969: XIV, *refram*): «E é periurada, / ca non fez-en nada; / e baratou mal, / ca desta negada / será penhorada / que dobr'ó sinal» e Johan Airas de Santiago, «Par Deus, amigo, non sei eu que é» (B1017/V607; Rodríguez García 1980: XXXVII, *refram*): «ou é per mí, que vos non faço ben, / ou é sinal de morte que vos ven».

nen os outros, que tiravan mui mal,
atinaram a dous dos pipeões;
foron tirando e bevendo do vinho;
o beesteiro com'era mininho,
non catou quando ss'achou nos colhões

e Pero Garcia Buralês, «Maria Negra vi eu noutro dia» (B1382/V990: Marcenaro 2012: XLIX), «con sei attestazioni di cui una rima, [...] dove il termine ha il ruolo di parola-chiave del componimento» (Vatteroni 2017: 406):

Maria Negra vi eu noutro dia
ir rabialçada per ùa carreira,
e pregunteia como ía senlheira
e por aqueste nome que avia,
e disse m'ela 'nton: «Ei nom'assi
por aqueste sinal con que naci,
que trago negro come ùa caldeira».

E dixilh'eu, u me dela partia:
«¿Esse sinal é suso na moleira?»
e disse m'ela, daquesta maneira
com'eu a vós direi, e foi sa via:
«Este sinal, se Deus a mí perdon,
é negro ben come ùu carvon
e cabeludo arredor da caldeira».

A grandes vozes lhi dix'eu, u se ía:
«¿Que vos direi a Don Fernan de Meira
desse sinal? Ou é de pena veira,
de como é feito, e a Johan d'Ambia?»
Tornou s'ela e diziam'outra vez:
«Dizedelhis ca chus negr' é ca pez
e ten sedas de que faran peneira»!

E dixilh'eu enton: «Dona Maria,
como vós sodes molher mui arteira,
assi soubestes dizer com'arteira
esse sinal que vos non parecia».
E disse m'ela: «Per este sinal
nom'ei de Negra, e muit'outro mal
ei per i, e mal preço de peideira».

«Descreestes», 2ª ps. pl. del preterito, non conosce ulteriori attestazioni, ma altre forme della diatesi di *descreer* innervano, e sono le uniche altre occorrenze di questo verbo nel *corpus* profano galego-portoghese, l'*escarnho* di Pero Garcia Burgalês, «Maria Balteira, ¿porqué jogades / [...]?» (B1374/V982; Marcenaro 2012: XLI, ma nella strofe III integro gli emendamenti proposti da Vatteroni 2016: 284):

Maria Balteira, ¿porqué jogades
os dados, pois a eles descreedes?;
ũa novas vos direi que sabiades:
con quanto vos conhocen, vos perdedes,
ca vos direi que lhis ouço dizer:
que vós non devedes a descreer,
pois dona sodes e jogar queredes.

E, se vos daquesto non castigades,
nulh'ome non sei con que ben estedes,
pero muitas boas maneiras ajades,
pois ja daquesto gran prazer avedes
de descreerdes, e direivos al:
se vo-lo oir, terrá vo-lo a mal
bon ome, e nunca con el jogaredes.

E nunca vós, dona, per mí creades,
per este descreer que vós fazedes,
se en gran vergonha pois non entrades
algũa vez con tal om'e marredes:
ca sonharedes nos dados enton,
e se descreerdes, Deus mi perdon,
per sonho, mui gran vergonça averedes.

Due dei vocaboli-chiave impiegati nella prima strofe di «Pero da Ponte, parovos sinal», non solo sono di rarissima frequenza nel *corpus* lirico profano, ma le loro attestazioni più significative si riscontrano nel cosiddetto *ciclo della Balteira*, ovvero in quel gruppo di diciassette *cantigas* — tredici da tempo accertate (Alvar 1985),¹¹ quattro

11 Si vedano anche i più recenti Lojo Abeijón 2000; Resende de Oliveira 2013; e, da ultimo, Ventura Ruiz 2019.

recentemente aggiunte con solidi argomenti da Sergio Vatteroni (2017)—¹² che lo stesso Alfonso X, Pero da Ponte e altri trovatori della cerchia alfonsina¹³ compongono a scherno della più celebre delle *soldadeiras* della corte di Castiglia-León, Maria Pérez Balteira, per un periodo di circa 20 anni, tra il 1243/1244 e il 1262/1264 (Alvar 1985: 18-19 e Alvar 1986: V e XI):

1) agli anni 1243/1244 Alvar data le due *cantigas* di Pero Garcia d'Ambroa, la già menzionata «Os beesteiros d'aquesta fronteira» (B1574) e «O que Balteira ora quer vingar» (B1587/V1129);

2) allo stesso periodo lo studioso ritiene possibile ricondurre anche gli *escarnhos* di Johan Baveca, «Par Deus, amigos, gran torto tomei» (B1460/V 1070) e Pedr'Amigo de Sevilha, «Pero Ordónhez, torp'e desenbrado» (V1203);

3) agli anni 1257/1258 risalgono, con buona plausibilità, le *cantigas* di Pedr'Amigo de Sevilha —«Maria Balteyra que se queria» (B1663/V1197)— e di Pero da Ponte —«Maria Pérez, a nossa cruzada» (B1642/V1176)— che scherniscono il viaggio a *Ultramar* dell'impenitente *soldadeira*;

4) di qualche anno anteriori (comunque successive al 1252) e riconducibili con sicurezza alla corte alfonsina sono anche i tre testi di Pero Garcia Burgalês dedicati a Maria Negra (Marcenaro 2012: 23), *alias* Maria Balteira (Vatteroni 2017: 403-403, 407), e si può dunque supporre anche la già menzionata «Maria Balteira, ¿porqué jogades / [...]?» (B1374/V982);

12 Che annette al 'ciclo della Balteira un'altra *cantiga* alfonsina —«Non quer'eu donzela fea» (B476; Paredes 2010: XXII)— e le tre *cantigas* di Pero Garcia Burgalês contro Maria Negra, da identificare con la celebre *soldadeira* (Marcenaro 2012: rispettivamente, XLIX, L, LI): «Maria Negra vi eu noutro dia» (B1382/V990); «Dona Maria Negra, ben talhada» (B1383^{bis}/V992) e «Maria Negra, desventurada» (B1384/V993).

13 Alfonso X, «Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira» (B481/V64; Paredes 2010: XXVII) — si veda Gonçalves 2016 [2013] — e «Non quer'eu donzela fea» (B476; Paredes 2010: XXII) — si veda Vatteroni 2017 —; Pero da Ponte, «Maria Pérez, a nossa cruzada» (B1642/V1176; Panunzio 1992 [1967]: 170-172) — si veda Roncaglia 1986 —; per il resto dei componimenti rinvio ad Alvar 1986: 18-19, da integrare ora con Vatteroni 2017.

5) agli anni 1262/1264 risalirebbe invece (Alvar 1985: 19) la tenzone tra Pedr'Amigo de Sevilha e Vasco Perez Pardal, «Pedr'Amigo, quero de vós saber» (B1509);

6) gli altri componimenti del ciclo «no ofrecen datos suficientes para una fechación» (Alvar 1985: 19) ma, considerando la cronologia dei trovatori che vi presero parte, pare plausibile collocare la datazione dei testi privi di riscontri cronologici entro l'intervallo delineato. Alvar (1985: 20-21) suppone, in effetti, che «María Pérez, Balteira, debió abandonar la corte hacia 1265, pues resulta extraño que no se oigan después de esta fecha más sátiras contra la soldadera. Posiblemente, se retiró a sus posesiones gallegas y allí organizó el resto de su vida más de acuerdo con las normas de la Iglesia».

Il riscontro offerto dai rimanti non mi pare privo di importanza. Beninteso: non voglio sostenere che anche «Pero da Ponte, paro-vos sinal» debba essere iscritta nel ciclo della Balteira. Pare plausibile, però, se si considerano le scelte lessicali alfonsine, supporre che attraverso i rimanti «sinal» e «descreestes» il Re abbia inteso alludere proprio a questo celebre scherno polifonico e, con tutta probabilità, proprio perché doveva essere un argomento *à la page* nella vita conviviale della corte. Il rilievo non incide, ovviamente, sull'interpretazione del testo, ma offre un indizio importante per la sua datazione: l'allusione di Alfonso X infatti perderebbe di efficacia se, come da ipotesi Beltran, si collocasse la composizione della *cantiga* in esame nel 1275, vale a dire quando Maria Balteira probabilmente non era più a corte e quando molti dei trovatori che avevano preso parte al ciclo non erano più nemmeno di questo mondo.

(C) Nella *fiinda* (vv. 19-20), Alfonso X menziona Villa Real: «E poren, Don Pedr', en Vila Real / en maõ ponto vós tanto bebestes!». A Villa Real, proprio nel 1275, muore D. Fernando de la Cerda, il primogenito di Alfonso X e suo erede designato al trono. Le fonti divergono sul giorno ma siamo con certezza nell'estate di quell'anno,¹⁴ nel mezzo

14 Agosto, senza ulteriori precisazioni, per la *Crónica de Alfonso X* (ed. González Jiménez 1999: 184); il 25 luglio per gli *Annales Toledanos* (ed. Floriano 1967: 173); il 24 luglio per la *Crónica* di Jofré de Loaysa (García Martínez 1982: 17-18).

dell'inefficace controffensiva militare che l'Infante stava organizzando per contrastare l'avanzata dei Benimerines, che si erano già impadroniti dell'Andalusia. Sappiamo inoltre che Alfonso X, in quel momento, non era in Castiglia: si era allontanato sul finire del 1274 per incontrare il Papa a Beaucaire (*HGL*, IX: 47-48; González Jiménez 2004: 275) nell'ambito delle battute finali del *fecho del Imperio*, e farà ritorno nella Penisola solo negli ultimi mesi, tra ottobre e novembre, del 1275, giusto in tempo per trattare la tregua con il nemico musulmano (González Jiménez 1999: 187; O'Callaghan 1993: 238). Se si accetta la proposta di Beltran, la *cantiga* alfonsina dev'essere stata composta in questo periodo: tra la fine del 1275 e il 1276.

