

GUIA BONI  
*Istituto Universitario Orientale di Napoli*

*Menina e Moça: una cantiga d'amigo*

Che l'opera principale di Bernardim Ribeiro *Menina e Moça* e le *cantigas d'amigo* abbiano un sostrato comune è affermazione data per scontata dalla critica<sup>1</sup>, tuttavia la novella non è mai stata oggetto di studi specifici in questo senso. Nel presente lavoro vorrei sottolineare quali elementi condividono l'opera di Bernardim Ribeiro e il *corpus* delle *cantigas d'amigo* e soffermarmi sull'*incipit* di *Menina e Moça*. Questo ci consentirà di cogliere direttamente dal testo la delicatezza e la raffinatezza di un'opera che acquista i caratteri di un poema in prosa.

**L'autore**

Possediamo pochissime notizie su Bernardim Ribeiro. Questo ha favorito la nascita di una biografia fantasiosa, fiorita nel Seicento a opera di Manuel de Faria e Sousa, continuata nell'Ottocento da Almeida Garrett, che dedica a Ribeiro e alla sua vita singolare *Um auto de Gil Vicente* (1838), e poi proseguita per tutto l'Ottocento.

Oggi tutta la critica conviene che le certezze su Bernardim Ribeiro sono poche o nulle e che gli unici elementi a nostra disposizione

<sup>1</sup> Claude-Henri Frèches, *Tradition et nouveauté dans les "Saudades" de Bernardim Ribeiro*, in "Annali Istituto Orientale di Napoli", Sezione Romanza, VVII, 1, gennaio 1975, p. 87; A. S. Saraiva - Óscar Lopes, "Bernardim Ribeiro", nella loro *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto ed., 17ª ed., s/d, p. 229; Ria Lemaire, *Passions et positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 99; Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, introdução e fixação do texto de Helder Macedo, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990, p. 43; Leonor Curado Neves, A "Menina e Moça" de Bernardim Ribeiro e os debates em torno da mulher, in "Oceanos", n. 21, janeiro/março 1995, p. 72.

possono essere desunti, come termini *a quo* e *ad quem*, dalla data di pubblicazione delle sue opere (la partecipazione al *Cancioneiro Geral* del 1516 e l'edizione del 1554 di *Menina e Moça*), oltre che da due egloghe di Francisco Sá de Miranda in cui si parla di lui. Nella prima di esse *Alexo*, databile intorno al 1530, Sá de Miranda ci informa che Ribeiro è caduto in disgrazia presso la Corte; nella seconda, *Basto*, egli ritorna sulle vicende dell'amico, che ora sembra si trovi in un posto migliore "O meu bom Ribeiro amigo, / que em milhor parte ora sê". Ovviamente anche quest'ultimo verso ha suscitato diverse interpretazioni: "milhor parte" potrebbe essere stata una nuova residenza, un nuovo ospite-mecenate per lo scrittore, ma anche un passaggio a miglior vita, il raggiungimento della dimora eterna.

Di certo, Bernardim Ribeiro cadde in disgrazia presso la Corte in qualche momento tra il 1516, quando i suoi versi comparvero nel canzoniere cortigiano *Cancioneiro Geral*, e il 1530, data di composizione dell'*Alexo*. Quindi, come scrive Helder Macedo, supponendo che Bernardim Ribeiro fosse poeta precoce, egli poteva avere una ventina d'anni quando partecipò al *Cancioneiro* e una sessantina quando fu pubblicata *Menina e Moça*. Peraltro nulla vieta, data la scarsità di notizie al riguardo, che la novella sia uscita postuma.

Quanto al luogo di nascita, grazie a un riferimento che dobbiamo ancora a Francisco Sá de Miranda, possiamo dedurre che Bernardim fosse nato a Torrão nell'Alentejo. La prova risiederebbe in un'autocitazione di Bernardim nell'egloga "Jano e Franco" in cui si dice nato "na aldeia que chamam o Terram".

Il sapore autobiografico delle sue opere, in particolare "Jano e Franco", il gusto per gli anagrammi onomastici (in *Menina e Moça* troviamo tra i personaggi Birmander/Bimarder anagramma di Bernardim, Avalor, Aónia, Beliza, ecc. per Álvaro, Joana, Izabel) hanno spinto in passato parte della critica a colmare le lacune relative alla sua vita con notizie desunte dai suoi scritti.

### L'opera

Di Bernardim ci restano 12 liriche presenti nel *Cancioneiro Geral* e la novella *Menina e Moça* che nella prima edizione del 1554

è accompagnata anche dal resto dell'opera a noi nota: i versi presenti nel *Cancioneiro Geral*, una sestina e cinque egloghe, tranne il componimento "Ao longo da ribeira", pubblicato solo nel 1645.

