

Fernan Gonçavez de Seabra *Cantigas*

Edizione critica a cura di Mariagrazia Staffieri



Biblioteca di
Carte Romanze

20

Ledizioni 
The Innovative LEDipublishing Company

Fernan Gonçálvez
de Seabra
Cantigas

Edizione critica
a cura di Mariagrazia Staffieri

Biblioteca di Carte Romanze | 20

© 2024 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Fernan Gonçalvez de Seabra. Cantigas
Edizione critica a cura di Mariagrazia Staffieri

Prima edizione: maggio 2024
ISBN cartaceo 9791256001798

In copertina: *Cancioneiro da Ajuda (A)*, c. 55v

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

A mia nonna Maria

PRESENTAZIONE

«**S**e ei coita, muito a nego ben»: nel verso di incipit di una delle *cantigas* pubblicate qui, in edizione critica, da Mariagrazia Staffieri, ritroviamo l'essenza della poesia di argomento amoroso della scuola trobadorica galego-portoghese. L'amore, che Giuseppe Tavani definì felicemente «braccio punitivo di Madonna», diviene infatti qualcosa di integralmente doloroso, angosciante, una forza irresistibile che spinge il poeta verso la propria *senhor* e che, nella migliore tradizione del “paradosso cortese” di spitzeriana memoria, dovrà allo stesso tempo essere per sempre irrealizzato e perennemente vivo negli occhi e nel cuore del trovatore.

Si tratta, com'è ovvio, di una finzione letteraria che trova le sue ragioni in quella importantissima rivoluzione culturale che oggi chiamiamo “letteratura cortese”; e il versante che più si nutre di quest'idea travolgente dell'amore, senza mezzi termini, capace di portare l'amante alla follia e alla morte, è senza dubbio quello della lirica, che attraverso l'accompagnamento musicale era in grado di toccare corde profonde nel selezionato pubblico di uditori delle corti medievali. In ambito galego-portoghese, di queste corti conosciamo spesso il mecenate – nel caso di Fernan Gonçalvez de Seabra, forse il sovrano portoghese Afonso III – e la loro possibile composizione in termini di trovatori e giullari che possiamo immaginare fossero compresenti a corte in un determinato turno di tempo. Ma nel caso del nostro autore, data la sua esclusiva inclinazione verso la *cantiga de amor* (con una breve incursione nell'ancora enigmatico territorio della *cantiga de amigo*), trovare riferimenti concreti nei testi poetici è impresa impossibile; dovremo allora affidarci soltanto alla testimonianza dei manoscritti e ai pochi appigli storici che possediamo.

Ma non sarà un caso, forse, che un raffinato scrittore, di grande importanza nella storia della poesia in lingua castigliana, Íñigo Mendoza Marchese di Santillana, ricordi un *Fernant Gonzalez de Senabria* nel suo *Proemio y carta*, residuo forse di antichi ricordi dovuti alla nonna Mencía de Cisneros, che, stando alle parole del Marchese, possedeva un canzoniere di lirica galego-portoghese. Naturalmente, che Don Íñigo evochi proprio il nome di Fernan Gonçalvez potrebbe essere semplicemente una felice coincidenza; ma non va certo escluso che le poesie dell'autore portoghese siano rimaste impresse nella memoria letteraria del giovane Marchese per la loro raffinatezza retorica, per la capacità di cantare un

amore a tinte forti, ostinatamente disforiche e allo stesso tempo fuori dal tempo e dallo spazio concreti, in una sorta di continuo monologo interiore che, ora rivolto alla stessa *senhor*, ora diretto alle tipiche figure dei maldicenti e dei rivali in amore, percorre l'intera opera poetica che qui si pubblica, come una sorta di trama intessuta di sottili e impercettibili variazioni sul tema della *coita de amor*.

Per lungo tempo Fernan Gonçalvez de Seabra era letto nelle due uniche edizioni che trasmettevano le sue poesie, quella di Carolina Michaëlis, inserita nell'edizione integrale del testimone più antico (il *Cancioneiro da Ajuda*, 1904) e quella, oggi trascurabile per la scarsa perizia filologica, di Elsa Paxeco Machado e José Pedro Machado (pubblicata a Lisbona dal 1949 al 1964), che ambiva a pubblicare l'intero canzoniere Colocci-Brancuti ma che oggi risulta per lo più sconosciuta in ambito italiano, se non a pochi specialisti. L'edizione monografica che offre qui la giovane studiosa Mariagrazia Staffieri colma dunque un vuoto, restituendo i testi del trovatore portoghese secondo una metodologia filologica di classico stampo lachmanniano, ma non rinunciando a fornire un'approfondita caratterizzazione storico-letteraria (e linguistica) del poeta, sia nei corposi capitoli introduttivi, sia nelle numerose note al testo. La traduzione delle *cantigas*, inoltre, permetterà al lettore non esperto di galego-portoghese di apprezzare quell'insieme di fissità lessicale e variazione metrico-sintattica così tipica delle *cantigas de amor*, che qui toccano alcune vette di perizia retorica e finezza poetica.

Questa nuova edizione di Fernan Gonçalvez de Seabra potrà dunque riconsegnare al lettore moderno, mediante un sicuro metodo filologico capace di ricostruire il testo in maniera affidabile e informata, l'opera di un autore da riscoprire, nel contesto di una cultura poetica che proprio i filologi di scuola italiana hanno da sempre contribuito a studiare, conoscere e, ove possibile, divulgare.

Simone Marcenaro

PREFAZIONE

Questo volume costituisce la rielaborazione della mia tesi di Laurea Magistrale, discussa nel dicembre 2021 presso l'Università degli Studi del Molise, dal titolo "Saggio di edizione critica delle *cantigas* del trovatore galego-portoghese Fernan Gonçalvez de Seabra (XIII secolo)".

Lo studio mira a fornire un contributo alla ricerca scientifica sulla lirica galego-portoghese, con riferimento specifico alla tradizione manoscritta delle tre sillogi: *Cancioneiro da Ajuda*, Canzoniere della Biblioteca Nazionale di Lisbona ("Colocci-Brancuti") e Canzoniere della Biblioteca Vaticana. In questo scenario, il *corpus* di Fernan Gonçalvez de Seabra – di cui in questa sede si offre un'indagine monografica che comprende anche una ricostruzione completa relativa alla biografia e alla discendenza – è stato sottoposto a molteplici analisi in passato, nella gran parte dei casi all'interno di lavori a più ampio spettro, comprendenti tutto il panorama lirico. L'edizione critica che abbiamo voluto considerare il punto di partenza per questa ricerca non può che essere il mirabile, seppur datato, lavoro di Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904), il quale, unito ad altre edizioni cui verrà fatta menzione nelle opportune sezioni, ha consentito di giungere ad un'analisi quanto più esaustiva dei componimenti di quest'autore. Il volume è poi arricchito da un accurato esame della trasmissione dei testi, allo scopo di evincerne e tentare di spiegarne eventuali lacune e problemi. A questo proposito, la proposta più rilevante di questo studio concerne una potenziale risoluzione della dibattuta questione relativa alla dubbia paternità del testo di genere amoroso *A dona que eu vi por meu*, attribuito da una parte della critica ad Airas Veaz. Miglioramenti ed ampliamenti del lavoro, rispetto alla sua versione originaria, si sono rivelati chiaramente opportuni, soprattutto in virtù di numerosi nuovi ed autorevoli studi pubblicati nel corso di questi due anni, i quali hanno consentito di approfondire alcune questioni di natura filologico-linguistica.

Nel congedare questo lavoro, nato quasi casualmente e che ho molto a cuore, desidero ringraziare coloro che hanno contribuito alla sua realizzazione.

La mia gratitudine non può che andare quindi al professor Simone Marcenaro, relatore della mia tesi di laurea, nonché sapiente e paziente guida nell'elaborazione del presente studio sin dal principio: questo volume è dedicato anche e soprattutto a lui.

Ringrazio poi l'intera redazione di *Carte Romanze*, che ha accolto questo lavoro nella sua preziosa Biblioteca.

Un ultimo affettuoso pensiero va alla mia famiglia e, in particolare, alla mia cara nonna Maria, il cui ricordo mi accompagna ovunque io vada.

Mariagrazia Staffieri

1. DATI BIOGRAFICI

1.1. UN TROVATORE LEONESE ALLA CORTE DI AFONSO III DI PORTOGALLO

1.1.1. *Questioni di discendenza*

Ricostruire il profilo biografico di Fernan Gonçalvez de Seabra risulta essere un'operazione particolarmente complessa, considerata la scarsità di informazioni inerenti alla figura del poeta. Al fine di restituire un quadro quanto più esaustivo in merito, si rende dunque necessario un *excursus* storico sulla discendenza dell'autore.¹

Fra i numerosi documenti che tramandano storia e possedimenti delle principali famiglie nobiliari e regie medievali del territorio iberico,² spiccano indubbiamente gli atti relativi alle *Inquirições* del 1258,³ i quali forniscono dati circa le attività dei cavalieri di Seabra e i principali beni da loro posseduti nell'antico territorio trasmontano di Lamas de Orelhão, a sud di Bragança. In queste raccolte, compaiono due figure rilevanti: il cavaliere Don Fagundo⁴ che, secondo la documentazione, aveva ottenuto, al tempo di Sancho II, due casali nella parrocchia di San Bartolomeo; e un tale Gonçalo Fagundes, che aveva ricevuto in dono da un suo antenato (probabilmente la nonna) due casali nella provincia di Rabal (un dono, questo, conseguente al suo acquisto di un terzo di essi, avvenuto

¹ Cf. Gaibrois de Ballesteros 1922-1928, I: XLV; Fernández Pousa 1951; Ballesteros Beretta 1984: 1015-46.

² Oliveira 1994: 341-2. Si fa riferimento, in particolare, ai libri di lignaggi portoghesi, dei quali ci occuperemo più avanti. Per approfondimenti circa questi documenti, vd. anche Pizarro 1999; Barros 2006; Ferreira 2012: 93-122; Dias 2019.

³ *Inquirições* 1322b, 1331b, 1332a, 1334b. Com'è noto, nei primi anni di regno, Afonso III dispose l'elaborazione di un elenco relativo alle proprietà della corona portoghese (portato a termine, appunto, nel 1258), al fine di scovare quei possedimenti alienati, anche in modo fraudolento. Maggiori informazioni in Prestage 1999: 576-610.

⁴ Il Don Fagundo qui citato viene designato da Afonso Anes do Coton in *LPGP* 2.12 (*Foi Don Fagundo un dia convidar*) come prototipo di avarizia, reo di diversi peccati. Cf. Filgueira Valverde 1990.

poco tempo prima). Secondo lo storico portoghese António Resende de Oliveira, malgrado in quegli atti non vi sia alcuna indicazione esplicita circa il cognome, questo Gonçalo sarebbe, senza ombra di dubbio, figlio di Don Fagundo, come dimostra la suddivisione dei suddetti territori.⁵

Proseguendo con la lettura, si scorge un'altra figura di importanza preminente: Fernan Gonçalvez (con tutta probabilità il nostro trovatore), figlio del Gonçalo Fagundes cui si accennava poc'anzi, nonché proprietario di un casale nella vicina corte di Vinhais, a Santalha, omaggiatogli da un tale Don Fernan Fernandes de Bragança. La famiglia reale portoghese dei Bragança, alla quale il nobiluomo apparteneva, sarebbe stata notevolmente legata alla figura di Fernan Gonçalvez de Seabra. D. Fernan Fernandes, infatti, incoraggiò – probabilmente durante il suo soggiorno a León – l'insediamento di diversi lignaggi leonesi nella regione di Trás-os-Montes, al fine di ripopolare quel centro rimasto quasi disabitato, tanto ch'egli venne considerato uno dei principali fautori della crescita demografica in quell'area. La rinascita della provincia in questione, quindi, era stata possibile proprio grazie alle numerose donazioni, da parte di D. Fernan Fernandes, di alcune terre di Trás-os-Montes da lui possedute ad alcune famiglie leonesi, fra le quali figurava appunto quella del nostro poeta.⁶ Il trasferimento di quest'ultima in quel territorio – e in generale il movimento migratorio che ha interessato la famiglia di Seabra verso il sud del Portogallo – sarebbe stato legato, quindi, ai rapporti evidentemente abbastanza stretti con il magnate di Bragança.