Il 1276, però, è un *annus horribilis* per Alfonso X, tormentato da serie preoccupazioni sia a livello personale —tra agosto e novembre, a Vitoria, si ammala gravemente e si teme anche per la sua vita (è l'episodio che dà origine alla *Cantiga CCIX de Santa Maria*)—, sia a livello di politica interna —la corte fa pressione affinché il Re, contro la legge stabilita nelle *Siete Partidas*, riconosca il diritto di successione dell'Infante D. Sancho, già acclamato erede al trono dalla sola aristocrazia nelle *Cortes* di Burgos dell'aprile di quello stesso anno (Daumet 1913: 22-23; González Jiménez 1999: 188-189; O'Callaghan 1993: 238-239 e Floriano 1967: 173)—, sia a livello di politica estera: Filippo III l'Ardito, cognato dell'Infante defunto, pretende il rispetto della legge di successione del Regno di Castiglia e difende i diritti del nipote, Alfonso de la Cerda, all'epoca di appena 6 anni (Daumet 1913: 27-30; Ballesteros Beretta 1984²: 790). Nell'autunno del 1276, il Re di Francia arriverà anche a mobilitare l'esercito sui Pirenei in vista d'una possibile invasione del Regno di Castiglia (Daumet 1913: 40-43). Le tensioni di questo non facile periodo sono per altro commentate da Guiraut Riquier nel decimo *vers* del suo *Libre* (settembre 1276), «Qui·m disses non a dos ans» (*BdT* 248,68), che costituisce anche una dura presa di posizione contro gli indugi di Alfonso X nel riconoscere il diritto successorio di D. Sancho (Barberini 2016). E tra l'altro proprio in questo *vers* Guiraut prende la ferma risoluzione di non lodare più il Re savio (vv. 46-50 e 51-52; Longobardi 1982-1982: 75):

Jamais no m'esforsarai
del rey castellan lauzar,
ni d'autre, si en error
ven sos pretz, qu'a deshonor
me pogues ab dan tornar.

No suy astrucx de senhor
que-m vuelha de cor amar.

Quandanche si assuma che «Pero da Ponte, paro-vos sinal» sia il prodotto d'un raro momento di svago, nel mezzo di queste serie preoccupazioni, desterebbe non poche perplessità il fatto che Alfonso X abbia voluto menzionare, in un componimento che si vuole satirico-burlesco, un toponimo che avrebbe costituito una nota dissonante e non certo comica: Villa Real, in effetti, avrebbe immediatamente evocato memorie, sì, recentissime, ma alquanto dolorose sia a livello personale, sia a livello politico.

Per le ragioni esposte, tenderei dunque a rigettare l'ipotesi di Beltran.

Sodomia

Carlos Callón (2011: 81-87) si occupa di «Pero da Ponte, paro-vos sinal» entro ricerche più ampie dedicate alla «configuración da homosexualidade na Idade Media»¹⁵ e tra tutte le proposte avanzate fin ora è, a mio giudizio, l'ipotesi meno fondata.

L'esame del componimento alfonsino costituisce il pannello centrale d'un trittico che comprende anche l'interpretazione di due *cantigas* di Pero da Ponte, «Don Tisso Pérez! Queria oj'eu» (B1657/V1191; Panunzio 1992 [1967]: 207) e «Eu digo mal, com'ome fadimalho» (B1626/V1160; Panunzio 1992 [1967]: 129), considerate entrambe, sulla scorta di Graça Videira Lopes (1998²: 166-168), non come satire contro comportamenti sodomitici, bensì come esempi di «maldizer aposto» nei quali Pero da Ponte confesserebbe, attraverso l'artificio retorico del trasferimento di voce,

15 Il volume, premiato nel 2011 con il *Premio Vicente Risco de Ciencias Sociais*, anticipava i primi risultati di ricerche che hanno trovato forma compiuta nella Tesi di Dottorato dello studioso galego (Callón 2017) elaborata presso l'Università della Coruña, sotto la direzione di Pilar García Negro e Manuel Ferreiro.

presunte avventure omosessuali (Callón 2011: rispettivamente 71-80 e 89-99). Che la categoria del «maldizer aposto» sia stata rigettata, e con argomenti irrefutabili, prima da Elsa Gonçalves (2016 [2004]), poi da Valeria Bertolucci (2017 [2011]), non sembra impensierire Callón, visto che la bibliografia del suo volume ignora entrambi i contributi.¹⁶ Dal momento, però, che la costruzione interpretativa di Callón fa sistema con la lettura di queste due *cantigas* di Pero da Ponte, pare opportuno rinviarne ad altra sede la confutazione puntuale. Mi limito quindi a segnalare le sole aporie che incidono sull'esegesi del componimento alfonsino in esame.

In primo luogo, colpisce l'imponente lacuna di bibliografia. Nell'avvicinarsi alla *cantiga*, Callón si appoggia esclusivamente sulle annotazioni di lettura di Lapa² (17-19) e sulle ricerche biografiche di Carolina Michaëlis (CA, II: 458-460), contributi, sia chiaro, imprescindibili, ma oggi, da soli, non più sufficienti. Lo studioso rievoca quindi la vecchia contrapposizione di scuole —la provenzale e la galega (la componente portoghese non pare pervenuta)— della bibliografia meno recente:

esta cantiga é moitas veces citada pola referencia que nela se realiza á disxuntiva entre o trobar das escolas de lingua de Oc e o trobar galego, presentado este último como un desvío, como un trobar que non é natural. O exemplo que se poría sería xusto o dun autor galego que compuxo varias cantigas de amigo, as que se costuman presentar como constitutivas do xénero autóctono por excelencia, ausente da tradición provenzal. O resto do sentido da cantiga fóxenos de vez. Lapa (1998: 30 [= Lapa²]) observa que Pero da Ponte tería manifestado ideas pouco ortodoxas en materia relixiosa. Segue ademais a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, quen suxere que se podería tratar dunha censura do Rei ao pranto que o segrel compuxo sobre Tel'Afonso de Meneses ou aínda «heresias piores, contidas em coplas hoje perdidas» (Callón 2011: 82; la citazione priva, nel volume, di rinvio bibliografico rimette ovviamente a CA, II: 485)

e presenta quindi come unica conclusione raggiunta dalla critica l'ipotesi che la *cantiga* di Alfonso X possa far riferimento a testi perduti di Pero da Ponte: «se algunhas desas

16 L'assenza di Bertolucci potrebbe certo dipendere dal fatto che il contributo della studiosa italiana è stato pubblicato nello stesso anno (2011) del volume di Callón e che, pertanto, l'autore potrebbe non averne avuto tempestiva conoscenza. Inspiogabile, invece, l'assenza di Gonçalves 2016 [2004].

cantigas están perdidas, non teremos en ningún momento pezas abondo para compor o puzzle» (2011: 82).

In secondo luogo, Callón si auto-esonera da una lettura filologicamente accurata del testo, con conseguente fragilità —per non dire inconsistenza— dell’argomentazione e dei nessi logici tra i due nuclei principali della sua interpretazione.

Il primo nucleo tenta di giustificare la menzione di Bernal de Bonaval (v. 14) con i componimenti in cui i trovatori della cerchia alfonsina motteggiano i costumi sodomitici di questo trovatore. Si passano così in rassegna (Callón 2011: 82-86): Bernal de Bonaval & Abril Perez, «Abril Pérez, muit’ei eu gran pesar» (B1072/V663);¹⁷ Airas Perez Vituron, «Don Bernaldo, por que non entendedes» (B1475/V1086); Johan Baveca, «Bernal Fendudo, quero-vos dizer» (B1453/V1063); Johan Baveca, «Don Bernaldo, pesa-me que tragedes» (B1459/V1069); Pero da Ponte, «Don Bernaldo, pois tragedes» (B1641/V1175).¹⁸ L’esame, in verità piuttosto sommario, di queste *cantigas* occupa la parte più consistente del capitolo —quattro pagine e mezzo su sei complessive, una delle quali riservata alla citazione integrale del testo di Alfonso X— ed è sufficiente, secondo Callón (2011: 86), per arrivare alla seguente conclusione, esposta in forma di domanda retorica:

terá a ver esta vinculación do segrel galego coas prácticas sodomíticas co trobar que Afonso X non cosidera natural? [...] Sería, pois, a “louca razón” de Pero da Ponte a tematización da homosexualidade, por exemplo coa cantiga sobre Tisso Pérez sobre a que nos debuzamos no anterior capítulo?

17 La cui interpretazione in chiave di censura omoerotica pare a me irricevibile, non fosse altro che per i termini in cui è formulata l’ultima strofe della tenzone (a carico di Abril Perez) —«Don Bernaldo, quero-vos conselhar / ben, e creed-m’en, se vos prouguer: / que non digades que ides amar / bõa dona, ca vos non é mester / de dizerdes de bõa dona mal, / ca ben sabemos, Don Bernaldo, qual / senhor sol sempr’a servir segrel» (Lapa²: 87, vv. 36-42)— che obbligherebbe a considerare sodomiti tutti coloro che esercitano la professione di *segrel*, il che pare davvero poco probabile.

18 Va detto —ancorché non strettamente pertinente in questa sede— che l’identificazione del Bernal Fendudo della *cantiga* di Johan Baveca con il Don Bernaldo delle altre, e quindi con Bernal de Bonaval non è affatto sicura; personalmente concordo con Indini (1978) nel respingerla. Altresì dubbiosa è, inoltre, la lettura in chiave omoerotica dell’intero gruppo di *cantigas* dedicate a Don Bernaldo. Su questo insieme di componimenti conto di ritornare in un contributo di prossima pubblicazione.

Il riferimento è, ovviamente, alla già menzionata «Don Tisso Pérez! Queria oj'eu» (B1657/V11919).

Il secondo nucleo dell'interpretazione di Callón chiama invece in causa proprio la *cantiga* contro Don Tisso Pérez, alla quale va aggiunta anche «Eu digo mal, com'ome fadimalho» (B1626/V1160), e sulla base di questi due componimenti, da assumere come intertesti della *cantiga* alfonsina, formula la conclusione che il Re savio non rimprovera a Pero da Ponte peccati di natura letteraria (o eventualmente religioso-letteraria), bensì più sconci peccati contro natura. Questa lettura —conclude lo studioso riprendendo di nuovo le ipotesi di Graça Videira Lopes (1998²: 340, n. 120), a sua volta sviluppate da Josiah Blackmore (1999)— «lle confire un sentido máis completo ao texto, tanto na referencia ao “trobar natural”, ao Demo como inspirador, ao lume do inferno, ao tan escarnecido Bernal de Bonaval ...» (Callón 2011: 87; i punti di sospensione sono dell'Autore).

Spiace riscontrare, però, che non tutto funziona come dovrebbe.