### ***Menina e Moça***

L'opera più nota del nostro poeta resta, comunque, la novella sentimentale *Menina e Moça*, pubblicata a Ferrara nel 1554 nella stamperia dell'ebreo portoghese Abraão Usque. Una successiva edizione di Evora (1557), stampata da Andrés de Burgos, comprende un lungo seguito, unanimemente riconosciuto apocrifo sia per la qualità dell'intreccio che per quella stilistica.

Ma vediamo la struttura della novella, così come ci appare nell'edizione di Ferrara. Il racconto è articolato in quattro parti. Nel "Prólogo" l'io narrante femminile racconta brevemente la sua vita: la giovane piange l'allontanamento dell'amato, ripensa al passato lieto quando con lui condivideva le gioie della vita e lo paragona inevitabilmente al triste presente. Mentre passeggia nella natura rivolta a un interlocutore assente<sup>2</sup> incontra la *dona do tempo antigo*, un'anziana donna cui spetterà il compito di narrare le altre tre storie, a sua volta raccontatele dal padre: le vicende di "Lamentor e Beliza", di "Birmander e Aónia" e quella incompleta di "Avalor e Arima".

### ***Menina e Moça: una cantiga d'amigo***

Gran parte della critica ha notato una somiglianza tra la novella *Menina e Moça* e le *cantigas d'amigo*, sottolineando come il parallelismo delle vicende, la ripetitività lessicale e concettuale potessero ricondursi ai caratteri più tipici della canzone di donna galego-portoghese. Lo ricorda anche Helder Macedo nella sua introduzione alla novella: "Pela sua estrutura paralelistica a *Menina e Moça* poderia, como qualquer cantiga de amigo, continuar *ad infi-*

<sup>2</sup> "Coitada de mim, que estou falando e não vejo ora eu que leva o vento as minhas palavras, e que me não pode ouvir a quem falo!", Cito dall'edizione moderna curata da Helder Macedo: Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990, p. 54.

*nitum* ou em qualquer altura ser interrompida”<sup>3</sup>. Lo studente portoghese sembra, dunque, quasi spiegare e giustificare la brusca interruzione del racconto delle vicende di Avalor e Arima, e cioè Álvaro e Maria, il quale si conclude *ex abrupto*, a metà frase: “E chegando onde meu pai estava, dizia ele que, com demasiada ira, disse escontra a donzela que ali o trouxera estas palavras.”<sup>4</sup>. Il testo mancante potrebbe essere ricostruito, così come avviene per i versi andati perduti nelle *cantigas* parallelistiche che usano il procedimento del *leixa-pren*. Del resto, per il significato, la lettura delle storie precedenti non lascia margini di errore. Possiamo tranquillamente immaginare quale sia l'*explicit* di *Avalor e Arima*. E questo in parte giustificherebbe la conclusione presentata nell'edizione di Evora.

Una novella, dunque, che nella forma si ricollega all'espressione lirica più peculiare della tradizione galego-portoghese. Dei tre generi della lirica profana che conosciamo, tanto la *cantiga d'amor* quanto la *cantiga d'escarnho e maldizer* possono essere ricollegati all'esperienza provenzale, mentre il terzo ha caratteri più propriamente autoctoni, forse riconducibili ai temi delle oitaniche *chanson de toile*, ma comunque peculiari della penisola iberica. La *cantiga d'amigo*, è un monologo lirico, non sprovvisto di realismo, che utilizza gli artifici retorici del parallelismo, della reiterazione, in un continuo ricorso a un ritmo binario, tanto dal punto di vista semantico, che strutturale e sintattico e soprattutto è caratterizzata dal poeta che si finge donna per cantare l'amato.

Anche la struttura di *Menina e Moça* è binaria e sin dal titolo, bambina e fanciulla. Del resto questo non è stato scelto dall'Autore, ma è stato preso dalle prime parole dell'*incipit*: “Menina e moça me levaram”. Mantenendo il ritmo binario, la novella prosegue con l'intervento dell'anziana signora che, a sua volta, racconta tutte storie d'amore basate, ovviamente, su coppie. Le due donne

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 161. Nel 1947 D. E. Grockenberger curò l'edizione più completa (“*História de Menina e Moça*” de *Berardim Ribeiro*, Lisboa, Studium, 1947) che comprendeva la riproduzione del testo ferrarese (F), riportando le varianti rispetto agli altri testimoni Evora (E), Colonia (C), Madrid (M), e i capitoli aggiunti in E.