Il medesimo lascito di quelle proprietà da parte di D. Fernan Fernandes all'autore oppure ad un suo parente (forse il padre) sembrerebbe essere a tutti gli effetti una prova dell'appartenenza di costoro – e presumibilmente anche di altri componenti della casata – a quel numeroso gruppo di cavalieri che gravitava intorno al ricco uomo portoghese. A questo punto, qualora l'esistenza di Fernan Gonçalvez, in qualità di cavaliere di Seabra, fosse confermata, si potrebbe trattare a tutti gli effetti del *trobador* di cui ci stiamo occupando.⁷

Benché le origini nobiliari della famiglia Seabra siano evidenti e confermate dalla documentazione appena analizzata, è però comunque possibile che questa non fosse fra le preminenti all'epoca, come dimostrano i riferimenti presenti nei *Nobiliários*. Qui si legge il nome di un tale

⁵ Cf. Oliveira 1994: 341.

⁶ Approfondimenti in Medina-Ferreira 2014: 20-3.

⁷ Così anche Oliveira 1994: 341-2.

Fernan Garcia de Seabra, legato ad almeno una delle famiglie nobiliari portoghesi vissute fra il 1270 e il 1340, spesso confuso con il nostro trovatore. Non è stato tuttavia riscontrato alcun nesso fra i due, considerato anche che, stando a quanto appurato da Michaëlis, Fernan Gonçalvez entrò solo di sfuggita nei *Livros de Linhagens* e ciò fu dovuto, più che alle sue radici, al suo probabile matrimonio con una nobildonna dell'epoca, della quale si conoscono solamente il patronimico e il cognome: Fernandes de Bema (o Biedma).⁸

Chiarita, per quanto possibile, la questione relativa alla discendenza del poeta, si potrà ora tentare di ricomporre la sua identità. Le fonti attestano la presenza di Fernan Gonçalvez de Seabra in Portogallo, ove probabilmente visse per quasi tutta la sua esistenza. Questa decisione – sebbene, come abbiamo visto, lo spostamento di uno dei rami del lignaggio leonese dei Seabra nel territorio di Trás-os-Montes fosse avvenuto nelle generazioni anteriori a quella dell'autore – si spiegherebbe, secondo la critica, tenendo in considerazione la vicinanza con la regione leonese di Sanabria, di cui Fernan Gonçalvez era certamente originario.⁹ Costui viene dunque definito un *trobador* portoghese a tutti gli effetti, poiché operante presso quella corte, sebbene fosse di provenienza leonese.

1.1.2. Coordinate storico-cronologiche

Sono due gli elementi che permettono di definire l'orizzonte cronologico in cui si situa Fernan Gonçalvez de Seabra: i dati storici riguardanti la discendenza, già parzialmente illustrati nel paragrafo precedente, e che verranno ora esaminati sotto un ulteriore e inedito punto di vista; e la tradizione manoscritta.

Un'utile base da cui partire è rappresentata, ancora una volta, dagli atti relativi alle *Inquirições* del 1258, i quali provano che l'autore sia vissuto fra il secondo e il terzo quarto del XIII secolo (più precisamente, fra il

⁸ *Ibid.*; *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 392-3. Si fa riferimento al Tit. LXXV, dedicato ai principali signori di Galizia, che sarà ampliato nel XIV secolo con ulteriori nomi di servitori dei re di Castiglia (Fernando IV, Afonso XI e Don Pedro). Ad evincere la menzione di Fernan Gonçalvez de Seabra nei *Nobiliários* è anche Braga 1873: 62.

⁹ Cf. Milá i Fontanals 1861: 500; *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 392; Tavani 1988: 285; Oliveira 1994: 341-2. Gli studiosi sono concordi nel denominare l'autore Fernan Gonzalez de Sanabria, alludendo dunque all'omonimo territorio leonese posto al confine galego-portoghese, nella provincia di Zamora (area che ospitava varie famiglie che portavano il cognome Seabra).

1230 e il 1270).¹⁰ Se per le questioni di discendenza, quindi, questi documenti erano stati poco precisi, per la cronologia essi costituiscono un riferimento abbastanza attendibile, malgrado si registrino alcune contraddizioni. La difficoltà di base concerne l'identificazione del beneficiario (Fernan Gonçavez de Seabra oppure il padre) della donazione cui si accennava in §1.1.1, da parte di Don Fernan Fernandes. Al riguardo, vi sono due posizioni discordanti:¹¹

- 1) Un primo giurato di queste inchieste afferma che essa fosse stata emessa in favore del trovatore. Seguendo questa tesi, bisognerebbe datare la morte di D. Fernan Fernandes al 1232, data in cui compare per l'ultima volta alla corte portoghese.¹² Conseguentemente, l'attività di Fernan Gonçavez de Seabra si dovrebbe porre agli albori del XIII secolo.
- 2) Un secondo giurato sostiene che il destinatario del lascito fosse invece Gonçalo Fagundes, il padre del poeta. Se si optasse per questa dichiarazione, il *trobador* potrebbe aver vissuto nel secondo oppure nel terzo quarto del XIII secolo, frequentando così diversi ambienti culturali.

Fra le due asserzioni, propendiamo per quest'ultima, poiché la documentazione su cui si fonda la prima tesi risulta carente in affidabilità. Il resoconto del primo giurato, infatti, appare poco nitido: questi afferma di aver sentito discutere alcuni uomini in merito alla proprietà in questione, specificando che essa fosse stata elargita ad un soggetto che gravitava intorno alla corte del monarca (di cui non viene specificata – e probabilmente non si conosceva – l'identità). In questo caso, dunque, l'unico riferimento in nostro possesso, atto a poter circoscrivere l'attività del trovatore, è l'operato di Don Fernan Fernandes: l'esistenza del poeta dovrebbe allora esser posta nel primo quarto del XIII secolo. Diversamente, una buona testimonianza che avvalora l'attestazione del secondo candidato – il quale dichiara con assoluta certezza che il ricco uomo D.

¹⁰ Maggiori informazioni in *Livro de Linhagens* (Mattoso–Piel): 39Q5, 58AA5.

¹¹ Le vicende di carattere giudiziario si riscontrano in Oliveira 1994: 342.

¹² Cf. Dias 1987: 158.

Fernan Fernandes avesse dato in dono quelle terre a Gonçalo Fagundo – è rappresentata dalla figura di Teresa Fernandes de Seabra, sebbene la sua biografia presenti tutt'oggi alcuni elementi d'incertezza. Nobildonna appartenente allo stesso lignaggio del trovatore, Teresa Fernandes venne dapprima annoverata fra le amanti del re Afonso III di Portogallo¹³ (intorno al 1268), per poi sposare, nel 1270, Martim Martins Dade, consigliere dello stesso sovrano e governatore della città di Santarém.¹⁴ Proprio questi possibili rapporti di parentela instauratisi fra la casata dei Seabra e il suddetto monarca suggeriscono la frequentazione della corte portoghese da parte di quella famiglia, nella seconda metà del XIII secolo.

Il secondo – e indubbiamente più valido – elemento di cui usufruiamo per la ricostruzione temporale dell'attività di Seabra è la collocazione del trovatore nel *Cancioneiro da Ajuda*. A tal proposito, nella sua accurata analisi stratigrafica della tradizione manoscritta, Oliveira inserisce Fernan Gonçalvez de Seabra nel primo livello di formazione dei canzonieri, il quale ospita quei *trobadores* i cui testi si rintracciavano anche in fonti più antiche, ed evidentemente in quelli che erano stati i materiali più precoci dello stesso codice *A*. Si fa riferimento, nel dettaglio, a quei «rótulos e cadernos soltos»¹⁵ contenenti *cantigas* di trovatori e giullari peninsulari, che sarebbero confluiti, in fasi successive, nei canzonieri.¹⁶ Questi esemplari antichi attesterebbero, secondo Oliveira, la presenza di

¹³ Mattoso–Piel 1980: 39Q5, 58AA5; Pizarro 1999, I: 172.

¹⁴ Pizarro 1999, II: 1061.

¹⁵ *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 286-7, §199. Già nel capitolo precedente della medesima opera, la studiosa notava la presenza di «miscellanea jogralesca» e di «cancioneirinhos individuaes», i quali conterrebbero una notevole moltitudine di testi, appartenenti a differenti tipologie di generi: «Ha ahi muita miscellanea jogralesca, i.é. bastantes cancionerinhos individuaes, ainda não decompostos nos três géneros typicos, offerecendo de mistura canções de amor, bailadas de mulheres, tenções, cantos de romaria, chufas, sirventeses, maledicências» (*Cancioneiro A*, Michaëlis, II: 215). Inoltre, sempre Michaëlis (II: 223-24), afferma che il *Cancioneiro da Ajuda* corrisponderebbe alla sezione delle *cantigas de amor* riscontrabile nel *Livro das Cantigas* di Don Pedro, da lei considerata fonte principale per la formazione dei successivi canzonieri italiani (ipotesi che, come si vedrà più avanti, in questa sede si reputa almeno incerta). Per approfondimenti in merito alla formazione del primo livello della tradizione manoscritta, cf. Oliveira 1988; Tavani 1988: 105-22; Oliveira 1994: 128-32 e 155-8.

¹⁶ L'esistenza di questi fogli sparsi è stata dimostrata dal ritrovamento, nel 1914, di uno di essi (*Pergaminho Vindel*), risalente al XIII secolo, con le sette *cantigas de amigo* del giullare galego Martin Codax. Maggiori informazioni in Marcenaro 2015b: 44-8.

due principali sistemi di circolazione dei componimenti trobadorici: «pequenas folhas» e «rolos».¹⁷

Ad ogni modo, il primo livello di formazione dei codici si divide a sua volta in due unità di dimensioni diseguali. Rispetto a quest'ultima suddivisione, il nostro trovatore viene posto nel secondo gruppo, che comprende autori la cui produzione si situa, approssimativamente, fra il 1240 e il 1290.¹⁸ Questo nucleo è costituito da una notevole maggioranza di *trobadores* portoghesi (15), accanto ai quali si segnalano quattro galeghi e un castigliano (Johan Vasquiz de Talaveira). Vengono esclusi da questo conteggio An. 2 – che si identifica con Estevan Travanca – ed Estevan Faian.¹⁹ La sezione si articola come segue:

D. Fernan Garcia Esgaravunha

Roi Queimado

D. Vasco Gil

D. Gonçal' Eanes do Vinhal

D. Johan Perez d'Aboim

Johan Soarez Coelho

An. 2 [Estevan Travanca]

Roi Paez de Ribela

Johan Lopez de Ulhoa

Fernan Gonçalvez de Seabra

Pero Gomez Barroso

D. Afonso Lopez de Baian

Men Rodriguez Tenoiro

Johan Garcia de Guilhade

Estevan Faian

Johan Vasquiz de Talaveira

Pai Gomez Charinho.

La presenza di alcuni importanti magnati portoghesi (in grassetto) in questo gruppo, testimonia la persistenza di «alguns vestígios da geografia senhorial deste movimento cultural».²⁰ Viene dunque nuovamente garantita quella corrispondenza fra *trobadores* e illustri famiglie portoghesi che aveva già caratterizzato il primo gruppo di autori.²¹ Grazie a queste indicazioni – che assicurano una certa continuità fra le due unità di questo

¹⁷ Oliveira 1994: 156.

¹⁸ *Ivi.* 155-58, 128-32, §5.1 e 170-5.

¹⁹ Oliveira 1994: 174-5.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Approfondimenti circa questo primo nucleo in Oliveira 1994: 167-74.

primo livello di formazione –, possiamo rilevare le principali corti regie che accolsero i *trobadores* e in cui costoro si mossero:

Castiglia

Afonso X ²²

Roi Queimado
 Vasco Gil
 Gonçal' Eanes do Vinhal
 Johan Soarez Coelho
 Roi Paez de Ribela
 Pero Gomez Barroso
 Afonso Lopez de Baian
 Men Rodriguez Tenoiro
 Johan Garcia de Guilhade
 Estevan Faian
 Johan Vasquiz de Talaveira
 Pai Gomez Charinho

Sancho IV

Men Rodriguez Tenoiro
 Johan Vasquiz de Talaveira
 Pai Gomez Charinho

Portogallo

Afonso III ²³

Vasco Gil (post 1258)
 Johan Perez d'Aboim
 Johan Soarez Coelho
 Johan Garcia de Guilhade?
Fernan Gonçalvez de Seabra

Don Denis

Johan Perez d'Aboim

In molti di questi casi, non si tratterebbe affatto di passaggi sporadici per i trovatori, bensì di lunghe permanenze, implicanti talvolta relazioni dirette con il sovrano di pertinenza. Questi possibili rapporti fra le due parti potevano, a loro volta, costituire l'opportunità per alcuni di questi autori

²² Maggiori informazioni in merito alla corte di Afonso X in Beltrán 1986; D'Agostino 2001; González Jiménez 2004.