(A) Non è chiaro, in quanto non è perspicuamente esplicitato, il valore semantico che Callón attribuisce a «trobar», termine-chiave della *cantiga* alfonsina. Se la menzione di Bernal de Bonaval si giustifica, non con la sua attività poetica, ma con la condotta deviata che gli rimproverano i suoi sodali d'arte, si deve concludere che «trobar» —il cui unico significato documentabile è quello di «fazer cantigas, inventar versos, poetar» (CA, II: *Glossário*, s.v.; Bertolucci 2015)— debba essere inteso come *'comportarsi' (aut similia): «Vós non trobades come proençal, / mais come Bernaldo de Bonaval» si dovrebbe dunque interpretare come 'voi non vi comportate come un provenzale, ma come Bernal de Bonaval', evidentemente almeno secondo Callón, perché 'compartite lo stesso vizio'. Di questa accezione, però, i lessici non serbano traccia. Restano quindi nell'ombra sia le ragioni che porterebbero a motivare un'accusa formulata in termini esclusivamente letterari —'voi non componete versi come i provenzali, ma come Bernal de Bonaval'— con componimenti che chiamano in causa non la produzione lirica del trovatore galego, bensì i suoi presunti costumi (omo-)

sessuali; sia, e di conseguenza, i nessi argomentativi che dal gruppo di *cantigas* contro Bernal de Bonaval conducono alle due già menzionate composizioni omoerotiche di Pero da Ponte, testi che —mi pare evidente— non hanno nulla a che vedere con Bernal de Bonaval. In tal senso, anzi, verrebbe da chiedersi (per principio di carità) perché, vista la menzione di questo trovatore nello scherno alfonsino, il Re non possa far riferimento proprio alla *cantiga* che Pero da Ponte compose contro il collega, «Don Bernaldo, pois tragedes» (B1641/V1175).

(B) Se si segue fino alle estreme conseguenze il malfermo ragionamento di Callón, la conclusione inevitabile porta a identificare il «trobar natural» dei *proençaes* con l'amore eterosessuale, in virtù della ben nota (e, in linea di principio, corretta) equazione secondo la quale ciò che è «natural» è anche gradito a Dio. A Callón, tuttavia, sfugge il dettaglio, tutt'altro che trascurabile, che la *fin'amor* trobadorica è tecnicamente una relazione adulterina e che pertanto, se si imposta l'esegesi della *cantiga* sulla contrapposizione *amore omosessuale vs amore eterosessuale*, neppure quest'ultimo è propriamente «natural», almeno secondo i precetti della Chiesa, né è di conseguenza del tutto gradito a Dio. Marcabru, l'arcaico feroce oppositore della *fin'amor* (se ne riparlerà a proposito di «natural»), condannava i seguaci della dilagante sciocchezza dell'amor cortese alle stesse pene comminate da Alfonso X a Pero da Ponte per la sua presunta tematizzazione dell'omosessualità («Pos mos coratges s'esclarzis», *BdT* 293,40; Dejeanne 1909: vv. 16-21):

fals molherat e jurador,
fals home tenh e lauzengier,
lengua-loguat, creba-mostier,
et aissellas putas ardens
qui son d'autrui mariz cossens;
cyst auran guazanh infernau.

Il problema principale della proposta di Callón risiede, tuttavia, nell'interpretazione dei due componimenti di Pero da Ponte che si additano come intertesti della *cantiga* alfonsina: «Don Tisso Pérez! Queria oj'eu» e «Eu digo mal,

com'ome fadimalho». Si applichi ad essi l'etichetta che si preferisca —eccetto quella di «maldizer aposto» per le ragioni già accennate—, i due testi non esprimono affatto un'adesione personale di Pero da Ponte (o un'adesione mediata da trasferimento di voce) a comportamenti sodomitici: sono, e restano, una critica beffarda di quegli stessi comportamenti, il secondo testo anche in termini piuttosto violenti. Se allora si legge la *cantiga* alfonsina come critica del Re alla «tematización da homosexualidade» (Callón 2011: 86) proposta da Pero da Ponte —una tematizzazione, sia detto per inciso, formulata nei termini della reprimenda satirica e quindi tale da non dover suscitare alcuno scandalo a corte— il senso complessivo del componimento non risulta comprensibile. Per quale ragione —e la domanda non è affatto retorica— ad Alfonso X dovevano riuscire sgraditi, al punto di condannarli alle fiamme dell'Inferno, componimenti che censuravano proprio quel peccato nefando che anche allo stesso Re savio risultava intollerabile?

Non si dimentichi, al riguardo, che le *Siete Partidas* —la legge del Regno promossa e promulgata da Alfonso X— punivano con somma severità i reati di sodomia:

cada uno del pueblo puede acusar á los homes que facen pecado contra natura. Et este acusamiento debe seer fecho delante del judgador del lugar do ficiesen tal yerro: et si les fuere probado, deben morir por ende, tambien el que lo face como el que lo consiente (*Siete Partidas*: 665; partida III, título XXII, ley II).

E, di fatto, nell'estate del 1277, quando Alfonso X fa uccidere il suo stesso fratello, l'Infante D. Fadrique, una delle motivazioni della sentenza è proprio il «pecado que dicen sodomítico» (*Siete Partidas*: 665), come informa non la cronachistica del tempo (che mantiene invece uno stranissimo riserbo sull'episodio), bensì la *Cantiga* CCXXXV *de Santa Maria*, vv. 59-62:

ardeu a carne daqueles que non querían mollér;
os outros pera o démo foron e, se Déus quisér,
assí irá tod'aquele que atal feito fezér,
e do mal que lles ên venna, a mi mui pouco m'incal.¹⁹

19 Per il contesto in cui fu pronunciata la condanna e per le interpretazioni di questo episodio si vedano Ballesteros 1984²: 819-827; González Jiménez 2004: 316-322; Salvador Martínez 2003: 408-418; e Kinkade 1992 e 2019: 346-348.

Della fondatezza dell'accusa si può seriamente dubitare, soprattutto se si considera che, data la gravità della pena, la citazione in giudizio per sodomia poteva convertirsi in un potente strumento di eliminazione fisica degli avversari politici (Barberini 2020: 91-94). Ciò che se ne ricava però è il fatto che, se Alfonso X fece ricorso a questo argomento per giustificare (a corte e di fronte alla posterità) la condanna a morte del fratello, doveva essere noto a tutti che il Re savio giudicava molto severamente le inclinazioni sodomitiche, il che porta a concludere che né i trovatori della sua cerchia avrebbero mai osato scherzare su questo argomento con finalità diverse dalla censura (come vorrebbe, invece, la fantasiosa interpretazione delle due *cantigas* di Pero da Ponte già più volte menzionate), né lo avrebbe mai fatto lo stesso Alfonso.

Faccio notare, infine, che la quartina appena riferita è uno dei pochissimi passi del canzoniere mariano che affronta esplicitamente questo argomento e che lo fa in termini del tutto estranei a quelli di «Pero da Ponte, paro-vos sinal»: a parte il generico riferimento al Demonio —comunque formulato in maniera distinta: nella *cantiga* in esame il Re convoca Pero da Ponte al cospetto del Demonio; nella *cantiga* mariana è il Diavolo che trascina all'Inferno i peccatori—, la sodomia non è definita come qualcosa di «non natural», bensì, concretamente, come la condizione di coloro «que non querían mollér» e, genericamente, come «atal feito».

IRRELIGIOSITÀ ANTICORTESE. ANTICORTESIA IRRELIGIOSA

Riflessione preliminare all'esegesi del testo dev'essere una messa a fuoco più precisa del carattere comico di «Pero da Ponte, paro-vos sinal». Non certo perché sussistano dubbi sullo statuto *escarninho* del componimento, ma da un lato perché, si è visto, l'etichetta di genere è stata generalmente assunta come (inefficace) panacea per le concrete difficoltà interpretative del testo, dall'altro lato perché una più articolata descrizione dei meccanismi del comico giova, con sicurezza, a una piena intelligenza della *cantiga*.

Poco efficace, mi sembra, è il ricorso al cosiddetto (e in certa misura anche abusato) *orizzonte d'attesa*, ovvero all'assioma che il pubblico del tempo doveva comunque riconoscere immediatamente il carattere del testo dal momento che, stando almeno ai componimenti pervenuti del Re savio, l'*escarnho* è il genere predominante nel suo canzoniere. Quello che poteva risultare ovvio e immediato per il pubblico del tempo, non lo è più ormai per noi, senza dimenticare che conformazione e collocazione del canzoniere alfonsino nei due apografi italiani sono tutt'altro che chiare, visto che il compilatore della fonte non ha rispettato la tripartizione canonica per generi (su questi problemi rimando a Gonçalves 2016 [1999]).

Cercando di spiegare il testo *iuxta propria principia*, un elemento risulta, a mio avviso, particolarmente rilevante: Alfonso X costruisce la sua *cantiga* come se fosse il verbale d'un *pleito judicial*.

Della prima strofe si è già detto:

Pero da Ponte, paro-vos sinal,
per ante o Demo, do fogo infernal!
Por que con Deus, o Padr'Espirital,
minguar quisestes, mal per descreestes:
e ben vej'agora que trobar vos fal
pois tan louca razon cometestes!

i rimanti dei primi 4 versi organizzano il discorso in modo da presentare, con disposizione chiasmica, convocazione in giudizio («paro-vos sinal») e capo di imputazione («mal per descreestes»), all'esterno; pena richiesta («fogo infernal») e parte lesa («Deus, o Padr'Espirital»), all'interno.

La seconda strofe ripete quasi specularmente lo stesso contenuto. Le accuse sono però concentrate nei primi due versi, mentre i seguenti ipotizzano (non senza timore) lo svolgimento del processo, 'tanta è la vostra empietà che mi rincreocerebbe se riuscirete a cavarvela davanti al Demonio, cui avete obbedito':

E pois razon <a>tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á en se vos pois a ben sal
ante o Diaboo a que obedecestes:
e ben vej'<ag>ora que trobar vos fal
[pois tan louca razon cometestes]!

Le accuse si precisano, infine, all'inizio della terza strofe, nella quale l'empietà di Pero da Ponte assume esplicitamente la fattispecie d'un «trobar», un modo di 'poetare', di 'comporre versi', contrario all'ortodossia provenzale:

Vós non trobades come proençal,
mais come Bernaldo de Bonaval:
e poren non é trobar natural,
pois que o del e do dem'aprendestes!
E ben vej'agora que trobar vos fal
[pois tan louca razon cometestes]!

È evidente, pertanto, che non si tratta —come da tempo e da più parti si è sempre sostenuto— di due accuse irrelate, empietà e imperizia poetica, bensì di un'unica pesante accusa articolata in due capi d'imputazione strettamente interrelati: Pero da Ponte, nel suo «trobar», si è dimostrato nel contempo irreligioso e anticortese.

La conclusione è confermata dalla sapiente costruzione retorica della *cantiga* che affida al *refram* funzione di raccordo interstrofico: il *refram* della strofe I risuona al principio della strofe II che riprende, *cum variatio*, il termine-chiave «razon» (I, v. 6 «tan louca razon cometestes»; II, vv. 7-8 «razon <a>tan descomunal / fostes filhar»); il *refram* della strofe II è amplificato all'inizio della strofe III con la ripresa, anche qui con variazione, dell'altrettanto fondamentale termine-chiave «trobar» (II, v. 11 «e ben vej'<ag>ora que trobar vos fal»; III, v. 13 «Vós non trobades come proençal»). Il «trobar» di Pero da Ponte, censurato da Alfonso X, offende dunque sia gli uomini timorati di Dio, sia i buoni *trobadores* formatisi alla scuola di Provenza.