costituiscono di per sé una struttura binaria, ma anche le loro storie singolari sono storie di coppie: la giovane ha perduto l'amato e la vecchia il figlio. Una volta venuta meno la struttura a due madre-figlio/fanciulla-amato le due donne ricostituiscono un loro nucleo che si autodefinisce in opposizione all'uomo, sia esso figlio o amante, perché questi è privo della sensibilità e della tristezza che caratterizza il mondo femminile:

Só as mulheres são tristes: que as tristezas, quando viram que os homens andavam de um cabo para outro, e como as mais das coisas com as contínuas mudanças ora se espalham, ora se perdem, e as muitas ocupações lhe tolhiam o mais do tempo tornaram-se às coitadas das mulheres, ou porque aborreceram as mudanças, ou porque elas não tinham pra onde lhes fugir<sup>5</sup>.

Nel prologo vengono riproposti alcuni *topoi* della *cantiga d'amigo*: la tristezza della donna per la lontananza dell'amato, la dislocazione dell'uomo rispetto alla staticità della donna. È l'uomo a partire, per la guerra di *reconquista*, verso mondi ignoti, mentre la donna rimane in attesa, soffre, si strugge nel sentimento che più di ogni altro caratterizza l'area portoghese e galega, la *saudades*.

Nella prima parte del prologo, quando la giovane donna monologa con se stessa, si riferisce all'interlocutore dicendo: "Meu amigo verdadeiro, quem me vos levou tão longe?" e il dolore della giovane è accresciuto perché lei non sa dove lui si trovi. "E porque tudo ainda mais me magoasse, tão-somente não me foi deixado em vossa partida o conforto de saber para que parte da terra íeis"<sup>6</sup>. I tempi, tuttavia, sono cambiati e se la fanciulla medievale cantava l'amato che partiva alla *reconquista*, a combattere gli infedeli, qui la nostra *Menina* non sa in quale parte della terra si trovi il suo *amigo*, visto che le scoperte portoghesi portavano gli uomini su vari continenti.

Ma altri punti avvicinano *Menina e Moça* al genere medievale: abbiamo visto la donna che lamenta la lontananza dell'amato,

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 57

<sup>6</sup> *Ibidem*.

chiamandolo esplicitamente *amigo*, proprio come si fa in tante poesie galego-portoghesi. E basti ricordare Johan Perez d'Aboim; "Amigo, pois me leixades / e vos ides alhur morar" (75.1)<sup>7</sup> o D. Dinis in cui è patente la tristezza e il mal d'amore "Amigo, pois vós nom vi, / nunca folguei nem dormi" (24.12).

Un altro elemento di congiunzione è l'anonimato: i personaggi che popolano le *cantigas* non hanno mai un nome, così come la *menina* della novella o la *dona do tempo antigo*, mentre i personaggi dei tre inserti possono contare sul velo dell'anagramma. Alla questione dell'anonimato Ria Lemaire dà una affascinante risposta che riguarda proprio la Penisola iberica e che si attaglia alla perfezione sia alle *cantigas* che a *Menina e Moça*:

Ci sono tabù permanenti (la donna non può mai pronunciare il nome del marito o del padre) e tabù occasionali (la donna non può pronunciare il nome del marito, finché questi è in guerra o a caccia). I popoli che praticano tali tabù sono convinti che pronunciando il nome proprio su cui vige il tabù, porterebbe sfortuna. Sappiamo grazie agli autori greci che esistevano effettivamente tali tabù nella Penisola iberica<sup>8</sup>.

Inoltre nelle *cantigas d'amigo*, la natura è talvolta interlocutrice della *virgo*, con l'invocazione alle onde (*Ondas do mar de Vigo*, Martim Codax, 91.6) o al pino (*Ai flores, ai flores do verde pino*, D. Dinis, 25.2); in *Menina e Moça* si fa ricorso al monte ("Neste monte mais alto de todos", p. 58), al fiume ("um pequeno ribeiro de água",

<sup>7</sup> Tutti i riferimenti alle *cantigas d'amigo* sono stati tratti da *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con un estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coordinado por Mercedes Brea, 2 voll., Santiago de Compostela, Centro de investigacións linguísticas e literarias Ramón Piñeiro, 1996.