²³ Cf. Ventura 2003.

di assumere incarichi rilevanti nelle istituzioni pubbliche. Si tratta, nel complesso, di un clima preannunciatosi già negli anni Quaranta del XIII secolo, come illustrano le composizioni dei *trobadores* appartenenti al primo gruppo, le quali presentano un ambiente favorevole all'incontro e al dialogo fra temi e testi di varia tipologia.²⁴ Un'ulteriore testimonianza dell'inizio di questa ricca e dinamica corrispondenza fra poeti e magnati è rappresentata dal *cancioneiro de cavaleiros*, raccolta di cui ci occuperemo nel capitolo successivo.

1.2. LA CARTA-PROEMIO DI DON IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA

A chiusura di questa sezione di stampo biografico, vale la pena presentare brevemente la *Carta-Proemio* di Don Iñigo López de Mendoza, Marchese di Santillana,²⁵ che fa tornare alla luce in epoca moderna la figura di Fernan Gonçalvez de Seabra. Il documento viene menzionato anzitutto da Carolina Michaëlis de Vasconcelos, che per prima lesse il testo della *Carta*, e secondo cui Seabra dovrebbe porsi cronologicamente all'alba della stagione trobadorica galego-portoghese, poiché il suo nome era conosciuto ancor prima che i canzonieri vedessero la luce.²⁶

Ad ogni modo, nella *Carta-Proemio*, D. Iñigo fa riferimento ad un tale Fernand Gonzales de Senabria,²⁷ nome che ricordava da una precedente lettura, come illustra egli stesso:

Acuérdome, señor muy magnífico, siendo yo en edad no propecta, mas asaz pequeño mozo en poder de mi abuela doña Mencía de Cisneros, entre otros libros haber visto un gran volumen de cantigas, serranas y decires portugueses y gallegos, de los cuales toda la mayor parte era del rey don Dionís de Portugal, creo, señor, sea vuestro bisabuelo, cuyas obras aquellos las leían, loaban de invenciones sutiles y de graciosas y dulces palabras. Había otras de Joan

²⁴ Cf. Oliveira 1994: 174-9. Approfondimenti in Souto Cabo 2012.

²⁵ Ulteriori informazioni in De los Ríos–Cortina 1947; Pulsoni 2006.

²⁶ *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 393-4. Reputiamo corretta la tesi della studiosa poiché, com'è stato constatato in §1.1.2, l'attività di Seabra si colloca senza ombra di dubbio prima della nascita dei canzonieri e, in particolar modo, di *Ajuda*, che viene generalmente datato intorno al 1280 (malgrado i numerosi dubbi che sussistono ancora oggi circa la sua cronologia). Approfondimenti in Ramos–Oliveira 1993: 115; Oliveira 1994: 265; Lanciani 2004: 141; Arbor 2005: 52-3, §2.2.; Ramos 2008: 31.

²⁷ Cf. Gómez Moreno 1990: 137, ove si legge che il “Senabria” citato dal Marchese di Santillana non può che essere Fernan Gonçalvez de Seabra.

Suares de Pavía, el cual se dice haber muerto en Galicia por amores de una infanta de Portugal; y de otro Fernand Gonzales de Senabria. Después de ellos vinieron Vasco Peres de Camões, y Fernand Casquicio y aquel grande enamorado Macías, del cual no se hallan sino cuatro canciones, pero ciertamente amorosas y de muy hermosas sentencias, conviene a saber *Catívo de miña tristura, Amor cruel e brioso, Señora, em quien fiança y Provei de buscar mesura*.²⁸

Dato l'inserimento del re-poeta portoghese, il «grand volúmen de cantigas» consultato dal Marchese di Santillana in casa di sua nonna Doña Mencía de Cisneros, dovrebbe essere presumibilmente trecentesco e databile, quindi, agli anni del regno di Don Denis.

A questo stadio, sorge spontaneo interrogarsi circa le ragioni che spinsero Don Iñigo a menzionare, fra gli altri, Fernan Gonçalvez de Seabra. Per trovare una risposta a tale interrogativo, risulta opportuno esaminare la posizione di Elsa Gonçalves. Pur mostrando alcune perplessità sulla questione, infatti, la studiosa pone l'attenzione sui temi che si riscontrano con maggiore frequenza nelle *cantigas* di Seabra, e che nel complesso afferiscono al genere amoroso maschile nella sua accezione più tradizionale. Sebbene fosse già rimasto affascinato dalle «invenciones sutiles» e dalle «graciosas y dulces palabras» delle poesie dionigine, infatti, l'attenzione e l'interesse di D. Iñigo sarebbero stati comunque direzionati verso la lettura dei testi del nostro trovatore:

Quanto a Fernán Gonçalves de Seabra, pensava a ilustre filóloga [Carolina Michaëlis de Vasconcelos] que, nada distinguindo a sua poesia da dos demais trovadores, a citação se deveria a motivos fortuitos. Tivemos já ocasião de exprimir parecer diverso, apontando para o rigor formal e para os efeitos fónico-rítmicos de uma das cantigas que lhe são atribuídas; lembramos também que a temática das suas composições, por ser uma das mais frequentes do género a que pertencem, bem poderia ter influído na escolha do Marques de Santilhana, levando-o a considerar Fernán Gonçalves de Seabra como um expressivo representante do canto de amor tal como o conceberam os galego-portugueses.²⁹

Alla base di tale decisione però, come ammette la stessa studiosa, potrebbero sussistere motivazioni non strettamente di natura letteraria, bensì presumibilmente legate a considerazioni di carattere temporale o spaziale, che potrebbero coinvolgere anche gli altri poeti presenti nel canzoniere. Oltre a Don Denis e a Fernan Gonçalvez de Seabra, infatti, D.

²⁸ Santillana 2005. Cf. Braga 1873: 60-2; *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 393-9.

²⁹ Gonçalves 1993a: 14 [ora in Gonçalves 2016: 235].

Iñigo cita anche Johan Soares de Paiva, il quale si pone cronologicamente in un periodo compreso tra la fine XII secolo e l'inizio del XIII (1170-1200 ca.) ed è considerato, com'è noto, il primo poeta galego-portoghese di cui si possiede un testo databile.³⁰ Sarebbe quindi possibile, a parer di Gonçalves, che il Marchese volesse ricordare inizialmente un trovatore afferente alle primissime generazioni, e in seguito un autore che si colloca nel mezzogiorno dell'esperienza trobadorica, quale appunto Seabra. Seguendo questa tesi, sembrerebbe che lo scopo di D. Iñigo fosse offrire una visione generica e sommaria della lirica galego-portoghese, menzionando un esponente per ciascun momento dell'orizzonte trobadorico. La presenza di Don Denis, invece, avrebbe valore puramente esemplificativo, dato che il re-poeta si pone in un altro tempo e – parzialmente – in un altro spazio rispetto agli altri due *trobadores*.³¹

Tuttavia, non si può escludere la possibilità, declinata categoricamente dalla studiosa portoghese, che il Marchese di Santillana avesse ricordato casualmente il nome di Seabra in quel canzoniere. Un'ipotesi, questa, priva di eccessive implicazioni e scartata, quindi, presumibilmente proprio in virtù della sua semplicità. La questione, in definitiva, rimane avvolta da alcune perplessità.

³⁰ Approfondimenti sui primi trovatori galego-portoghesi in *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 393-4; Ribeiro Miranda 2004; Monteagudo 2008; Souto Cabo 2012.

³¹ Cf. Gonçalves 1993a: 21, n. 8 [ora in Gonçalves 2016: 235, n. 2]. La studiosa allude altresì a questioni di natura codicologica, legate alla collocazione di Seabra all'interno del *Cancioneiro de Doña Mencia*. Le incertezze al riguardo, tuttavia, non sono affatto trascurabili, poiché le *cantigas de amor* del nostro trovatore risultano situate nella sezione conclusiva del livello ω della tradizione manoscritta. Per maggiori informazioni in merito, vd. Oliveira 1988.

2. LA TRADIZIONE MANOSCRITTA

2.1. TAVOLA DEI MANOSCRITTI

La produzione di Fernan Gonçalvez de Seabra è trådita dai tre canzonieri della lirica galego-portoghese: il *Cançoneiro da Ajuda* (*A*), il Canzoniere della Biblioteca Nazionale di Lisbona (*B*, antico ‘Colocci-Brancuti’) e il Canzoniere della Biblioteca Vaticana (*V*). Ad essi si aggiunge il Canzoniere di Berkeley (conosciuto anche come Canzoniere della Bancroft Library, *K*), *descriptus* seicentesco di *V* che, nel complesso, risulta fedele al suo modello nella trascrizione dei testi¹.

I testimoni sono suddivisi secondo quanto segue:

	CARTA	NUMERO	MedDB3 ²	GENERE
<i>A</i>	55v	210	44.2bis	<i>amor</i>
		211	44.5bis	<i>amor</i>
	56r	211	44.5bis	<i>amor</i>
		212	44.8bis	<i>amor</i>
		213	44.1a	<i>amor</i>
	56v	213	44.1a	<i>amor</i>
		214	44.9bis	<i>amor</i>
		215	44.1ter	<i>amor</i>
	57r	216	44.1bis	<i>amor</i>
		217	44.1	<i>amor</i>
		218	44.9	<i>amor</i>
	57v	218 ³	44.9	<i>amor</i>

¹ Cf. Askins 1991; *DLMGP*: 118-119.

² D’ora in avanti, i testi si citeranno con il sistema numerico del database *MedDB3*, che a sua volta riprende, con minime variazioni, la numerazione del *Repertorio* di Tavani e del *corpus* pubblicato nel 1996 a Santiago de Compostela (*LPGP*).

³ Il testo di *A* 218 è stato ritenuto incompleto da Michaëlis (I: 421). Questa tesi si basa su due constatazioni: in primo luogo, l’estrema brevità della *cantiga* (composta da sole due strofe); in secondo luogo, il rilevante spazio vuoto che separa questo componimento dal successivo. Sulla questione si è pronunciata anche, in un secondo

		219	44.2	<i>amor</i>
		220	44.8	<i>amor</i>
	58r	220	44.8	<i>amor</i>
		221	44.6	<i>amor</i>
<i>B</i>	87r	384	44.1	<i>amor</i>
		385	44.9	<i>amor</i>
		386	44.2	<i>amor</i>
		387	44.8	<i>amor</i>
	87v	387	44.8	<i>amor</i>
		388	44.3	<i>amor</i>
		389	44.6	<i>amor</i>
	88r	389	44.6	<i>amor</i>
		390	44.4	<i>amor</i>
		391	44.5	<i>amor</i>
	97r	443	44.1a ⁴	<i>amor</i>
	160r	737	44.7	<i>amigo</i>
<i>V</i>	1o	1	44.5	<i>amor</i>
	02r	55	44.1a	<i>amor</i>
	55r	338	44.7	<i>amigo</i>
<i>K</i>	1r	2	44.5	<i>amor</i>
	12r	55	44.1a	<i>amor</i>
	76v	339	44.7	<i>amigo</i>

momento, Ramos (2008: 122), osservando che la c. 57r fu oggetto di un sapiente restauro, atto a risanare un foro ovale (20x10mm) presente nel margine inferiore. Di conseguenza, sul *verso* di questa carta (che ospita *A* 218, appunto), il testo è stato distanziato in modo tale che non si sovrapponesse all'intervento di riparazione.

⁴ *Cantiga* di dubbia paternità, che *BVV'C* attribuiscono ad Airas Veaz (cf. §2.3.2).

A questi codici va aggiunta poi la cosiddetta *Tavola Colocciana*⁵(C), in cui il nome del trovatore viene registrato al n° 384, c. 301r.