Fin qui, nulla consentirebbe, a rigore, di interpretare in chiave comica la *cantiga*, giacché il valore delle iperboli è quasi sempre determinato da fattori contestuali,

ovvero proprio da quegli elementi che mancano a noi lettori moderni. In realtà, il detonatore comico deflagra nella *fiinda*:

E poren, Don Pedr', en Vila Real
en mao ponto vós tanto bebestes!

introdotta dalla stessa congiunzione, «poren», che al v. 15 condanna il «trobar» di Pero da Ponte («e poren non é trobar natural») ma che qui ha invece, a mio avviso (Barberini *in stampa*), un fortissimo valore avversativo, che rovescia interamente il senso del discorso formulato nelle tre strofe della *cantiga*. Le accuse mosse da Alfonso X si dissolvono allora nel fondo d'un numero esagerato di coppe di vino di Villa Real: il vino, dunque, e non il Demonio, ha ispirato al trovatore le sue impertinenze e il Re savio decreta così un comico non luogo a procedere. Perché si ottenga quest'effetto è però necessario che la requisitoria affidata alle strofe sia fondata su elementi che lo stesso Pero da Ponte e il primo pubblico della *cantiga* fossero in grado di riconoscere senza il minimo sforzo: la fondatezza dell'accusa —che ripeto, a scanso d'equivoci, non è da prendere sul serio e, in termini satirici, si iscrive entro l'ambito esclusivamente letterario, relativo al «trobar»— doveva quindi essere il fondamento d'una *hequivocatio* —il Re sta scherzando o fa sul serio?—, la cui ambiguità si risolve soltanto nella *fiinda* o, come si vedrà tra poco, già a partire dal v. 14, con la menzione di Bernal de Bonaval.

Dal momento allora che Alfonso X collega esplicitamente il «trobar natural» alla poesia dei trovatori in lingua d'oc, è necessario esaminare il significato del sintagma —pietra angolare della costruzione poetica alfonsina— nella lirica provenzale. Da Pellegrini (1977 [1961: 33]) in poi, la critica si è soffermata esclusivamente —vedi da ultimo Paredes (2010: 237, n. al v. 15)— sul significato tecnico di «'trovare come deve essere, a regola, corretto' e quindi 'buono', 'perfetto'» (i due contributi citati additano tutta la bibliografia necessaria).

Non si può e non si deve ignorare, però, che presso i trovatori delle prime generazioni —e come sintomatica manifestazione d'uno scontro ideologico che segna sul nascere lo sviluppo e l'affermazione del cosiddetto *amore cortese*— «natural» ha

anche un significato fortemente connotato in senso morale, attinente dunque più ai fondamenti etici del contenuto che alla forma in cui lo si esprime. E se l'aggettivo qualifica spesso il tipo di composizione che il trovatore offre al suo pubblico —il più delle volte *vers*—, l'impiego di «natural» come specificativo dell'intera azione del comporre versi non solo è estremamente raro, ma ricorre soltanto in quel Marcabru già evocato come feroce oppositore della *fin'amor* («Lo vers comens quan vei del fau», *BdT* 293,33: vv. 7-12; Roncaglia 1951: 29-32):

E segon trobar naturau
port la peir'e l'esc'e-l fozill,
mas menut trobador bergau
entrebesquill
mi tornon mon chant en bada
e-n fant gratill.²⁰

Aurelio Roncaglia, che è stato il più acuto e rigoroso interprete del trovatore guascone, ha chiarito, con argomenti stringenti e irrefutabili prove testuali, che il «trobar naturaus» di Marcabru affonda le sue radici nell'*humus* spirituale cistercense, segnatamente nelle riflessioni che Guglielmo, abate di Saint-Thierry, andava svolgendo nei primi anni '20 del Cento nel trattato *De natura et dignitatis amoris*. Fra i tanti esempi della «concreta e vigorosa applicazione, sul terreno scottante della poesia volgare —cioè proprio sul terreno degli avversari— di quelle stesse dottrine, rivendicative della dignità d'amore e della morale naturale, che pochi anni prima Guglielmo di Saint-Thierry aveva svolto nel suo trattato latino» (Roncaglia 1978a: 18),²¹ si possono

20 «Come richiede schietto poetare, porto la pietra e l'esca e l'acciarino, ma ronzanti poetucoli arruffati mi volgono il mio canto in baia e ne fanno beffe» (Roncaglia 1951: 32). L'editore aggiunge in nota: «*naturaus*: 'schietto' = XXXVII 10 [*Per savi-l tenc ses doptanssa*] *que veritatz autreia*, contrapposto a *entrebeschat* 'artificioso, falso', in senso non soltanto formale, ma anche contenutistico, morale». Per ulteriori approfondimenti si rinvia a Roncaglia 1969: 45-55.

21 A questo contributo sono da affiancare l'ampia disamina condotta in Roncaglia 1969 —preceduto da Roncaglia 1957— e la successiva messa a punto di Roncaglia 1995. Si tengano inoltre presenti gli otto saggi roncagliani di edizione critica di testi di Marcabru, per l'elenco dei quali (e la necessaria bibliografia) rinvio alla scheda allestita in *Rialto* da Francesco Carapezza (*Otto testi di Marcabru editi da Aurelio Roncaglia*).

rileggere alcuni passaggi della pastorella maggiore «L'autrier jost'una sebissa» (*BdT* 293,30, vv. 64-84; Roncaglia 1973: 296-301):²²

«Don, hom coitatz de follatge
jur'e pliu e promet gatge:
si-m fariatz homenatge,
Senher», so-m dis la vilana,
«mas ieu, per un pauc d'intratge
non vuoil mon piucellatge
camjar per nom de putana».

«Toza, tota creatura
revertis a sa natura:
pareillar pareilladura
devem, ieu e vos, vilana,
a l'abric lonc la pastura,
car plus n'estaretz segura
per far la cauza doussana».

«Don, oc; mas segon dreitura
cerca fols sa follatura,
cortes cortez'aventura,
e-l vilas ab la vilana;
en tal loc fai sen fraitura
on hom non garda mezura,
so ditz la gens anciana».

Osserva, al riguardo, Roncaglia (1978a: 17):

per l'abate Guglielmo, come per il trovatore Marcabruno, l'amore carnale, procedente da eccesso di concupiscenza [...] è corruzione dell'amore vero e sovvertimento dell'ordine naturale [...] scrive Guglielmo: «in illis enim pravis et nequam hominibus, ex superfluenti carnalis concupiscentiae vitio, totus deperierat ordo naturae». Allo stesso modo in Marcabruno l'ordine morale è concepito come ordine naturale. Ogni creatura tende a comportarsi secondo la propria natura [...] e pecca l'uomo quando, facendo cattivo uso del libero arbitrio, se ne discosta [...] Secondo natura vivono gli animali; contro natura può andare l'uomo [...] una contrapposizione che si riproduce poi, sul piano sociale, nella contrapposizione tra la nativa sanità della pastora e le insidiose profferte, ammantate di

22 Per la lettura del testo, di cui non si dispone ancora di un'edizione critica soddisfacente, si tengano presenti le correzioni proposte da Roncaglia 1978a: 18-20 e da Roncaglia 1978b: 209-212.

subdola cortesia, del cavaliere [...] Contro natura: il nuovo erotismo galante che si diffonde nel mondo cortese, le teorie che cercano di giustificarlo con speciosi sofismi, i canti che lo celebrano con insinuante suggestione. *Naturau* è dunque il trobar di Marcabruno che a tutto ciò si oppone.

L'amore di Marcabru è quindi «l'amore cristianamente inteso, in tutta l'estensione dei suoi significati», ovvero «l'amore umano, concepito secondo la più rigorosa ortodossia cristiana: un amore che alla legge dell'*amor Dei* conforma anche il concreto dono di sé» (Roncaglia 1978a: 16).

Sappiamo bene, però, chi ha vinto la guerra. Una generazione più tardi, e nello sviluppo infuocato del dibattito, anche i seguaci della *fin'amor* cominciarono ad utilizzare l'aggettivo «natural» per riferirsi ai loro componimenti. Il senso è, nei presupposti ideologici e nei fondamenti morali, diametralmente opposto. Bernart de Ventadorn, *chef-de-file* degli oppositori, conclude in questi termini il suo manifesto poetico «Chantars no pot gaire valer» (*BdT* 70,15, vv. 50-52; Appel 1915: 85):

Lo vers es fis e naturaus
e bos celui qui be l'enten;
e melher es, qui-l joi aten.

Che anche di perfezione formale si tratti è fuori discussione. Ma è altrettanto sicuro, e ai fini di quanto si discute ancor più rilevante, che la ripresa dell'aggettivo «naturaus» sia qui esibita in contrapposizione a —e a confutazione di— Marcabru e del suo virulento attacco all'amore cortese. A tal riguardo, Roncaglia (1995: 33-36) rileva con precisione di dettaglio che il *vers* di Bernart de Ventadorn è costruito polemicamente —proprio come reazione al concetto di natura formulato e difeso da Marcabru— sull'opposizione polare tra poetica dell'*experientia* —rivendicata, in chiave laica, dai seguaci di *fin'amor*— e poetica dell'*exemplum*, marcabrunianamente intesa come l'adesione —etica e lirica— ai comandamenti cristiani che informano il precetto «secundum naturam vivere».²³

23 Sulle ascendenze classiche e sulle riprese nell'ambito della spiritualità cistercense di questo precetto il rinvio è al fondamentale Roncaglia 1969: 45-55 e, più sinteticamente (ma con ulteriori precisazioni),

Quella di Bernart de Ventadorn è dunque la rivendicazione d'un amore che esige, sì, adesione totale e totale dono di sé, ma che si alimenta, a differenza della rigorosa ortodossia cristiana di Marcabru, d'una morale interamente laica. La *fin'amor* è allora «natural» —e lo è dunque il *vers* che la esprime— perché è legittimata dalla purezza tutta interiore d'un sentimento che si auto-legittima nell'esperienza stessa e che non ha bisogno d'essere convalidato da precetti cristiani: il trovatore vi aderisce (vi si abbandona fiducioso) con tutto se stesso. Bernart de Ventadorn lo enuncia chiaramente proprio nel *vers* appena menzionato (vv. 1-7 e 29-35; Appel 1915: 85):

Chantars no pot gaire valer,
si d'ins dal cor no mou lo chans;
ni chans no pot dal cor mover,
si no i es fin'amors coraus.
Per so es mos chantars chabaus
qu'en joi d'amor ai et enten
la boch'e-ls olhs e-l cor e-l sen.

[...]

En agradar et en voler
es l'amors de dos fis amans.
nula res no i pot pro tener,
si-lh voluntatz non es egaus.
e cel es be fols naturaus
que de so que vol, la repren
e-lh lauza so que no-lh es gen.