<sup>8</sup> "Il y a des tabous permanents (la femme ne peut jamais prononcer le nom de son mari ou de son père) et des tabous occasionnels (la femme ne peut pas prononcer le nom du mari, tant que celui-ci est en guerre ou fait la chasse). Les peuples qui pratiquent de tels tabous sont convaincus que si l'on prononçait le nom propre tabouisé, cela porterait malheur. Or, nous savons par les auteurs grecs qu'il existait en effet de tels tabous dans la Péninsule Ibérique", Ria Lemaire, *Passions et positions*, cit. p. 100.

p. 59) che svolgono lo stesso ruolo di conforto. L'acqua, peraltro, è uno degli elementi prediletti dalle giovani nelle *cantigas*. Spesso aspettano l'amato in riva al mare sulla sponda del fiume ("Per ribeyra do rio / vi remar o navio", Johan Zorro, 83.10) o alla fonte. E nella natura ci sono anche gli animali che servono da consolazione oppure da specchio alla tristezza per la donna sola, quali il cervo, di tradizione biblica, e gli uccelli. Di questi ultimi nelle *cantigas* non ne viene menzionata nessuna razza in particolare, se si esclude il pappagallo di D. Dinis: "Ela tragia na mão / um papagai mui fre-moso" (25.128). Sono sempre, però, uccelli melodiosi ("Seu arco na mano as aves ferir, / e las que cantavan leixa-las guarir / [...] Seu arco na mano a las aves tyrar, / e las que cantavam non-nas quer matar", Fernand'Esquio, 38.8). In *Menina e Moça* non solo c'è l'uccello, ma è un usignolo<sup>9</sup>, il quale muore e cadendo in acqua viene portato via dalla corrente ("A triste da avezinha que, estando-se assim queixando, não sei como, caiu morta sobre água")<sup>10</sup>.

L'altro punto che avvicina *Menina e Moça* alle *cantigas d'amigo* è lo stile caratterizzato dal continuo ricorso alle opposizioni binarie, al gioco dei sinonimi, all'alternarsi di presente e passato, come esemplifica perfettamente il brano di esordio della novella che inizia proprio con una variazione sinonimica per terminare con un'altra variazione, passando per un reticolo di opposizioni binarie:

Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe. Que causa fosse então daquela minha levada, era ainda pequena, não o soube. Agora não lhe ponho outra senão que parece que já então havia de ser o que depois foi. Vivi ali tanto tempo quanto foi necessário para não poder viver em outra parte. Muito contente fui em aquela terra, mas, coitada de mim, que em breve espaço se mudou tudo aquilo que em longo tempo se buscou e pa-

<sup>9</sup> La natura "amorosa" dell'usignolo trae origine, tra l'altro, dalla tradizione orientale in cui l'uccello, innamorato della rosa, muore per amore premendo il cuore contro una spina del fiore.

<sup>10</sup> Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, cit., p. 60. L'usignolo sarà poi ripreso da Almeida Garrett in un esplicito omaggio a Bernardim Ribeiro nell'episodio di Joanina conosciuta come "a menina dos rouxinóis" o "a menina com olhos verdes", in *Viagens na minha terra*, (1846), cap. XII.

ra longo tempo se buscava. Grande desventura foi a que me fez ser triste ou, por aventura, a que me fez ser leda. Depois que eu vi tantas coisas trocadas por outras, e o prazer feito mágoa maior, a tanta tristeza cheguei que mais me pesava do bem que tive, que do mal que tinha (Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, p. 55).

Tra la prima e la seconda riga c'è la ripresa di un termine in forma grammaticalmente variata, che dà un tono parallelistico alla prosa: (*levaram/levada*), annominazione ripetuta anche successivamente *ser/foi* (4), *vivi/viver* (4-5) e *se buscou/se buscava* (8). Numerosi anche gli antonimi che mantengono, anche se per opposizione, la struttura binaria: *contente/coitada* (6), *desventura/por ventura* (8-9); *prazer/mágoa* (10-11). Il parallelismo strutturale accentua il tono cantilenante della prosa: *me fez ser triste/me fez ser leda* (9), *do bem que tive/do mal que tinha* (12). C'è poi anche il ricorso al climax che sottolinea la tristezza crescente: *mágoa/tristeza/mal* (11-12). Troviamo inoltre la contrapposizione tra passato e passato *já então/depois* (4) e infine quella spazio-temporale (*tanto temporem outra parte*, (4-6) ad accentuare lo smarrimento della donna sola e infelice che rimpiange il passato.

Tutti questi elementi contribuiscono in maniera significativa a far inserire *Menina e Moça* nell'alveo di una letteratura coniugata al femminile. Lo è perché la protagonista iniziale è una fanciulla, perché l'io narrante delle successive storie è una donna, ma anche (e soprattutto) perché il suo autore si ricollega alla tradizione della canzone di donna galego-portoghese e lo fa tanto da un punto di vista tematico, con il ricorso a molti *topoi* presenti nelle *cantigas d'amigo*, quanto dal punto di vista stilistico, costruendo la novella seguendo i principi più tipici della *cantiga* di donna peninsulare.