2.2. STORIA E CARATTERISTICHE DELLA TRASMISSIONE DEI TESTI

2.2.1. Collocazione del trovatore

Prima di procedere con l'analisi effettiva delle tre sillogi, è necessaria una premessa di stampo storico, funzionale a comprendere l'ordine degli autori che troveremo nei due apografi italiani (sia per le *cantigas de amor*, sia per le *cantigas de amigo*). I più antichi compendi collettivi, infatti, erano organizzati secondo due parametri principali: una suddivisione dei componimenti dei trovatori in tre sezioni, corrispondenti ai generi canonici della lirica galego-portoghese (*cantigas de amor*, *cantigas de amigo*, *cantigas d'escarnio e maldizer*); e un ordine cronologico ascendente.⁶

Alla fine del XIII secolo, vi fu però un significativo ampliamento del materiale poetico, dovuto all'inserimento di numerosi chierici, magnati, re e giullari. Con l'arricchimento dei canzonieri, pertanto, la conseguenza inevitabile fu l'abbandono dei criteri organizzativi impiegati inizialmente per la loro stesura, a vantaggio di una nuova pianificazione.

Il *Cancioneiro da Ajuda* – come accennato nel capitolo precedente – è la fonte primaria che consente di provare l'antichità dei testi del nostro autore. Nella stratificazione delle fonti proposta da Oliveira, infatti, la seconda unità del primo stadio della tradizione manoscritta, in cui abbiamo individuato Fernan Gonçalves de Seabra, presenta, nella sequenza di *cantigas de amor* del codice A, i seguenti nomi:

Fernan Garcia Esgaravunha
 Roi Queimado
 D. Vasco Gil
 D. Gonçal' Eanes do Vinhal
 D. Johan Perez d'Aboim
 Johan Soarez Coelho

⁵ Studi e edizione relativi alla *Tavola Colocciana* sono reperibili in Gonçalves 1976 [ora in Gonçalves 2016: 5-88].

⁶ Cf. Tavani 1980; Oliveira 1994: 112-3. Lo studioso lusitano cita un terzo criterio talvolta preso in considerazione per queste compilazioni: il rango sociale. Come si evince dalla tipologia di autori del primo livello, infatti, i compilatori iniziali tendevano a privilegiare testi di trovatori aristocratici (cavalieri).

An. 2 [Estevan Travanca]
 Roi Paez de Ribela
 Johan Lopez de Ulhoa
Fernan Gonçalvez de Seabra
 Pero Gomez Barroso
 D. Afonso Lopez de Baian
 Men Rodriguez Tenoiro
 Johan Garcia de Guilhade
 Estevan Faian
 Johan Vasquiz de Talaveira
 Pai Gomez Charinho.

Questa sezione si presenta in generale molto omogenea, nonché più ordinata rispetto alla prima, la quale sembra caratterizzata invece da un'apparente "dispersione geografica" in merito alla collocazione tanto delle composizioni, quanto dei medesimi autori.⁷ La coesione interna che denota il gruppo in cui si pone Seabra è garantita dalla conservazione della «naturalidade dos autores e das cortes por eles frequentadas».⁸ In altre parole, in questo nucleo siamo in grado di rilevare – oltre ad un preciso intervallo temporale per la produzione trobadorica (1240-1290) – una provenienza comune per la maggior parte di questi autori (il Portogallo) e l'appartenenza ad un medesimo rango sociale (l'aristocrazia). Sulla base proprio di queste componenti, Oliveira ritiene che questi trovatori potessero essere rintracciati anche in fonti più antiche, quali il *cancioneiro de cavaleiros* e la cosiddetta *recolha de trovadores portugueses*.⁹ In quest'ultima raccolta, in particolare, la sequenza di autori della sezione delle *cantigas de amor* – conforme a quella che troviamo in *A* – differisce dalle successioni offerte nelle restanti due sezioni (*cantigas de amigo* e *cantigas d'escarnio e maldizer*). Riportiamo in questa sede l'ordine di autori relativo solamente all'unità delle *cantigas de amigo*, considerato che l'ultima categoria non interessa il nostro poeta:

Vasco Gil
 Johan Perez d'Aboim
 Johan Soarez Coelho
 Johan Lopez de Ulhoa
 Gonçal' Eanes do Vinhal
 Roi Queimado

⁷ Cf. Oliveira 1994: 171-4.

⁸ *Ivi.*: 174.

⁹ Approfondimenti riguardo queste possibili fonti in Oliveira 1994: 179-90.

Men Rodriguez Tenoiro
 Estevan Travanca

Pero Gomez Barroso
Fernan Gonçalvez de Seabra
 Afonso Lopez de Baian
 Johan Garcia de Guilhade
 Johan Vasquiz de Talaveira

Pai Gomez Charinho.

La discontinuità fra le tre sezioni sarebbe dovuta, secondo Oliveira, ad una disattenzione dell'organizzatore della *recolha de trovadores portugueses*. È infatti possibile che il compilatore della silloge, dopo aver terminato la sequenza di autori della prima parte (*cantigas de amor*), abbia trascurato di preservarla nelle restanti. Pertanto, anche gli evidenti scambi di posto verificatisi fra i diversi trovatori sarebbero la prova che il responsabile di questa raccolta non sia lo stesso che si occupò del *cancioneiro de cavaleiros*. Com'è noto, quest'ultimo viene reputato dallo studioso lusitano un canzoniere a tutti gli effetti, poiché assicura una corretta sequenza cronologica, accompagnata da una corrispondente progressione in ambito socio-culturale (ricordiamo che sono stati integrati qui solamente i cavalieri, quindi gli autori appartenenti al ceto aristocratico). In virtù proprio di questo rigoroso ordine, eventuali spostamenti permanenti fra i poeti avrebbero rappresentato a tutti gli effetti un'eccezione, al contrario della *recolha de trovadores portugueses*, ove tali interventi sembrerebbero del tutto regolari. In aggiunta, si suppone che i due organizzatori non appartenessero alla medesima area geografica e che, quindi, anche le due raccolte in questione siano state compilate in due zone differenti.

2.2.2. *Il Livro das Cantigas di Don Pedro de Barcelos*

Il processo di crescente trasgressione delle norme sociologiche, estetiche e cronologiche che avevano caratterizzato le prime antologie (cui avevamo accennato in §2.2.1) si intensificò con la comparsa del cosiddetto *Livro das Cantigas* di Don Pedro de Barcelos (risalente al 1350), che voleva essere un dono per il re Afonso XI di Castiglia.¹⁰ Questa raccolta di

¹⁰ Come scriveva il medesimo D. Pedro nel suo testamento: «Item mando o meu *Livro das Cantigas* a El Rey de Castella» (*Cancioneiro A*, Michaëlis, II: 229). Per

cantigas, lasciata da D. Pedro nel suo testamento, venne identificata da Carolina Michaëlis de Vasconcelos¹¹ come il subarchetipo α , nello *stemma codicum* della tradizione manoscritta galego-portoghese e, quindi, come il punto di partenza per la compilazione degli apografi italiani *B* e *V*.¹² A distanza di anni, Tavani riprese e suffragò tale tesi, richiamando l'attenzione su alcune componenti che si rintracciano nei codici cinquecenteschi, a riprova della corrispondenza fra questi canzonieri italiani e il supposto *Livro das Cantigas* di Don Pedro. In particolare, lo studioso pose l'accento sul tono maiestatico di alcune rubriche esplicative di *BV*, sulla coincidenza di una parte di esse con alcune notizie fornite dal *Livro de Linbagens* (attribuito con certezza al conte), nonché sulla presenza in *BV* del nome di D. Pedro (presente anche nella *Tavola Colocciana*).¹³ La critica posteriore ha spesso preso in considerazione quest'ipotesi, seppur talvolta con qualche perplessità. Basti pensare, ad esempio, alla posizione di Oliveira, che rimarca l'insufficienza di dati che possano confermare o confutare l'identificazione di α con il *Livro das Cantigas*:

No que diz respeito à identificação de α com um cancionero concluído por volta de meados do séc. XIV englobando todos os autores pertencentes aos dois níveis trovadorescos, os dados cronológicos acima manejados não opõem quaisquer obstáculos, o mesmo acontecendo relativamente à eventual identificação de ambos com o *Livro das Cantigas* do conde D. Pedro, apesar de a inexistência de dados concretos sobre este misterioso cancionero não poder confirmá-lo com a segurança desejável.¹⁴

approfondimenti circa la figura di D. Pedro e il suo *Cancioneiro*, si rimanda a Simões 1991; l'edizione del *Livro de Linbagens* si ritrova invece in *Livro de Linbagens* (Mattoso-Piel)'.¹¹

¹¹ Cf. *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 229, 244.

¹² Il subarchetipo α (a prescindere dalla sua presunta identificazione con il *Livro das Cantigas*) potrebbe aver dato luogo a codici interposti prima di arrivare alla formazione dei due canzonieri cinquecenteschi. In merito al numero e alla natura di quei testimoni, però, rimangono ancora dei dubbi. A tal proposito, si ricordino gli studi sullo *stemma codicum* della tradizione manoscritta galego-portoghese, che vedono opporsi due posizioni maggioritarie: da un lato, Tavani (1969: 108-18; 1988: 74-80, 123-78) proponeva appunto l'esistenza di codici interposti tra gli apografi italiani e il loro antecedente; dall'altro, D'Heur (1974; 1984), Gonçalves (1976; 1995; 1998: 416-7) e Ferrari (1979) difendono invece la discendenza diretta di *B* e *V* da un unico esemplare comune.

¹³ Cf. Tavani 1967: 62-71.

¹⁴ Oliveira 1994: 119.

In realtà, sono diversi gli indizi che mettono in dubbio la coincidenza fra il *Livro das Cantigas* e il subarchetipo α . La principale traccia che si oppone alla supposizione di Michaëlis e di Tavani riguarda il re di Castiglia, Afonso XI, morto proprio nel 1350 – e nelle cui mani, fra l'altro, il volume del conte di Barcelos non arrivò mai –. Come ricorda Marcenaro,¹⁵ infatti, i manoscritti *BV* conservano una testimonianza importante dell'attività poetica del monarca, trasmettendone la *cantiga de amor* in lingua castigliana *En un tiempo cogi flores* (composta fra il 1340 e il 1350), che viene ripresa anche da Oliveira nella sequela di autori della *compilação de reis e magnates*.¹⁶ Questa raccolta viene identificata dallo studioso portoghese come fonte piuttosto tarda del capostipite α , con tutta probabilità trecentesca, nella quale i poeti compongono una sequenza ordinata cronologicamente:

D. Garcia Mendiz d'Eixo
 Conde D. Gonçalo Garcia
 D. Afonso X
 D. Denis
 D. Afonso XI
 Conde D. Pedro de Portugal.

Rispetto a questa successione, però, la *cantiga* di Afonso XI sembrerebbe essere stata collocata lì in un secondo momento e, quindi, non era evidentemente compresa nel piano originale della *compilação*. Il suo inserimento a posteriori sarebbe dovuto all'intervento del compilatore, il quale si era senz'altro reso conto «della sequenza cronologica che informa la *colleção de reis e magnates* e per questo approfittò per accrescerla ulteriormente, collegando in maniera esplicita la poesia di re Afonso XI all'opera dei due grandi re-trovatori Afonso X e Denis».¹⁷ Con tutta probabilità, dunque, la canzone giunse in uno *scriptorium* portoghese direttamente dalla Castiglia, e da lì venne inserita nella raccolta magnatizia non prima della fine del XIV secolo.¹⁸ Un ulteriore elemento che rafforza la tesi

¹⁵ Cf. Marcenaro 2016: 575-83.

¹⁶ Approfondimenti su questa raccolta in Oliveira 1994: 193-4, §7.1.

¹⁷ Marcenaro 2016: 578.

¹⁸ Si veda anche la tesi di Beltrán 2007: 105-8, 119-32, secondo cui sarebbe esistita con tutta probabilità «una “scuola” poetica castigliana di transizione, fiorita presso la corte di Afonso XI». A partire dal secondo quarto del XIV secolo, i materiali lì prodotti, compresa la *cantiga* regia, sarebbero stati filtrati «dall'ambito castigliano a quello

dell'improbabile identificazione del *Livro* con α è costituito dalla tradizione manoscritta dello stesso Don Pedro, che mostra evidenti segnali che stridono con il suo ruolo di allestitore. Tanto la disposizione dei suoi testi – divisi in due sezioni del canzoniere –, quanto l'organizzazione degli autori e le rubriche attributive cui accennava lo stesso Tavani, suggerirebbero infatti che il capostipite della famiglia “colocciana” sia di genesi portoghese, ma non coincida con quello che, nel testamento del conte di Barcelos, veniva chiamato «o meu *Livro das Cantigas*».¹⁹ Quest'ultimo dovrebbe invece essere riconosciuto come «un canzoniere forse più scarno, o addirittura un *Liederbuch* individuale»²⁰, probabilmente entrato nella tradizione come fonte tarda del collettore α .