Si tratta, è evidente, di due opposti sistemi dottrinari: su un fronte, l'isolata crociata di penna di Marcabru contro l'amore cortese fondata sulle dottrine della religione cristiana; sul fronte opposto, l'armata dei seguaci di *fin'amor*, con Bernart de Ventadorn in prima linea, che rivendicano e difendono le dottrine della cortesia laica.

Roncaglia 1978a: 16-18. Un'eco della polemica innescata da «Chantars» di Bernart de Ventadorn è ben percepibile nella ripresa del *vers* —altrettanto polemica— da parte d'un altro moralista di dura scorza, Peire d'Alvergne, in «Bel m'es quan la roza floris» (*BdT* 323,7); si vedano Roncaglia 1995: 33-37 e, per la datazione l'interpretazione del componimento dell'alvergnate, Roncaglia 1984b.

Sistemi inconciliabili, certamente. Eppure, e per quanto possa sembrare paradossale, le due posizioni coincidono in un precetto di carattere etico: l'assoluta adesione di entrambi al rispettivo concetto di amore vissuta fino alle estreme conseguenze. Si tratta per Marcabru della necessità di conformare l'amore umano all'*ordo naturalis* stabilito da Dio; per Bernart de Ventadorn di sottomettersi alla *fin'amor* —dal punto di vista laico altrettanto «natural»— con la consapevolezza che la sublimazione spirituale che essa comporta è sempre in bilico tra *joi* e *dolor*.

Torniamo allora alla *cantiga* di Alfonso X. Che il Re savio potesse conoscere il sistema dottrinale di Marcabru non è ipotesi peregrina. È stato dimostrato, del resto, che «L'autrier jost'una sebissa» circolò in forma scritta nella *Península*, e proprio alla corte di Castiglia-León (Ferrari 2014 [1999]),²⁴ mentre «Lo vers comens quan vei del fau» —il componimento marcabruniano che contiene il rarissimo sintagma (*unicum* nella lirica d'oc) «trobar naturau»— è tradito anche dal canzoniere provenzale R (Paris, BnF fr. 22543), un affine del quale, oggi perduto, è da tempo indiziato di aver circolato per terre iberiche fino a raggiungere la corte portoghese di D. Denis (Roncaglia 1984a; Ferrari 2014 [1999]: 95; ridiscute la questione il recente Brea 2020). Che insieme alla struttura verbale marcabruniana —«trobar natural»— il Re savio intendesse riprendere anche la sostanza morale del sintagma —il «naturam sequi» di origine cistercense—, mi pare tuttavia difficilmente sostenibile. A più di cent'anni dalla vittoriosa affermazione della *fin'amor*, tale ripresa —che nel dibattito fondativo sull'amore cortese rinviava comunque alla posizione sconfitta— sarebbe risultata

24 Il rilievo riguarda l'imitazione diretta della pastorella maggiore di Marcabru da parte di Pedr'Amigo de Sevilha, «Quand'eu un dia fui em Compostela». Scrive Ferrari (2014 [1999]: 94): «esclusa la possibilità di poligenesi per i riscontri adottati [segnalati e discussi alle pp. 91-93], il testo di Pedr'Amigo non solo è una pastorella, ma si ispira al 'prototipo' del genere: un fatto che converrà tener presente tanto per l'inquadramento culturale di questo trovatore quanto per lo studio dell'eventuale pastorella iberica. Ma non è questo che più importa rilevare, bensì il fatto che il tipo di imitazione —condotta su dettagli metrici e verbali, talvolta anche passivamente meccanico (cf. sopra: *coblas doblas* usate in modo sbagliato)— presuppone non solo che il testo marcabruniano circolasse ai tempi di Pedr'Amigo e nell'ambiente nel quale egli gravitava —guarda caso, la corte di Alfonso X— ma inoltre che circolasse per iscritto e che Pedr'Amigo ne avesse conoscenza diretta».

quanto meno anacronistica, anche nel contesto comico della *cantiga*. Più plausibile, invece, mi pare ipotizzare che, sulla base della propria raffinata e approfondita conoscenza dei *trobadors*, Alfonso X riprenda *litteraliter* il sintagma marcabruniano, ma che lo risemantizzi con la polarità ideologica opposta, vale a dire il sistema di valori laici di Bernart de Ventadorn e dei seguaci dell'amore cortese; operazione, questa, resa possibile proprio da quel fondamento etico comune già menzionato: l'adesione totale, senza riserve ma anche senza recriminazioni, ai comandamenti d'amore, siano essi fondati sulla dottrina cristiana o sulla filosofia cortese di matrice laica. Del resto, Anna Ferrari (2014 [1984]: 53) ha da tempo osservato che Alfonso X è «il più provenzaleggiante dei *trobadores*, anche se non necessariamente il più ortodosso».

Bisognerebbe chiedersi, allora, se il canzoniere *d'amor* di Pero da Ponte —che mi sembra, dato il rinvio alla lirica provenzale innescato dal «trobar natural», il terreno di indagine più fertile— rechi traccia di accenti al tempo stesso irreligiosi e anticortesi. Sono convinto di sì e credo, anzi, che la soluzione fosse da sempre sotto gli occhi di tutti.

Pellegrini (1977 [1961]: 39) aveva già notato, e a ragione, che «Pero da Ponte mostra piena coscienza di adoperare gli schemi della lirica cortese come semplici moduli di pratica poetica, anzi, li sente ormai, con distacco, ridicoli e ridicolizzabili». Un'ironia caustica, in effetti, infiamma —ravvivando la canonica monotonia del genere— proprio due *cantigas d'amor* del trovatore galego che cito, a seguire, nella lezione stabilita da Panunzio (1992 [1967]: rispettivamente 82-84 e 93-94):

1) A289/B980/V567

Se eu podesse desamar
a quen me sempre desamou,
e podess'algun mal buscar
a quen mi sempre mal buscou!
5 Assy me vingaria eu,
se eu podesse coyta dar,
a quen mi sempre coyta deu.

Mays sol non posso eu enganar
meu coraçon que m'enganou,
10 per quanto mi faz desejar
a quen me nunca desejou.
E per esto non dormio eu,
porque non poss'eu coyta dar,
a quen mi sempre coyta deu.

Mays rog'a Deus que desampar
a quen mh'assy desamparou,
ou que podess'eu destorvar
a quen me sempre destorvou.
15 E logo dormiria eu,
se eu podesse coyta dar,
a quen mi sempre coyta deu.

Vel que ousass'en preguntar
a quen me nunca preguntou,
per que me fez en ssy cuydar,
25 poys ela nunca en min cuydou.
E por esto lazero eu,
porque non poss'eu coyta dar,
a quen mi sempre coyta deu.

2) B984/V571

Poys de mha morte gran sabor avedes,
senhor fremosa, mays que d'outra ren,
nunca vus Deus mostr'o que vos queredes,
poys vos queredes mha mort': e por en
5 rogu'eu a Deus que nunca vos vejades,
senhor fremosa, o que desejades.

Non vus and'eu per outras galhardias,
mays sempr'aquesto rogarey a Deus:
en-tal-que tolha el dus vossus dias,
10 senhor fremosa, e enada nus meus;
rogu'eu a Deus que nunca vos vejades,
senhor fremosa, o que desejades.

E Deus, que sabe que vus am'eu muyto,
e amarey, enquant'eu vyvo for,
15 el me leix'ante per vos trager luyto,
ca vos per mi; e per en, mha senhor,
rogu'eu a Deus que nunca vos vejades,
senhor fremosa, o que desejades.

Nei due componimenti, il trattamento della *coita d'amor* è senza dubbio non convenzionale. Nella *cantiga 1*, addolorato e incattivito dall'estrema indifferenza della *senhor*, il trovatore vagheggia di poter somministrare alla dama la sua stessa medicina, arrecandole in egual misura il male che lei le ha causato. Nella *cantiga 2*, Pero da Ponte gioca invece sul *topos* della morte per amore ribaltandone però i termini: visto che la *senhor* si rallegrerebbe per la morte dell'amante, possa lei morire prima di lui.

Non è necessario analizzare nel dettaglio tutti i passaggi del testo. Più importante invece è rilevare che denominatore comune di entrambe le *cantigas* —e, a mio avviso, elemento decisivo proprio per l'interpretazione dello scherno alfonsino— è la preghiera (forse più correttamente, maledizione) che Dio si faccia esecutore materiale della vendetta dell'amante.

La *cantiga* 1 è depositaria della richiesta, rivolta direttamente a Dio, di 'abbandonare', dunque di 'privare della propria protezione', la *senhor* —«Mays rog'a Deus que desampar / a quen mh'assy desamparou» (vv. 15-16)— oppure, in alternativa, di consentire all'amante di arrecare danno alla dama: «ou que podess'eu destorvar / a quen me sempre destorvou» (vv. 17-18). Il ribaltamento, nella prima richiesta, della consueta formula di benedizione, che di norma pone qualcuno sotto la protezione divina, è evidente e non mette conto insisterci.

La *cantiga* 2 è ancor più esplicita nei termini e, in certa misura, più violenta nei toni. Nessun'altra prodezza compirà l'amante se non quella di chiedere a Dio che sottragga giorni dalla vita della *senhor* per aggiungerli ai suoi: «Non vus and'eu per outras galhardias, / mays sempr'aquesto rogarey a Deus: / en-tal-que tolha el dus vossus dias, / senhor fremosa, e enada nus meus» (vv. 7-10; per *galhardia* si veda CA, II: *Glossário*: «proeza, brio, acompanhado de desejos atrevidos»). Inoltre, e con ulteriore giro di vite in chiave parodistica, come ricompensa per il proprio incondizionato amore, l'amante chiede a Dio di poter portare il lutto per la morte della *senhor*, prima che lei possa vestir gramaglie per la di lui morte: «E Deus, que sabe que vus am'eu muyto, / e amarey, enquant'eu vyvo for, / el me leix'ante per vos trager luyto, / ca vos per mi» (vv. 13-16).

È innegabile che nell'ampia monocorde sinfonia costituita dalle *cantigas d'amor* —«pura noja continuata» nell'icastica definizione di D.na Carolina (CA, I: 1x)— gli accordi iconoclasti di Pero da Ponte si distinguono per spiccata originalità. Ma, proprio per questa caratteristica, non è da escludere che i più avvertiti, fra il primo pubblico delle due *cantigas*, ne abbiano colto anche il carattere apertamente eterodosso e

bestemmatorio.²⁵ Beninteso: non perché prendessero sul serio le escandescenze del trovatore, ma proprio perché, se recepite per quello che sono —ovvero, variazioni parodiche sul tema— esse offrivano il destro a una reprimenda faceta, proprio come «Pero da Ponte, paro-vos sinal», impostata nei termini descritti all’inizio di questo capitolo.