2.2.3. *Analisi delle tre sillogi*

Il *Cancioneiro da Ajuda* tramanda 12 delle 15 *cantigas de amor* di Seabra in sequenza continua (A210-221), dalla c. 55v col. a – ove è presente la consueta miniatura tabellare che introduce il *corpus* – alla c. 58r col. b. Al termine dell'ultimo testo del nostro trovatore, vengono lasciate vuote le ultime quattro righe della col. b, per poi iniziare il ciclo di Pero Gomez Barroso (A222-223) alla c. 59r col. a. La c. 58v rimane in bianco, al pari delle carte che precedono i testi di Seabra, ossia cc. 54v (in cui è presente la lacuna XII) e 55r. Vengono omesse dal manoscritto ajudiano tre *cantigas de amor* (VII, VIII e IX). La serie di trovatori che presenta *A* in questa sezione è la seguente:

LACUNA XII	54v	
	55r	
<i>Fernan Gonçalvez de Seabra</i>	55vab, 56rab, 56vab, 57rab, 57vab, 58rab	A210-221
	58v	
Pero Gomez Barroso	59rab, 59va	A222-223
Afonso Lopez de Baian	60rab	A224-225
	60v	

portoghese, e da lì inseriti nel grande collettore α come meglio si poteva, utilizzando probabilmente gli spazi bianchi lasciati nel codice».

¹⁹ Per un confronto puntuale ed esaustivo circa gli aspetti tecnici (divisione in generi, varietà di rubriche attributive, etc.) dei tre canzonieri – *B*, *V* e il *Livro* –, si rimanda a Marcenaro 2016: 579-83. Recentemente, anche Montegudo 2021 è giunto alla medesima conclusione, seguendo però un criterio di tipo grafematico.

²⁰ Marcenaro 2016: 582-3.

Men Rodriguez Tenoiro o Afonso Fernandez Cebolhilha	61rab	A226-227
--	-------	----------

Il canzoniere italiano comunemente noto come ‘Colocci-Brancuti’ (*B*) trasmette 8 delle 15 *cantigas de amor* di Fernan Gonçalvez de Seabra, nonché l’unica *cantiga de amigo*. I testi B384-391 si registrano in una sequenza continua in apertura dell’odierno fascicolo 11 (quinione) alle cc. 87r col. a – 88r col. b, carte precedute dalla c. 86v lasciata in bianco, con evidente indicazione, nel margine inferiore della col. b, della *cantiga* seguente (*A mba seig*, seguendo la lettura di Ferrari²¹), vale a dire la prima di Seabra a comparire in *B*. Cinque di questi otto componimenti si riscontrano anche in *A* (B384-387 = A217-220 e B389 = A221). Le prime tre carte del fascicolo che ospita questi testi presentano il seguente elenco di autori:

<i>Fernan Gonçalvez de Seabra</i>	87rab, 87vab, 88rab	B384-391
Pero Gomez Barroso	88rb, 88va	B392-393
Pero da Ponte o Sancho Sanchez	88va	B394
Afonso Lopez de Baian	88vb, 89ra	B395-396
Men Rodriguez Tenoiro	89ra	B397
Men Rodriguez Tenoiro o Afonso Fernandez Cebolhilha	89rab, 89vab	B398-402
Men Rodriguez Tenoiro	89vb	B718, B403
Men Rodriguez Tenoiro o Juião Bolseiro	89vb	B403bis

L’ordine di *trobadores* e di *cantigas* fin qui riportato rispecchia per alcuni aspetti la sequela di *Ajuda* illustrata in precedenza. Fanno eccezione B394 (= A291) che si trova in un altro punto del codice *A* (cc. 82rb-82va); i testi di Tenoiro B397, B718, B403, assenti nel manoscritto *ajudiano*; tre dei cinque componimenti di dubbia attribuzione B398-402, mancanti in *Ajuda* (che trasmette solamente B401 = A226, B402 = A227).

La *cantiga de amor* di dubbia attribuzione e pluritestimoniale (A213 = B443 = V55) viene trasmessa da *B* solamente nel *corpus* di Airas Veaz (e infatti viene a lui attribuita, anche dal Canzoniere della Vaticana). Di conseguenza, questo testo compare nella sequenza di componimenti di Veaz, in un settore chiaramente differente rispetto alla sequenza precedente degli otto testi, vale a dire nel fascicolo 12 (binione), alla c. 97r col. b, che risulta così organizzato:

²¹ Cf. Ferrari 1979: 109-10.

Fernan Velho	97rab	B441-442
<i>Airas Veaz</i> (sic.)	97rb	B443
Airas Veaz	97rb, 97vab	B444-446
Pero Viviaez	97vb, 98rab	B447-448
Bonifaci Calvo	98rb, 98va	B449-450
Vasco Perez Pardal	98va, 99ra	B451-453
Garcia Mendiz d'Eixo	99ra	B454
Gonçalo Garcia	99rab, 99va	B455
	100r	
Afonso X o Sancho I	100vb	B456

La *cantiga de amigo* (B737 = V338) viene inserita nel fascicolo 20 (quaternion), alla c. 160r col. b, in questa successione di trovatori:

Afonso Mendez de Besteiros	159rab	B730-731
Pero Gomez Barroso	159rb, 159vab	B732-734
Pero Viviaez	159vb, 160ra	B735-736
<i>Fernan Gonçalvez de Seabra</i>	160rb	B737
Afonso Lopez de Baian	160rb, 160vab, 161ra	B738-740
Johan Garcia de Guilhade	161rab, 161vab, 162vab, 163rab, 163vab, 164rab	B741-778
	164v	
	165rv	
	166rv	

Il canzoniere della Biblioteca Vaticana (V) risulta privo dell'intera serie di componimenti tràditi da B, tramandando quindi solamente due *cantigas de amor* e la *cantiga de amigo* di Fernan Gonçalvez de Seabra. Il primo testo del nostro trovatore (V1 = B391) è collocato in apertura del codice, alla c. 1°r, ma ne viene trascritta solamente la prima *cobla*. L'ordine di autori di questa prima sezione è il seguente:

LACUNA		
<i>Fernan Gonçalvez de Seabra</i>	1°r	V1
Pero Gomez Barroso	1°r	V2
Pero da Ponte o Sancho Sanchez	2°r	V569
Afonso Lopez de Baian	2°r, 2°v	V5-6
Men Rodriguez Tenoiro	2°v	V7

Due carte in bianco

La seconda ed ultima *cantiga de amor* tràdita da V (V55 = B443 = A213), che ricordiamo essere pluritestimoniale e di dubbia attribuzione, viene

copiata alla c. 2r del codice, nella sequela di componimenti di Airas Veaz, e nella successione di trovatori che riprende la rispettiva sequenza di *B*, fino a Pardal:

Fernan Velho	1r, 1v, 2ra	V/48-54
<i>Airas Veaz</i> (sic.)	2rab	V/55
Airas Veaz	2rb	V/56-57
LACUNA		
Airas Veaz	2va	V/57
Vasco Perez Pardal	2vab	V/58-60
LACUNA		
Vasco Perez Pardal	3ra	V/60

La *cantiga de amigo* (V338 = B737), infine, è collocata alla c. 55r col. a, nella serie di autori che segue, ancora una volta, il Colocci-Brancuti, fino a Guilhade:

Afonso Mendez de Besteiros	54rab	V/331-332
Pero Gomez Barroso	54rb, 54va	V/333-335
Pero Viviaez	54vab, 55ra	V/336-337
<i>Fernan Gonçalvez de Seabra</i>	55ra	V/338
Afonso Lopez de Baian	55rab, 55va	V/339-342
Johan Garcia de Guilhade	55vab, 56rab, 56vab, 57rab, 57vab, 58rab	V/343-361

Il *descriptus* seicentesco del Canzoniere della Vaticana (*K*), infine, trasmette chiaramente le sole tre *cantigas* presenti in *V*, nel medesimo ordine di trovatori.

2.2.4. Organizzazione del manoscritto e apparato decorativo

Una particolare menzione va riservata all'organizzazione delle singole carte manoscritte dei tre testimoni.

Le note marginali e le rubriche attributive che troviamo in ambo i canzonieri italiani sono chiaramente di mano colocciana; le note, in particolare, risultano più copiose in *B*. Colocci si è incaricato di indicare la presenza del *refran* e la sua eventuale corrispondenza rimica con la *fiinda*, nonché la numerazione delle *cantigas* nel codice *B*: operazioni, queste,

assenti in *V*.²² L'unico intervento più evidente eseguito da Colocci nel canzoniere della Biblioteca Vaticana, in merito alla produzione di Seabra, riguarda la rubrica attributiva di Airas Veaz (*V*55, c. 02rab).

La struttura del *Cancioneiro da Ajuda*, com'è noto, segue criteri organizzativi minuziosi, che prevedono, fra gli altri: l'inizio del *corpus* di un autore ad una nuova carta e la presenza del riquadro miniato. Vale la pena soffermarsi quindi sul ricco apparato decorativo che contraddistingue *Ajuda*, e che coinvolge anche la carta che dà inizio alla sequela di *cantigas* del nostro trovatore (c. 55v), visionabile alla fine del paragrafo. Il primo componimento di Seabra tradito da *A* (210: *Gran coita sofr'e vo[zi]-a negando*) viene annunciato da un'ingente capitale vuota, mentre i testi successivi saranno caratterizzati da una maiuscola di modulo minore.²³ Nel margine superiore (col. a), è collocata la tradizionale miniatura di *Ajuda*, che presenta l'esecuzione della *performance* musicale del giullare, rappresentata secondo il canone tipico delle raffigurazioni di questo canzoniere.²⁴

La scena è posta in una struttura architettonica di ascendenza gotica, che mostra evidenti influssi iberici: uno stile che d'altronde caratterizza anche la maiuscola iniziale e che appare ricco di reminiscenze romaniche, come testimoniano le colonne molto esili, con un ampio fogliame, e i capitelli che sorreggono un arco a sesto acuto. Sotto questo porticato, l'esibizione viene eseguita dal musico, che si pone al centro della raffigurazione, in piedi, mentre suona uno strumento a corda, in questo caso la cosiddetta *guitarra de pennula* (*citola* nel linguaggio dei trovatori). Quest'ultima è caratterizzata da quattro divisioni nel manico, corrispondenti ai tasti, e dalla parte finale a testa di animale, con un piolo sul lato superiore e tre (o quattro) sul lato inferiore.²⁵ Alla destra del musico vi è il trovatore, seduto con le gambe incrociate su uno sgabello, che sta gesticolando quasi volesse insegnare oppure semplicemente tenere il ritmo. Proprio la gestualità (la mano destra posta sulla coscia e quella sinistra in chiara

²² Per approfondimenti in merito alle rubriche attributive e alle note marginali di mano collocata nei canzonieri italiani, si rimanda a Brea–Fernández Campo 1993; Gonçalves 1994 [ora in Gonçalves 2016: 271-82]; Brea–Fernández Campo 1997; Brea–Fernández Guadianes–Pérez-Barcala 2021.

²³ Cf. Arbor 2005: 60.

²⁴ L'attento studio delle miniature presenti in *Ajuda* è stato condotto da Michaëlis (*Cancioneiro A*, II): 158-63 e da Ramos 2008: 398-415. Maggiori informazioni circa le caratteristiche grafiche del manoscritto in Ramos 1988; Ramos 1994: 36-8; Arbor 2005: 57-61 e 69-72; Stirnemann 2016: 71-86.

²⁵ Si veda Ramos 2008: 405-7.

posizione deitica) e la collocazione del personaggio (sempre a destra della figura centrale), insieme ai colori impiegati (si noti il mantello blu e rosso), dimostrerebbero, secondo Ramos, la preminenza sociale del *trobador* rispetto alle altre figure.²⁶ Alla sinistra del musico, notiamo invece una figura femminile di statura media, abbigliata con una veste che le nasconde i piedi e con le braccia alzate, nell'atto di suonare le nacchere.²⁷

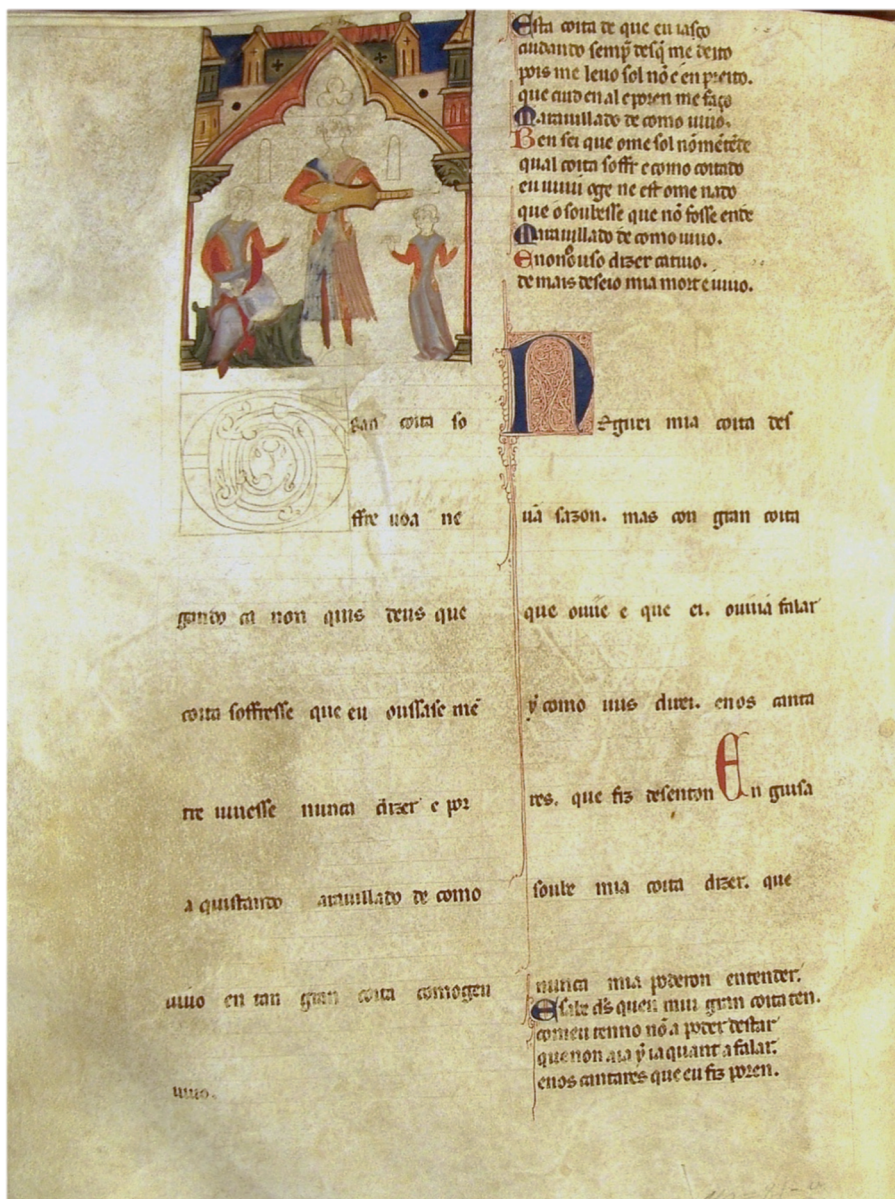
Diversi sono i dubbi circa l'architettura effettiva del riquadro miniato: secondo Michaëlis, ad esempio, la decorazione in questione sarebbe incompleta. A parere della studiosa, nelle miniature realizzate per ben 29 autori, fra cui Seabra, il pittore avrebbe iniziato a tinteggiare i panneggi e le cornici architettoniche, lasciando però alcune zone vuote e prive di ombre: questo dimostrerebbe la sua incertezza in merito all'utilizzo delle varie colorazioni.²⁸ Una tesi, questa, diametralmente opposta all'ipotesi avanzata da Stirnemann e da Ramos, le quali rilevano che la struttura entro cui si svolge la scena sembrerebbe essere effettivamente terminata, come confermano la composizione dei capitelli, il banco su cui è seduto il trovatore, ma anche i due strati di colore e i bordi neri (che indicherebbero proprio il rivestimento finale). Gli stessi capitelli sormontati da una decorazione vegetale, confermerebbero inoltre la naturalezza delle forme architettoniche di *Ajuda*, ben diverse da quelle dei canzonieri provenzali. Infine, secondo le due studiose, si potrebbe ipotizzare anche la presenza di uno spazio religioso nella cornice sullo sfondo, se si considera la presenza della finestra trilobata.²⁹

²⁶ *Ibid.* Si ricordi che, talvolta, questa figura può anche indossare un cappello (c. 21ra), mentre in altri casi si notano tracce dell'eliminazione del copricapo (cc. 29ra, 37ra, 40va, 47ra e 60ra), che segnalerebbero, secondo Ramos, perplessità in merito alla posizione sociale di quella figura. Per approfondimenti, vd. Ferreira 2004.

²⁷ *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 162. Questo strumento musicale, a parere della studiosa, oltre a conferire un carattere divertente alla scena, smorzandone così il tono serio, richiamerebbe quelle rappresentazioni che mostrano il re di Castiglia, Afonso X, circondato dai suoi giullari intenti a suonare. Su questo tema si è pronunciato anche Ferreira (2004: 185-93), ritenendo che, se è vero che queste «specie di nacchere formate da tavolette» si inserivano nel repertorio di raffigurazioni del re castigliano, è altrettanto vero che in *Ajuda* vi sono strumenti (come la cosiddetta *viola de arco*), che non si trovano nei manoscritti alfonsini. L'osservazione in questione suggerirebbe un ambiente di produzione differente dalla corte castigliano-leonese, ma anche lontano dai modelli iconografici francesi contemporanei alla stesura del canzoniere stesso.

²⁸ Cf. *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 158-60.

²⁹ Per approfondimenti, si rinvia a Ramos 2008: 412; Stirnemann 2016: 71-86.



2.3. QUESTIONI PIÙ EVIDENTI DELLA TRADIZIONE

2.3.1. *Morfologia complessiva*

Le difficoltà di base che si riscontrano nella tradizione manoscritta relativa al *corpus* poetico di Seabra sono legate all'assenza di: tre componimenti (B388-390-391) dal *Cancioneiro da Ajuda*; ben sette (o sei) *cantigas de amor* (A210-216) dal Colocci-Brancuti.

In merito al primo punto, come ricorda Barberini, «laddove sia possibile effettuare raffronti tra *A* e *B* – ovvero laddove, in entrambi i canzonieri le sezioni d'autore siano materialmente integre – *B* conserva sempre gli stessi testi di *A* e quasi sempre nello stesso ordine»³⁰, come abbiamo d'altronde appurato in §2.2.3 con la sequenza di cinque *cantigas* presenti in ambo i codici (A217-220 = B384-387 e A221 = B389). Di conseguenza, i tre testi che tramanda solamente *B* (388-390-391) potrebbero esser stati integrati nel fascicolo in cui si trovano oggi (11, quinine) in seguito agli interventi di riorganizzazione cui questa sezione fu sottoposta nella prima metà del XIV secolo. Se è infatti vero che «um conjunto de textos, ou uma cantiga que em *A* deveria concluir o ciclo ou se encontrar no fim da série, vai surgir em *B* na abertura da obra do trovador»³¹, non si può ugualmente escludere che, in questo caso, le tre – o almeno due delle tre – *cantigas* tradite dal Colocci-Brancuti e poste in conclusione del *corpus* di Seabra (cc. 87va-88rab) avrebbero potuto essere copiate nel *verso* della c. 58, ultima del ciclo del nostro trovatore nel manoscritto ajudiano.³² Sempre in riferimento all'*Ajuda*, vale la pena porre l'attenzione sulla lacuna XII della c. 54v, seguita dalla c. 55r in bianco, che anticipano le *cantigas* di Fernan Gonçalvez. Al riguardo, Michaëlis³³ ritiene che la c. 54r segni la fine effettiva dei componimenti di Johan Lopez de Ulhoa, considerato che la colonna b risulta parzialmente vuota. La lacuna che segue avrebbe potuto dunque contenere, secondo la studiosa, un piccolo ciclo di testi attribuito ad un trovatore differente tanto da Ulhoa quanto da Seabra.

³⁰ Barberini 2023: 130.

³¹ Ramos 2008, I: 138-9, n. 158.

³² Si vedano, a tal proposito, Oliveira 1994: 147; Ramos 2008, I: 189.

³³ Cf. *Cancioneiro A* (Michaëlis, I): 408.

Più complessa e ancora ricca di perplessità è, invece, la situazione del Colocci-Brancuti, in cui risultano mancanti ben sette componimenti, di cui sei (A210-212 e A214-216) definiti anonimi da Tavani³⁴. La carenza in questione non può essere imputabile ad un guasto materiale, poiché il fascicolo 11 del canzoniere *B* – e precisamente le cc. 87ra-88rb, in cui si trova il *corpus* di Seabra – risulta integro e privo di lacune e/o interventi manipolatori di qualsiasi natura.³⁵ Nell'analisi codicologica di *B*, Anna Ferrari ha richiamato l'attenzione sulle anomalie che caratterizzano il precedente fascicolo 10. Prima di ripercorrerne la genesi, è però necessario segnalare la presenza di quattro autori assenti da *Ajuda*, che si pongono nelle ultime carte del decimo quaderno, appena prima di Fernan Gonçalvez de Seabra:

Fernan Fernandez Cogominho
Rodrigu' Eanes de Vasconcelos
Pero Mafaldo
Afonso Mendez de Besteiros

Questi *trobadores* si collocano nel secondo livello di formazione dei canzonieri, e non appaiono in *A* proprio per il loro ingresso tardo nella tradizione manoscritta. L'arricchimento dei codici da parte di nuovi compilatori, grazie all'accrescimento degli autori (fra cui i suddetti quattro) si data infatti alla prima metà del XIV secolo, momento di riorganizzazione delle raccolte durante il quale, secondo Oliveira, si sarebbero verificate le divergenze oggi visibili in *B*.³⁶

Ad ogni modo, in merito al fascicolo 10, questo si presenta allo stato attuale come un eptanione, composto da due carte iniziali bianche (cc. 73-74), con lettere di registrazione alle cc. 74v (*M*), 84v e 86v (*L*) e richiami alle cc. 84v (*A myyt9*) e 86v (*A mba seig*). Il quaderno deriva dalla «confluenza di due fascicoli di minore entità»³⁷, ed è andato incontro a modificazioni di mano colocciana del progetto iniziale. In una programmazione iniziale, il fascicolo dove infatti iniziare a c. 75, come si nota dal 77 colocciano e dalla capitale ornata che il copista e realizza, in ambo i casi in apertura; esso doveva poi terminare a c. 84, data la presenza della

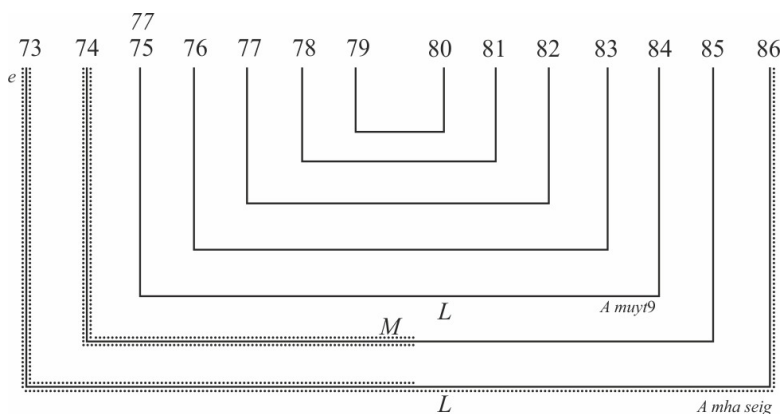
³⁴ RM: 176 (160:245); 178 (160:258); 183 (160:309); 192 (160:395).

³⁵ Si vedano al riguardo le considerazioni di Ferrari 1979: 111; Barberini 2023: 130.

³⁶ Cf. Oliveira 1994: 146-7; 191-3 e 205-11.