Se, in effetti, si guarda alle due *cantigas* summenzionate come possibili moventi dello scherno di Alfonso X, l’accusa —ripeto, in chiave satirica— del Re savio è ampiamente giustificata, entro l’ambito tecnico del «trobar» e dei suoi fondamenti ideologici, in ambedue le direttrici principali. Pero da Ponte infatti si è dimostrato nel contempo

1) empio, giacché per la dottrina cristiana risultano inammissibili richieste come quelle rivolte a Dio affinché rinneghi la sua creatura lasciandola priva di protezione (*cantiga* 1, vv. 13-14) o, *desideratum* ancor più grave, affinché la faccia morire (*cantiga* 2, vv. 7-10 e 13-16);

25 Ai più avvertiti del tempo, ma anche ai nostri contemporanei. Di fatto, la *cantiga* 2 («Poys de mha morte gran sabor avedes») era già stata additata, in nota, da Pellegrini (1977 [1961]: 39, n. 19) come esempio di «quanto di più irriverente si posa immaginare di fronte ai canoni dell’amore cortese», ma lo studioso non ne traeva poi le necessarie conclusioni in ordine all’esegesi della *cantiga* alfonsina. A mia conoscenza, l’unica che ha sostenuto, seppur in maniera corsiva e senza stringente argomentazione, l’ipotesi che la *cantiga* di Alfonso X potesse far riferimento a «Poys de mha morte gran sabor avedes» è stata Aurora Juárez Blanquer (1985: 417-418), conclusione poi ripresa in Juárez Blanquer 1998: 87, «muy probablemente sea esta cantiga el detonante de la repulsa y descalificación hecha por Alfonso X hacia la persona de Pero da Ponte [...] pues en ellas se confirma también la de trovar que “non é natural”, añadiendo también la “louca razon” o “razon atan descomunal” como seria la burla de tantos y tantos motivos básicos de la lírica cortés, cuyos máximos representantes fueron los provenzales». L’ipotesi, però, fu lasciata cadere dalla critica successiva: Beltran (2005), pur citando a più riprese Juárez Blanquer 1985, non ne ridiscute la proposta di interpretazione di «Pero da Ponte, paro-vos sinal»; Paredes (2010: 233 e 236-237) non la menziona né nella bibliografia relativa alla *cantiga* (sì, però, nella bibliografia generale), né nelle ipotesi riepilogate nelle note ai vv. 13-14 e 16. Montoya (2008 [1988]: 297-298) commenta —senza tuttavia additare né riferimenti bibliografici, né specifici componimenti di Pero da Ponte— che «no parece que las frases altisonantes de “minguar con Deus” y “a ben sale ante o Diaboo” puedan encerrar mayor sentido del que en definitiva tienen otras expresiones semejantes como “dou ao demo os outros amores” [il riferimento è a CSM, X, v. 22]. Todo parece redundar en la crítica de sus motivos desusados como cantar el desamor de las damas, la responsabilidad que por él exigirá, su posible venganza, acciones para las que pide ayuda al mismo Dios. Despropósito que indudablemente era contrario a cuanto el amor cortés dictaba».

2) anticortese, perché tali proposizioni sono certamente inammissibili anche nel codice cortese della *fin'amor* più ortodossa.

Ed è proprio per questo motivo, a mio avviso, che Pero da Ponte non *troba* «come proença»: perché le sue empie proposizioni —al medesimo tempo irreligiose e anticortesi— infrangono proprio quel principio etico in virtù del quale l'amante si sottomette al *servitium amoris* accettandone tutte le conseguenze, non ultima quella per cui la dama può anche non corrispondere l'amante o, comunque, può non corrisponderlo nei tempi che questi si aspetta. Le imprecazioni di Pero da Ponte non sono dunque giustificabili: l'amante, secondo il codice cortese, non può far valere alcun diritto per ridurre la donna a più miti consigli e, soprattutto, non può dire di aver subito alcun torto dall'indifferenza della *senhor*.

Bernart de Ventadorn era stato al riguardo molto chiaro (*BdT* 70,30; Appel 1915: 180, vv. 1-7):

Lo tems vai e ven e vire
per jorns, per mes e per ans,
et eu, las ! no-n sai que dire,
c'ades es us mos talans.
Ades es us e no-s muda,
c'una-n volh e-n ai volguda,
don anc non aic jauzimen.

È vero che gli indugi della dama sono a volte mal tollerati dall'amante (Bernart de Ventadorn, «Can l'erba fresch'e-lh foilla par», *BdT* 70,39; Appel 1915: 219, vv. 49-56):

Be deuri'om domna blasmar,
can trop vai son amic tarzan,
que lonja paraula d'amar
es grans enois e par d'enjan,
c'amar pot om e far semblan alhor,
e gen mentir lai on non a autor.
bona domna, ab sol c'amar mi dens,
ja per mentir eu no serai atens

ma questi non ha il diritto di lamentarsene o, quanto meno, non ha il diritto di meditare vendetta. E se decide di allontanarsi da *Midons* —possibilità comunque contemplata—,

il tono oscilla, di norma, tra una pacata nostalgia (Bernart de Ventadorn, «La dousa votz ai auzida», *BdT* 70,23; Appel 1915: 134, vv. 41-48):

Pois tan es vas me falhida,
aisi lais so senhoratge,
e no volh que·m si' aizida
ni ja mais parlar no·n quer.
Mas pero qui m'en razona,
la paraula m'en es bona,
e m'en esjau volonter
e·m n'alegre mo coratge

e una dignitosa rassegnazione (Bernart de Ventadorn, «Can vei la lauzeta mover», *BdT* 70,43; testo Appel 1915: 249, vv. 49-56):

Pus ab midons no·m pot valer
precis ni merces ni·l dreihz qu'eu ai,
ni a leis no ven a plazer
qu'eu l'am, ja mais no·lh o dirai.
Aissi·m part de leis e·m recre;
mort m'a, e per mort li respon,
e vau m'en, pus ilh no·m rete,
chaitius, en issilh, no sai on.

Alfonso è perfettamente cosciente che Pero da Ponte sta giocando, parodiandole, con tutte queste convenzioni. Ma lo scherzo funziona proprio se, come già detto, il Re fa mostra in un primo momento di difendere seriamente l'ortodossia cortese —intaccata nei suoi presupposti etici e religiosi— per poi ribaltare comicamente il giudizio nella *fiinda*: l'unica accusa che si può muovere a Pero da Ponte è dunque quella di essere un ubriacone o, tutt'al più, un cattivo *trobador* dedito più al vino che all'amore cortese.

Si potrebbe obiettare che, come nell'ipotesi formulata da Pellegrini, neanche in questo caso si possono additare elementi formali o testuali che collegano la *cantiga* alfonsina ai due testi di Pero da Ponte additati come possibili moventi dello scherno del Re savio. A mio avviso, è però plausibile supporre che Alfonso X intenda deridere soprattutto un elemento generale della poetica erotica di Pero da Ponte —la possibilità rivendicata dall'amante di arrecare danno alla *senhor* con l'aiuto di Dio—

che i contemporanei dovettero avvertire come cifra tematica essenziale dell'idioletto di questo trovatore. Di fatto, accenti simili a quelli già commentati risuonano anche in un'altra *cantiga* di Pero da Ponte, «Agora me part'eu mui sen meu grado» (A290/B981/V568; vv. 14-32; Panunzio 1992 [1967]: 85-87):

- [...] e digo-vus en concelho
15 que, sse eu morr'assy d'esta vegada,
que a vo'-lo demande meu linhage!
- Que a vo'-lo demande meu linhage,
senhor fremosa, ca vos me matades,
20 poys voss'amor en tal coita me trage,
ay eu!
e ssol non quer Deus que mh'o vos creades,
e non mi val hi preyto nen menage.
E hydes-vus e min deseparades;
desempare-vus Deus, a que o eu digo!
- 25 Desempare-vus Deus, a que o eu digo
ca mal per fic'oj'eu deseparado!
De mays non ei parente nen amigo,
ay eu!
que m'aconselh'! E desaconselhado
30 fiqu'eu sen vos, e non ar fica migo,
senhor, se non gram coyta e cuydado.
Ay Deus! Valed'a hom que d'amor morre!

Questo componimento non può essere annoverato tra i possibili testi presi di mira da Alfonso X: il rapporto di parodia che lo lega a due testi di Guiraut Riquier individuato da Beltran (2005: 164-180) obbliga a datarlo al 1275, mentre «Pero da Ponte, parovos sinal» è anteriore di almeno una decina d'anni.²⁶ La *cantiga* però testimonia che

26 Sulla base della menzione, nella *fiinda*, di Villa (oggi Ciudad) Real (fondata nel 1255), la critica tende a datare la *cantiga* genericamente dopo il 1261, in virtù del fatto che «hasta 1262 [*Villa Real*] no recibe el impulso personal y directo de Alfonso X, puesto que se aloja entonces en esta villa con su corte camino de Andalucía y a ese tiempo se debe el trazado de la ciudad y la construcción de la muralla» (Juárez Blanquer 1988: 21-22). Si vedano anche Holliday 1960: 153-154 e Juárez Blanquer 1985: 411. Ballesteros Beretta (1984²: 325) propone di datare la *cantiga* al 1266, visto che nel febbraio di quell'anno Alfonso X era documentatamente presente in città. A mio avviso, il componimento alfonsino andrebbe datato tra il 1256 e il 1259 e ne darò conto in un contributo di prossima pubblicazione.

elementi tematici irreligiosi e anticortesi costituiscono con sicurezza un *fil rouge* del canzoniere d'amore del trovatore galego. I vv. 24-26, «Desempare-vus Deus, a que o eu digo / ca mal per fic'oj'eu desamparado!», riecheggiano (e quasi con lo stesso artificio retorico) l'avvio della strofe III di «Se eu podesse desamar» (vv. 15-16: «Mays rog'a Deus que desampar / a quen mh'assy desamparou»). Inedita in ambito lirico (e assolutamente anticortese) è, invece, la minaccia «que a vo'-lo demande meu linhage, / senhor fremosa, ca vos me matades, / poys voss'amor en tal coita me trage» (vv. 16-19). È plausibile supporre, allora, che la satira di Alfonso X possa far riferimento, oltre che alle due *cantigas* già menzionate —«Se eu podesse desamar» e «Poys de mha morte gran sabor avedes»—, anche a testi perduti di analogo tenore.

Resta da chiarire, però, la menzione di Bernal de Bonaval al v. 14 («Vós non trobades come proençal, / mais come Bernaldo de Bonaval»). L'esame del canzoniere di questo trovatore non permette il riscontro di accenti irreligiosi e anticortesi congruenti con quelli rilevati nelle *cantigas* di Pero da Ponte osservate fin ora. Anzi, Bernal de Bonaval ostenta una rigorosa ortodossia cortese. Si veda, ad esempio, B1071/V662 (Indini 1978: X):

Por quanta coyta me faz mha senhor
aver, nunca m'eu d'ela queixarey,
nen é dereyto, ca eu mh-o busquey.
Mays dereyt'ey en me queixar d'Amor,
porquê me fez gram ben querer
quen mh-o non á de agradecer.

E nunca m'eu a mha senhor hirey
queixar de quanta coyta padeci
por ela, nen do dormir que perdi.
Mays d'Amor sempr'a queixar m'averrey,
porquê me fez gram ben querer
quen mh-o non á de agradecer.

Por quanta coyta por ela sofri,
nunca me lhi dev'a queixar con razon.
Mays queixar-m'ey eno meu coraçõn
d'Amor, a que nunca mal mereci,
porquê me fez gram ben querer
quen mh-o non á de agradecer

oppure (Indini 1978: rispettivamente II e XVIII):

B1063/V654

Pero m'eu moyro, mha senhor:
non vos ous'eu dizer meu mal,
ca tant'ey de vós gram pavor
que nunca tan grand'ouvy d'al.
E por én vos leix'a dizer
meu mal, e quer'ante morrer
por vós ca vos dizer pesar.

E por aquesto, mha senhor,
vyv'eu en gram coyta mortal
que non poderia mayor.
Ay, Deus! quen soubess'ora qual
é, vo-la fezess'entender,
e non cuydass'y a perder
contra vós, por vos hi falar!

E Deu-lo sabe, mha senhor,
que, sse m'el contra vós non val,
ca mi seria muy melhor
mha morte ca mha vid', en tal
que fezess'y a vós prazer
que vos eu non posso fazer,
nen mh-o quer Deus nen vos guysar.

E con dereyto, mha senhor,
peç'eu mha morte, poys mi fal
todo ben de vós e d'amor.
E poys meu temp'assy me fal
amand'eu vos, dev'a querer
ante mha morte ca viver
coytad', e poys non gradoar

de vós que me fez Deus veer
por meu mal, poys, sen benfazer,
vos ey já sempre desejar.

B1065/V656

Senhor fremosa, poys assy Deus quer
que já eu sempre no meu coraçõ
deseje de vós ben e d'alhur non,
rogar-vos-ey, por Deus, se vos prouguer,
que vos non pêz de vos eu muyt'amar,
poys que vos non ouso por al rogar.

E, já que eu sempr'a desejar ey
o vosso ben e non cuyd'a perder
coyta, se non per vós ou per morrer,
por Deus, oyde-me: rogar-vos-ey
que vos non pêz de vos eu muyt'amar,
poys que vos non ouso por al rogar.

E, poys m'assy ten en poder Amor
que me non quer leixar per nulha ren
partir de vos já sempre querer ben,
rogar-vos quero, por Deus, mha senhor,
que vos non pêz de vos eu muyt'amar,
poys que vos non ouso por al rogar.

Sulla base di questi elementi pare allora impossibile giustificare la ragione per cui Alfonso X addita Bernal de Bonaval come esempio negativo, deviante dal «trobar natural» di ascendenza provenzale. Credo, tuttavia, che sia possibile proporre una spiegazione congruente con i dati raccolti fin ora.

Si è visto che la pietra angolare dell'impalcatura lirica alfonsina sono i termini «proençal», che al v. 13 permette di formulare una dura premessa, «Vós non trobades come proençal», e «trobar natural» che, al v. 15, consente di giungere a una altrettanto dura conclusione: «e poren non é trobar natural». Nel mezzo (v. 14), la menzione di Bernal de Bonaval, poi ripresa al v. 16, «pois que o del e do Dem'aprendestes», dove il trovatore, insieme al Demonio —che era già stato menzionato, ma da solo, nelle strofe I-II—, è indicato quale maestro di Pero da Ponte.

Si è anche visto però che l'accusa, nonostante muova da presupposti serissimi —la ripresa d'un sintagma marcabruniano («trobar naturau») risemantizzato in termini cortesi sulla base d'un fondamentale precetto etico comune a entrambe le posizioni— non dev'essere presa sul serio: la *fiinda* ribalta, infatti, in chiave comica il castello accusatorio e rivela che non vale la pena insistere sulle devianze del «trobar» di Pero da Ponte, giacché non il Demonio, ma il vino di Villa Real è il suo vero precettore. Se si considera allora la chiamata di correo a Bernal de Bonaval formulata al v. 16, nulla vieta di estendere al trovatore galego, la stessa assoluzione concessa al Diavolo.

La menzione di Bernal de Bonaval funzionerebbe allora come un reagente comico: nel momento stesso in cui è impiegata per dare fondamento all'accusa —'voi non componete versi come i provenzali, ma come Bernal de Bonaval'— mina irrimediabilmente la credibilità dell'accusa stessa, svelando le intenzioni comiche del Re e anticipando le conclusioni della *fiinda*. Quella sottile ambiguità —il Re sta scherzando, o fa sul serio?— che aveva percorso la *cantiga* fino a questo punto comincia allora ad assumere i connotati più precisi d'un attacco satirico, e non perché il primo pubblico non concordasse con il riconoscimento di posizioni irreligiose e anticortesi (ovviamente parodiche) nei testi di Pero da Ponte («vós non trobades como proençal /

[...] / e poren non é trobar natural»), ma perché a quello stesso pubblico doveva essere invece ben nota l'ortodossia cortese di Bernal de Bonaval. Il pubblico, dunque, doveva comprendere immediatamente —e la *fiinda* avrebbe confermato l'intuizione— che, nel momento in cui Alfonso X accusava Pero da Ponte di aver appreso le sue impertinenze alla scuola di Bernal de Bonaval, l'addebito non aveva alcun fondamento, in quanto il *segrel* galego non avrebbe mai potuto istruire il collega su argomenti di questo tipo.

Come ipotesi di lavoro, si può concludere allora che, come nell'altra *cantiga* in cui Alfonso X prende di mira Pero da Ponte —«Pero da Pont'á feito gran pecado» (B485/V68)—, la menzione dei compagni d'arte altro non sia che una spiritosa, e ovviamente non malevola, allusione del Re a un reale sodalizio —elemento che doveva essere certo noto al primo pubblico dei testi, ma che per noi oggi non è che una congettura, per quanto plausibile— tra Pero da Ponte e i suoi più anziani colleghi, sia per la loro comune origine galega, sia —non è da escludere— per un effettivo magistero poetico che Afons'Eanes do Coton (menzionato in «Pero da Pont'á feito gran pecado») e Bernal de Bonaval possano aver esercitato sul più giovane conterraneo (l'ipotesi è comunque da formulare con cautela e richiederebbe quanto meno un esame comparativo della produzione lirica dei trovatori implicati).

La satira di Alfonso X —questo elemento mi pare invece assodato— muove da seri fondamenti letterari —la ripresa di concetti chiave dell'ideologia cortese dei trovatori provenzali— utilizzati per stigmatizzare, in chiave comica, la parodia al tempo stesso irreligiosa e anticortese che di quegli stessi motivi Pero da Ponte aveva proposto non di rado nel suo canzoniere *d'amor*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- ALVAR, Carlos (1985), «Mariá Pérez, Balteira», *Archivo de Filología Aragonesa*, 36-37, pp. 11-40.
- ALVAR, Carlos (1986), «Las poesías de Pero Garcia d'Ambroa», *Studi Mediolatini e Volgari*, 33, pp. 5-112.
- ANGLADE, Joseph (1905), *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bourdeaux-Paris, Fontemoing.
- APPEL, Carl (1915), *Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., Max Niemeyer.
- BALLESTEROS BERETTA, Antonio (1984²), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, El Albir [1^a ed.: 1963].
- BARBERINI, Fabio (2016), «“Qui-m disses non a dos ans” di Guiraut Riquier e la successione di Alfonso X», *Revista de Literatura Medieval*, 28, pp. 129-152.
- BARBERINI, Fabio (2020), «Pero da Ponte e l'Infante D. Manuel (B1655/V1189)», *Cultura Neolatina*, 80, pp. 75-115.
- BARBERINI, Fabio (*in stampa*), «Alfonso X, “Pero da Ponte, paro-vos sinal” (B487/V70). Notas ecdóticas».
- BELTRAN, Vicenç (1986), «Los trovadores en la corte de Castilla y León. II. Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte», *Romania*, 107, pp. 486-503.
- BELTRAN, Vicenç (2005), «Pero da Ponte, la poesía y los poetas alfonsíes», in *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos, pp. 124-187.
- BERTOLUCCI, Valeria (1985), «Alcuni sondaggi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta», in *Estudios alfonsíes. Lexicografía, lírica, estética y política*, ed. José Mondéjar e Jesús Montoya, Granada, Universidad de Granada, pp. 91-117.
- BERTOLUCCI, Valeria (2015), «Per una nuova edizione del *Libre* di Guiraut Riquier. Con una nota sulle etimologie riquieriane», *Lecturae tropatorum*, 8, pp. 1-14.
- BERTOLUCCI, Valeria (2017 [1978]), «Il canzoniere di un trovatore nel “libro” di Guiraut Riquier», in *Morfologie del testo medievale. II. Nuova raccolta di saggi e articoli*, ed. Fabrizio Cigni, Roma, Aracne, pp. 233-266 [già pubblicato con titolo leggermente diverso in *Medioevo Romano*, 5, 1978, pp. 216-259].
- BERTOLUCCI, Valeria (2017 [2011]), «“Aposto” / “apuesto”. Nota sul lessico retorico medievale», in *Morfologie del testo medievale. II. Nuova raccolta di saggi*

e articoli, ed. Fabrizio Cigni, Roma, Aracne, pp. 461-471 [già pubblicato con lo stesso titolo in «*Ogni onda si rinnova*». *Studi di Filologia ispanica offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda, Pavia, Ibis, 2011, pp. 37-49].

BERTONI, Giulio (1923), «Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese», *Archivum Romanicum*, 7, pp. 171-175.

BdT = PILLET, Alfred, & Henry CARSTENS (1933), *Bibliographie der Troubadours*. Halle a. S., Niemeyer.

BLACKMORE, Josiah (1999), «The poets of Sodoma», in *Queer Iberia. Sexualities, cultures and crossing from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. Josiah Blackmore e Gregory S. Hutcheson, Durham-London, Duke University Press, pp. 195-221.

BREA, Mercedes (2020), «¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?», in «*Los motz e-l so afinant*». *Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, ed. Maritxell Simó, Roma, Viella, pp. 35-50.

CA = MICHAËLIS DE VASCONELLOS, Carolina (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle A. S., Max Niemeyer, 2 vols. [faccio riferimento all'edizione anastatica con prefazione di Ivo Castro e l'aggiunta del *Glossário das Cantigas* (originariamente pubblicato nella *Revista Lusitana*, 23, 1920), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990].