³⁷ Ferrari 1979: 109-10.

lettera di registrazione *L* e del richiamo *A myt⁹*, dando luogo così ad un quinione. A partire dalla c. 85, doveva poi seguire un ulteriore fascicolo [10bis] (binione, concepito probabilmente come unità codicologica autonoma), formato almeno dalle cc. 85-74 (primo di fasc.) e 86-73, sulla cui carta finale (c. 74) al *verso*, doveva esservi regolarmente riportata la lettera di registrazione *M*.



Contrariamente a questo accurato schema originario, la copiatura si arresta a c. 86r (dopo *B383*) per motivi inerenti, secondo Ferrari, allo stato dell'*exemplar* (deterioramento di carte) oppure a ragioni contingenti, come uno smarrimento delle stesse. Di conseguenza, il fascicolo 10bis, ridotto a sole tre facciate (cc. 85rv-86r), sarebbe stato aggregato da Colocci al precedente (10 primitivo), a parere della studiosa per inconsistenza strutturale atta a giustificarne l'esistenza autonoma. Viene dunque ripetuta la lettera di registrazione *L* ed aggiunto un nuovo richiamo a c. 86v (*A mha seig*). Le carte bianche che seguono (cc. 73-74) avrebbero dovuto essere tagliate via (intervento non realizzato, come per il fascicolo 8³⁸).

Le conseguenze legate a queste modificazioni di Colocci, relativamente alla produzione di Seabra, sono:

- a) la lacuna dei sette (o sei) testi di *A* (che avrebbero dovuto porsi fra *B383* [c. 86r] e *B384* [c. 87r]), che Ferrari ritiene

³⁸ Cf. *ivi*: 104-5.

dovuta ad una «evidente anomalia strutturale»³⁹ del Colocci-Brancuti.⁴⁰

- b) il perfetto parallelismo di *V* con *B* nella dislocazione di $A213 = B443 = V55$ (l'assenza dei testi di *AB* in *V* si deve all'acefalia che caratterizza il Canzoniere della Vaticana).

Dinanzi a tali criticità, legate alla resa strutturale del fascicolo 10, agli interventi apportati da Colocci e agli effetti che questi movimenti di carte hanno avuto su una parte della produzione del nostro trovatore, sorgono spontanei due quesiti. Le *cantigas* mancanti da *B* avrebbero potuto essere inserite alla fine del decimo quaderno? Quali sono le motivazioni sottese all'arresto della copiatura (deterioramento oppure smarrimento di carte)?

In questa sede, tenderemo – valutando lo stato dell'arte e conservando sempre come punto di riferimento l'analisi codicologica di Ferrari – di restituire un quadro chiaro al riguardo, con la consapevolezza che qualsiasi proposta avanzata non potrà che rimanere congetturale.

La prima questione riguarda la possibilità per *B* di accogliere i sette componimenti – oppure sei, se si omette la *cantiga* di dubbia attribuzione di cui ci occuperemo più avanti – nella sezione immediatamente precedente all'inizio del fascicolo 11 (in cui si trova Seabra). Seguendo il progetto originario, le cc. 73-74 avrebbero dovuto essere poste in seguito alla c. 86, in chiusura quindi del decimo quaderno. Se questa programmazione fosse stata preservata, nulla permetterebbe di escludere che le tre carte 86v, 73rv e 74rv (che si sarebbero trovate in apertura del *corpus* di Fernan Gonçalvez) avrebbero potuto accogliere le *cantigas* A210-216 – che peraltro in *A* sono proprio le prime del nostro trovatore⁴¹ –. Si tratta di componimenti di media lunghezza, composti da tre *coblas* (con *refran*) + eventuale *fiinda* (fa eccezione A214, formata da due sole strofe): una struttura, questa, che non si discosta particolarmente dalla configurazione di altri testi di Seabra presenti in *B* (si vedano, ad esempio, B384, B386-388, B390-391). Proprio in virtù di ciò, quei testi avrebbero potuto essere accolti senza troppe difficoltà nelle cc. 73rv-74rv e nel *verso* di

³⁹ Ferrari 1979: 110.

⁴⁰ Cf. anche Oliveira 1994: 146 e 341.

⁴¹ Si ricordi che la sequenza B384-387 (= A217-220) rispetta nel Colocci-Brancuti l'ordine di *Ajuda*. Pertanto, un'ulteriore eventuale serie di *cantigas* in *B*, corrispondente a A210-216, avrebbe seguito con tutta probabilità lo stesso criterio di successione.

c. 86, considerato altresì che in *B* l'intero *corpus* del nostro trovatore rientra nella sola c. 87rv e nel *recto* di c. 88 (ove si trova, peraltro, anche il testo completo di *B392*, *cantiga* formata da 3 *coblas* + *fiinda* di due versi).⁴² Gli interventi di riorganizzazione di mano colocciana hanno però dato origine ad una configurazione differente del quaderno, a scapito delle *cantigas* di Seabra di cui oggi si registra la lacuna in *B*. Questo nuovo assetto ha previsto, come abbiamo appurato, un nuovo richiamo (*A mba seig*) atto ad indicare la *cantiga* successiva (la prima di Fernan Gonçalvez), ed evidentemente anche la conseguente rubrica attributiva dell'autore, posta da Colocci stesso al *recto* della c. 87. Allo stato attuale delle carte – se si considera quindi l'avvenuto movimento di cc. 73-74 in apertura del fascicolo 10 –, non è chiaramente disponibile lo spazio per la trascrizione delle *cantigas* assenti, poiché non potrebbero essere inserite, per consistenza, nel solo *verso* della c. 86.

Benché quest'ipotesi sembri valida e – seguendo la genesi del decimo quaderno – verosimile, comunque non può confermare né smentire la possibilità di trascrivere le *cantigas* in quello spazio. Concorre ad aumentare le perplessità sull'argomento anche il sistema di copiatura “alla pecia” impiegato per il Colocci-Brancuti. Si tratta di un procedimento poco regolare nel caso della confezione di *B*, che può prevedere spazi bianchi e anomalie di varia natura (come avviene per lo stesso fascicolo 10), ma che può talvolta presentarsi ordinariamente, quindi con copiatura continua (si veda, ad esempio, il passaggio naturale dal quaderno 16 al 17 [cc. 120-121], oppure dal 19 al 20 [cc. 158-159]). Allo stesso modo, non sempre la fine di un fascicolo corrisponde alla fine del ciclo di un trovatore (si vedano proprio i quaderni appena menzionati), e anche i passaggi da un copista all'altro sembrano seguire una procedura irregolare: in taluni casi, infatti, una mano trascrive tutti i testi di un trovatore, come avviene proprio per Fernan Gonçalvez de Seabra, i cui testi vengono copiati esclusivamente da **d** (considerando solamente il settore *de amor*). In talaltri casi, può invece accadere che vi siano cambi di mano fra più fascicoli che trasmettono un medesimo *corpus*: si veda la sezione *de amor* di Pero Garcia Burgalés, estesa su tre quaderni (6-8) e che vede intervenire diverse mani (nei primi due fascicoli opera **d**, mentre nel delicato fascicolo 8 si alternano **c**, **b** e **d**).⁴³

⁴² Così anche Barberini 2023: 132-4.

⁴³ Cf. Ferrari 1979: 82-4.

In ogni caso, le controversie finora esposte, legate allo stato del fascicolo 10, non sono che una conseguenza dei danni che ha evidentemente subito l'*exemplar* di *B* – e che hanno poi causato la lacuna dei sei (o sette) testi nel Colocci-Brancuti –. A parere di Anna Ferrari, potrebbe essersi verificato uno smarrimento di alcune carte del modello oppure un deterioramento delle stesse. È chiaro che, anche in questo caso, entrambe le congetture non possano che rimanere tali: qui, pertanto, ci limiteremo ad esporre lo *status quaestionis* relativamente alle due ipotesi, lasciando la questione aperta.

a) L'ipotesi dello smarrimento di alcune carte

La tesi di una possibile caduta di alcune carte, già nell'*exemplar* di *B*, è stata sostenuta da Marcenaro, il quale ritiene questa un'ipotesi verosimile, benché ammetta che un'eventuale caduta di una carta (o di più carte) *ab origine* nel ramo da cui dipende *B* «non è dimostrabile, poiché non verificabile dallo stato attuale del canzoniere»⁴⁴. Effettivamente, qualora si volesse propendere per questa teoria, bisognerebbe interrogarsi – nei limiti del possibile – su quante e quali carte sarebbero andate perdute e, soprattutto, a che stadio della trasmissione dei testi ciò sarebbe avvenuto (prima che l'*exemplar* arrivasse nelle mani di Colocci oppure durante la confezione di *B*). A tal proposito, Barberini ha risposto al primo interrogativo, affermando che le carte andate perdute avrebbero dovuto essere in numero di due, e avrebbero dovuto porsi, a suo parere: una in apertura del fascicolo 10 (prima della c. 75 = c. 77* nella numerazione colocciana), a precedere l'inizio della seconda parte del *corpus* di Johan Soarez Coelho (che si estende lungo le cc. 75ra-77ra, con le *cantigas* B319-339); l'altra, omologa, alla fine del medesimo quaderno (c. 86 = c. 88* nella numerazione colocciana), luogo in cui avrebbero dovuto essere copiati i testi mancanti di Fernan Gonçalvez de Seabra. Lo studioso ha quindi escluso la possibilità di uno smarrimento delle carte, poiché «dal raffronto con *A*, [...] la sezione di Coelho risulta completa e non sussistono elementi che permettano di supporre che tra le *cantigas* B318 (ultima del primitivo fascicolo 9bis) e B319 (prima del primitivo fascicolo 10), l'*exemplar* recasse altri testi oggi perduti»⁴⁵.

In merito alla fase di trasmissione nella quale si dovrebbe porre un'eventuale caduta di queste carte, invece, è chiaro che, se ciò fosse

⁴⁴ Marcenaro [Mirabile].

⁴⁵ Barberini 2023: 137.

avvenuto prima che il modello fosse arrivato nelle mani di Colocci, costui non avrebbe potuto esserne a conoscenza. Resta quindi da chiedersi se sia possibile congetturare un'eventuale dispersione di carte durante le operazioni di copiatura: a parere di Barberini, ciò sarebbe poco probabile, poiché «si dovrebbe assumere (e pare ancor più inverosimile) che il quinione progettato da Colocci (primitivo fascicolo 10) avrebbe dovuto accogliere i testi d'un eptanione dell'*exemplar* (formato che, per altro, non sembra presente nella fonte, stando almeno a quanto è stato possibile ricostruire fino ad ora)».⁴⁶

b) L'ipotesi del deterioramento di alcune carte

La tesi di un probabile deperimento di alcune carte è stata recentemente sostenuta da Barberini, sulla base di una serie di "indizi" di carattere codicologico, sottesi all'organizzazione del canzoniere da parte di Colocci. Tenteremo qui di sintetizzare i punti-chiave della questione.

Nel complesso, in tutta la raccolta si riscontra la necessità, da parte dei copisti di *B*, di un numero maggiore di carte per copiare una sezione *x* di fogli del modello: questo era stato d'altronde già appurato da Gonçalves, la quale aveva affermato che «il y a un décalage entre la foliation de *B* e les renvois à l'*exemplam*»⁴⁷. Il supplemento dei fascicoli della fonte con una o più carte, seguendo l'analisi dello studioso, si annullerebbe (considerando l'intervallo fascicolare 4-10) solamente al decimo quaderno. In questa posizione, egli ritiene che nell'*exemplar* vi fosse un senione di 12 carte e Colocci, per riprodurne il contenuto, avesse programmato in un primo momento un quinione (10), aggiungendovi poi un "quadernino supplementare" (10bis). A partire da questi presupposti, Barberini afferma che, inizialmente, l'umanista avesse predisposto un quaderno di formato inferiore per il fascicolo 10, proprio perché il modello sarebbe risultato danneggiato e, di conseguenza, non sarebbe stato possibile copiare alcuni dei componimenti presenti in esso (A210-216). Successivamente, però, il quinione in questione non si sarebbe rivelato sufficiente ad ospitare i testi comprensibili, e ciò avrebbe comportato l'integrazione del binione 10bis.⁴⁸ La presenza di questo quadernetto

⁴⁶ *Ivi*: 138.

⁴⁷ Gonçalves 1983: 410-1 [ora in Gonçalves 2016: 95-97].