CALLÓN, Carlos (2011), *Amigos e sodomitas. A configuración da homosexualidade na Idade Media*, Santiago de Compostela, Sotelo blanco.

CALLÓN, Carlos (2017), *As relacións sexoaffectivas intermasculinas e interfemininas no trobadorismo galego*, A Coruña, Universidade da Coruña [tese de doutoramento].

CANELLO, Ugo Angelo (1880), «Il canzoniere portoghese della Vaticana», in *Saggi di critica letteraria*, Bologna, Tipografia Nicola Zingarelli, pp. 237-239.

COSTA PIMPÃO, Ávaro Júlio da (1959 [1947]), *História da literatura portuguesa: Idade média*, Lisboa, Atlântida.

CSM = METTMAN, Walter (1959-1972), *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 4 vols.

DAUMET, Georges (1913), *Mémoire sur les relations de la France et de la Castille de 1255 à 1320*, Paris, Fontemoing.

DEJEANNE, Jean-Marie-Lucien (1909), *Poésies complètes du troubadour Marcabru, publiées avec traduction, notes et glossaire*, Toulouse, Privat.

- DE LOLLIS, Cesare (1925), «Dalle cantigas de amor a quelle de amigo», in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, 1, Madrid, Hernando, pp. 617-626.
- FERRARI, Anna (2014 [1984]), «Linguaggi lirici in contatto: “trobadors” e “trobadores”», in *Trobadors e Trobadores*, ed. Fabio Barberini, prologo di Elsa Gonçalves, Modena, Mucchi, pp. 31-60 [già pubblicato in *Boletim de Filologia (= Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa)*, 29, 1984, pp. 35-58].
- FERRARI, Anna (2014 [1999]), «Marcabru, Pedr’Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese», in *Trobadors e Trobadores*, ed. Fabio Barberini, prologo di Elsa Gonçalves, Modena, Mucchi, pp. 85-106 [già pubblicato in *Romanica Vulgaria-Quaderni (= Studi provenzali 98-99)*, 16-17, 1999, pp. 107-130].
- FLORIANO, Antonio C. (1967), «Annales Toledanos, III», *Cuadernos de Historia de España*, 43-44, pp. 154-187.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Antonio (1982), *Jofré de Loaysa, Crónica de los reyes de Castilla: Fernando III, Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV (1248-1305)*, Murcia, Real Academia «Alfonso X el Sabio».
- GONÇALVES, Elsa (2016 [1997]), «“... nunca veerá ... a face de Deus ...” A propósito de duas cantigas de D. Denis (B 1533-1534)», in *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. João Dionísio, Maria Ana Ramos e Henrique Monteagudo, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 323-338 [già pubblicato in *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*, ed. Izabel Margado e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, pp. 33-47].
- GONÇALVES, Elsa (2016 [1999]), «Appunti di filologia materiale per un’edizione critica della poesia profana di Alfonso X», in *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. João Dionísio, Maria Ana Ramos e Henrique Monteagudo, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 339-353 [già pubblicato in *Filologia Classica e Filologia Romanza: esperienze ecdotiche a confronto*, ed. Anna Ferrari, Spoleto, Fondazione CISAM, 1999, pp. 337-351].
- GONÇALVES, Elsa (2016 [2004]), «“Maldizer aposto”? Acerca de uma inexistente categoría genológica da sátira medieval galego-portuguesa», in *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. João Dionísio, Maria Ana Ramos e Henrique Monteagudo, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 395-405 [articolo già pubblicato in *Cultura Neolatina*, 64, 2004, pp. 527-539].

- GONÇALVES, Elsa (2016 [2013], «Sintaxe e “interpretatio”: Alfonso X, “Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira” (B481/V64)», in *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneros galego-portugueses*, ed. João Dionísio, Maria Ana Ramos e Henrique Monteagudo, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 557-567 [artículo già publicado in *Cultura Neolatina*, 73, 2013, pp. 13-24].
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (1999), *Crónica de Alfonso X*, Murcia, Real Academia “Alfonso X el Sabio”.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (2004), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Editorial Ariel.
- HGL = *Histoire générale du Languedoc* (1972-1889), Toulouse, Privat, 16 vols.
- HOLLIDAY, Frank R. (1960), «The relations between Alfonso X and Pero da Ponte», *Revista da Faculdade de Letras* [Lisboa], 4, 152-164.
- INDINI, Maria Luisa (1978), *Bernal de Bonaval. Poesie*, Bari, Adriatica Editrice.
- JUÁREZ BLANQUER, Aurora (1985), «Nuevos puntos de vista sobre la polémica entre Alfonso X y Pero da Ponte», in *Estudios Románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, pp. 407-422.
- JUÁREZ BLANQUER, Aurora (1988), *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada, Ediciones TAT.
- KINKADE, Richard P. (1992), «Alfonso X, cantiga 235 and the events of 1269-1278», *Speculum*, 67, pp. 284-323.
- KINKADE, Richard P. (2019), *Albores de una dinastía. La vida y los tiempos del Infante Manuel de Castilla (1234-1283)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses.
- LANG, Henry R. (1894), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar versehen*, Halle a. S., Max Niemeyer.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1929), *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, Tipografia da “Seara Nova”.
- Lapa¹ = LAPA, Manuel Rodrigues (1965), *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- Lapa² = LAPA, Manuel Rodrigues (1970), *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- LOJO ABEIJÓN, Maria J. (2000), «As mulleres nas cantigas de escarnio e maldicir galego-portuguesas», *Anuario del Centro de Estudos Gallegos* [Universidad de la República de Montevideo], s.nº, pp. 27-57.

- LONGOBARDI, Monica (1982-1982), «*l vers del trovatore Guiraut Riquier*», *Studi Mediolatini e Volgari*, 29, pp. 17-163.
- LOPES, Graça Videira (1998²), *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa [1^a ed.: 1994].
- MARCENARO, Simone (2012), *Pero Garcia Burgalês, Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramon (1924), *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina (1895), «Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 19, pp. 513-541.
- MÖLK, Ulrich (1962), *Guiraut Riquier, Las Cansos. Kritischer Text und Kommentar*, Heidelberg, Winter.
- MONTOYA, Jesús (2008 [1988]), *Alfonso X el Sabio, Cantigas*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- NUNES, José Joaquim (1926-1928), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 3 vols.
- O'CALLAGHAN, Joseph F. (1993), *The Learned King: The Reign of Alfonso X of Castile*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- OLIVEIRA, António Resende de (1994), *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- OLIVEIRA, António Resende de (2013), «A produção trovadoresca de Afonso X. 1. As sátiras à Balteira», *Medioevo Romano*, 37, pp. 379-399.
- PANUNZIO, Saverio (1992 [1967]), *Pero da Ponte. Poesias*, Vigo, Galaxia [traduzione galega di *Pero da Ponte. Poesie*, Bari, Adriatica Editrice, 1967]
- PAREDES, Juan (2010), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- PELLEGRINI, Silvio (1969), «Il canzoniere di D. Lopo Liáns», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 11, pp. 155-192.
- PELLEGRINI, Silvio (1977 [1960]), «Una cantiga de maldizer di Alfonso X», in *Varietà Romanze*, Bari, Adriatica Editrice, pp. 20-29 [riedizione dell'articolo pubblicato con lo stesso titolo in *Studi Mediolatini e Volgari*, 8, 1960, pp. 165-172].
- PELLEGRINI, Silvio (1977 [1961]), «Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X», in *Varietà Romanze*, Bari, Adriatica Editrice, pp. 30-43 [riedizione dell'articolo

pubblicato con lo stesso titolo in *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 3, 1961, pp. 127-137].

Rialto = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, Napoli, Università di Napoli «Federico II». <http://www.rialto.unina.it/> [consulta: 12/12/2020].

RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

RONCAGLIA, Aurelio (1951), «Marcabruno: “Lo vers comens quan vei del fau” (BdT 293,33)», *Cultura Neolatina*, 11, pp. 25-48.

RONCAGLIA, Aurelio (1957), «Per un'edizione e per l'interpretazione dei testi del trovatore Marcabruno», in *Actes et Mémoires du 1^{er} Congrès International de Langue et de Littérature du Midi de la France*, Avignon, Institut Méditerranéen du Palais du Roure, pp. 47-55.

RONCAGLIA, Aurelio (1969), «“Trobar clus”: discussione aperta», *Cultura Neolatina*, 19, pp. 5-65.

RONCAGLIA, Aurelio (1973), *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Milano, Edizioni dell'Accademia.

RONCAGLIA, Aurelio (1978a), «Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo», in *I Cistercensi e il Lazio (Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Roma, 17-21 maggio 1977)*, Roma, Multigrafica, pp. 11-22.

RONCAGLIA, Aurelio (1978b), «La critique textuelle et les troubadours (quelques considérations)», *Cultura Neolatina*, 38 [= *Actes du VII^e Congrès international de Langue et Littérature d'Oc et d'Études francoprovençales*, Montélimar 1975], pp. 11-22.

RONCAGLIA, Aurelio (1984a), «Ay flores, ay flores do verde pino!», in *Boletim de Filologia* (= *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*), 29, 1984, pp. 1-9.

RONCAGLIA, Aurelio (1984b), «Lobadol», in *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, ed. Renato Traini, Roma, Università degli Studi di Roma «la Sapienza», pp. 655-660.

RONCAGLIA, Aurelio (1986), «Glanures de critique textuelle dans le domaine de l'ancienne lyrique galego-portugaise: le “pardon” de la Balteira et le “casamento” de la “tendeira”», in *Critique textuelle portugaise. Actes du colloque, Paris, 20-24 octobre 1981*, ed. Eugenio Asensio, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 19-25.

- RONCAGLIA, Aurelio (1995), «“Secundum naturam vivere” e il movimento trovatoresco», in «*Da una riva all'altra*». *Studi in onore di Antonio d'Andrea*, ed. Dante Della Terza, Roma, Cadmo, pp. 29-39.
- SALVADOR MARTÍNEZ, Henrique (2003), *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- Siete Partidas = Las Siete partidas del rey Don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos, por la Real Academia de la Historia, II, Partida segunda y tercera*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1807.
- SOUTO CABO, José Antonio (2012), «“En Santiago, seend'albergado en mia pousada”. Nótulas trovadorescas compostelanas», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 39, pp. 273-298.
- TAVANI, Giuseppe, & Giulia LANCIANI (1995), *As cantigas de escarnio*, Vigo, Galaxia.
- VATTERONI, Sergio (2016), «Maria Balteira e i dadi (Pero Garcia Buralês, 125,19)», *Revista de Literatura Medieval*, 28, pp. 293-292.
- VATTERONI, Sergio (2017), «Noterella alfonsina», *Cultura Neolatina*, 77, pp. 399-407.
- VENTURA RUIZ, Joaquim (2019), «Los maridos de María Pérez “Balteira”», in *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, 1, ed. Isabella Tomassetti et al., San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 461-472.