⁴⁸ Cf. Barberini 2023: 134-5. Approfondimenti in Ferrari 1979: 97-102; Gonçalves 1983: 406-9 [ora in Gonçalves 2016: 89-98]; Gonçalves 1998: 416-7 [ora in Gonçalves 2016: 343-4]; Brea-Lorenzo Gradín 2022; Brea 2023.

ulteriore, nonché la sua secondaria aggregazione al fascicolo 10 originario, hanno dato luogo ad ulteriori perplessità circa le motivazioni sottese a questi movimenti. Anna Ferrari, a tal proposito, aveva giustificato la sua integrazione nel quaderno di grande formato con un'inconsistenza materiale che ne motivasse l'esistenza autonoma, considerato che, in seguito agli spostamenti di carte riguardanti proprio il binione 10bis, questo constava solamente di tre facciate. Al contrario, Barberini ritiene che l'introduzione di questo fascicoletto aggiuntivo dovesse essere programmata, come testimonierebbe la regolarità del copista che lavorò ai fascicoli 10 e 10bis (mano e), la quale, secondo Ferrari, aveva proceduto «con compattezza esemplare, per fascicoli [...] e copiando ininterrottamente lunghi settori del codice»⁴⁹. In merito, poi, all'autonomia del fascicoletto supplementare 10bis, lo studioso afferma che, in un primo momento, «Colocci abbia avuto intenzione di mantenere l'autonomia codicologica di entrambi i quaderni e lo dimostrano, congiuntamente, la primitiva litterazione (10 *L*; 10bis *M*) e la collocazione dei richiami»⁵⁰. Successivamente, però, l'umanista avrebbe rinunciato a questa programmazione a causa della mancata corrispondenza fra *B* e l'*exemplar*, che sarebbe stata dovuta a sua volta all'impossibilità di riprodurre i testi non leggibili per deterioramento della fonte.

2.3.2. *Rime dubbie*

La peculiarità significativa che caratterizza il *corpus* di Seabra riguarda il componimento di dubbia attribuzione *A dona que eu vi por meu*, unico testo tradito da tutti e tre i canzonieri (*A*213 = *B*443 = *V*55).

Il *Cancioneiro da Ajuda*, pur non dichiarandone esplicitamente l'attribuzione, pone il testo all'interno di una sequenza continua di altre *cantigas* (*A*210-221) certamente appartenenti ad un solo autore, che il confronto con le rubriche di *BV* permette di identificare con Seabra. Al contrario, i due apografi italiani e la *Tavola Colocciana* riconoscono la paternità del componimento ad Airas Veaz. Nel caso dei codici cinquecenteschi, in particolare, la *cantiga* viene inserita esclusivamente nel *corpus* di Veaz, risultando quindi assente nella sezione di Fernan Gonçalvez. La discussione circa il possibile autore di questo testo ha dato luogo, nel corso del tempo, a copiose e disparate ipotesi da parte della critica specializzata:

⁴⁹ Ferrari 1979: 84.

⁵⁰ Barberini 2023: 140.

individuiamo due principali correnti di pensiero. Da un lato, Michaëlis⁵¹, Gonçalves⁵², Oliveira⁵³ e Ramos⁵⁴ riconoscono la paternità della *cantiga* a Fernan Gonçalvez de Seabra; dall'altro, Tavani⁵⁵ ha difeso l'attribuzione ad Airas Veaz (RM: 56 [13:47, 17.1]), considerando anonime, come appurato in §2.3.1, le serie A210-212 e A214-216. Su questa scia si pone anche Giulia Lanciani⁵⁶, che argomenta la sua tesi attributiva ribadendo la concordanza delle epigrafi di BV e di C e sostenendo che, nel caso di A, vi sono state delle difficoltà materiali nell'assemblaggio del fascicolo ove si trova questo componimento. I repertori digitali, infine, propendono per l'attribuzione a Fernan Gonçalvez de Seabra e, in particolare: *Mirabile* (scheda a cura di Simone Marcenaro⁵⁷) sostiene che il ramo italiano abbia operato un errore di attribuzione; *MedDB3*, pur riconoscendo dubbia l'intera sequenza di *cantigas* private di B – presentando dunque A210-212 e A214-216 come anonime e A213 di incerta attribuzione –, sembra propendere per la paternità di tutto il gruppo a Seabra, alla luce degli studi di Michaëlis e di Gonçalves. Rimane invece in dubbio la posizione del database *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (CMGP), a cura del gruppo di ricerca *Littera* dell'Università di Lisbona, ove viene riportato che, se da un lato sembrerebbe logico supporre l'attribuzione di Fernan Gonçalvez per l'intero gruppo di *cantigas* assenti in B, dall'altro sarebbe da considerare che il testo che succede, nel Colocci-Brancuti, quello di dubbia paternità (B444 = V56, anch'esso attribuito ad Airas Veaz), potrebbe porvisi in perfetta continuità tematica.

Al fine di proporre una soluzione, seppur sempre congetturale, alla doppia attribuzione, è necessario interrogarsi sull'eventuale presenza di questa *cantiga* nella lacuna dei sette (o sei) testi di B. A tal proposito, si possono formulare due ipotesi: da un lato, è probabile che il componimento comparisse, già nell'*exemplar* di BV, solamente nel *corpus* di Veaz

⁵¹ *Cancioneiro A* (Michaëlis, I): 411-26 e 865-70; *Cancioneiro A* (Michaëlis, II): 60, 206, 239 e 392.

⁵² *DLMGP*: 260.

⁵³ Oliveira 1994: 146-7, 321-2 e 341.

⁵⁴ Ramos 2008, I: 188-92. La studiosa, rivendicando la coerenza di A nella trascrizione dei testi, sostiene l'attribuzione con maggiore probabilità a Fernan Gonçalvez, nonostante l'accordo nominativo di BV.

⁵⁵ Tavani 1967: 515-7; Tavani 2002: 393.

⁵⁶ Lanciani 1993: 29-30; Airas Veaz (Lanciani): 117-34.

⁵⁷ Così anche in Marcenaro 2015a: 84-5.

(evidentemente a causa di un errore di attribuzione insorto durante la sua confezione). Dall'altro, è altresì possibile – supposizione per la quale propendiamo – che il componimento si trovasse fra le *cantigas* assenti in *B* per deterioramento del supporto, rientrando così nella lacuna di sette testi (A210-216) del canzoniere. In questo caso, non si può escludere che il testo figurasse, nel modello, con paternità a Fernan Gonçalvez de Seabra.⁵⁸ La sua presenza anche fra le *cantigas* di Airas Veaz, poi, potrebbe essere dovuta alla circolazione di una fonte alternativa: in questo caso, ci troveremmo dinanzi ad un caso di “tradizione stratificata” o di pluralità di fonti, con evidente attribuzione errata. La questione si lega quindi al processo di immissione di fonti disparate nel corso del XIV secolo all'interno del ramo italiano – esposto poc'anzi –, che contribuì a complicare e ad alterare in modo significativo l'assetto delle raccolte più antiche. Di conseguenza, d'accordo con Gonçalves, supponiamo la presenza almeno due tradizioni differenti: la prima, che si pone ai livelli medio-bassi della formazione dei canzonieri – ai quali si colloca anche *Ajuda* – e che ha trasmesso il testo nella sequenza di componimenti di Fernan Gonçalvez; la seconda, testimoniata da *BV*, che si pone in un momento successivo alla redazione dell'archetipo e che ha assegnato la *cantiga* ad Airas Veaz (autore che ricordiamo porsi nel secondo stadio della formazione dei canzonieri).

In conclusione, la controversia attributiva si risolve a favore di Seabra, poiché, per riprendere le parole di Gonçalves⁵⁹:

Um exame da sucessão das 12 *cantigas d'amor* copiadas em *A* [...] obriga a concluir que, sendo A217 de Fernan Gonçalvez de Seavra (como prova o testemunho de *B*), A216 tem de ser do mesmo poeta, visto ambos os textos estarem copiados na mesma face do fólho sem qualquer miniatura ou espaço branco que indique mudança de autor, e não pode ser o primeiro texto desse poeta, dada a ausência de miniatura. Por outro lado, não existindo elementos que provem que a sucessão originária dos fólhos nesta zona do códice foi alterada, teremos que admitir que todos os textos nele copiados, incluindo A213, pertencem ao mesmo trovador, isto é, a Fernan Gonçalvez.

Un rapido cenno va infine alla *cantiga* 17.2, trådita unicamente dal Colloci-Brancuti (B446, c. 97v), che si colloca nel genere *d'escarnio e maldizer* e che viene tradizionalmente attribuita ad Airas Veaz. Malgrado ciò, Lapa

⁵⁸ Sulle doppie copie delle *cantigas*, si veda il recente contributo di Ramos 2021.

⁵⁹ *DLMGP*: 260.

ne assegna la paternità a Fernan Gonçalvez de Seabra.⁶⁰ Premettendo che i dati consegnatici dai canzonieri non autorizzano ad ammettere che il nostro trovatore abbia composto testi appartenenti a tale genere, appare superfluo cercare una correlazione fra Seabra e il componimento in questione, poiché Lapa, con ogni evidenza, ha commesso un semplice errore di distrazione, confondendo questo testo con la *cantiga* di dubbia attribuzione (riportata nel *retro* della medesima carta).

2.4. ANALISI DEGLI ERRORI E DELLE VARIANTI SIGNIFICATIVE

Un approfondito confronto fra i due rami della tradizione manoscritta rivela che il *corpus* di Fernan Gonçalvez de Seabra non ha risentito in modo eccessivo dei procedimenti di *varia lectio*, soprattutto se si considerano le lacune che caratterizzano in modo differente i tre canzonieri gallego-portoghesi relativamente alle *cantigas* del nostro trovatore. Sono da escludere, infatti, possibili errori di archetipo (ω), o quantomeno un loro riscontro basandoci sul materiale ad oggi in nostro possesso, tanto più in virtù della natura dello stesso.⁶¹

D'ora in avanti, ci focalizzeremo quindi sulle differenti tipologie di errori riscontrabili nelle tre sillogi, riservando particolare attenzione a quelli creatisi a livello del subarchetipo α e agli errori individuali dei singoli codici. Verranno brevemente commentati i casi più interessanti.

a) Varianti equipollenti

	A	B	V
I			
vv. 5, 11, 17	non	nen	nen
v. 6	mun <u>do</u>	mun <u>d'</u>	mun <u>d'</u>
v. 9	que	e	e
v. 14	mi assi	mha sy	mha sy
v. 15	poss'eu niun	posso nenhun	nenhun

⁶⁰ Cf. Lapa 1970, n°131.

⁶¹ Cf. Ramos 1993. Si ricordi che l'archetipo in questione è da definire "mobile" o "cumulativo", dunque non omogeneo; pertanto, il suo profilo appare in molti casi difficile da ricostruire.

II v. 3 v. 7 v. 13 v. 14	me faça lle faça mais	mi faca lhi faza maix	
V v. 2 v. 3 v. 9 v. 15	mas ca mas me ũa	máis que mais mi uha	
XI v. 6 v. 8 v. 21	coit'andar amigo meu stranyasse	coyta andar meu amigo estrahasse	
XIII v. 3 v. 9	de uinar enqua[n]t'eu	deuinhar ment'	
XV v. 3 v. 5 v. 7	por neun soo	per nenhun son	

Rileviamo le consuete varianti adiafore *ca* ~ *que* *A* : *e* *BV*, *neun* ~ *niun* *A* : *nenhun* *BV*, *non* *A* ~ *nen* *BV*, frequenti nella lirica galego-portoghese⁶², accanto all'alternanza vocalica *e* *A* : *i* *BV* tipica dei pronomi *me* *A* : *mi* *BV*, *lle* *A* : *lhi* *BV*. Ulteriori casistiche interessanti riguardano la differente resa di alcuni verbi, a partire dagli esiti che questi hanno avuto nel passaggio dal latino alle lingue romanze: è il caso delle varianti *stranyasse* *A* (che ha mantenuto il suono nasale) : *estrahasse* *B* (che ha perso la nasalità), e di *soo* *A* (forma analogica) : *son* *B* (forma etimologica). In seguito, leggiamo esempi di elisione vocalica finale quando il vocabolo successivo comincia per vocale, che si oppongono a casi di mancata elisione: *mun-do* *A* : *mund'* *BV*; *poss'eu* *A* : *posso* *B*; *coit'andar* *A* : *coyta andar* *B*. Rilevanti le lezioni *amigo meu* *A* : *meu amigo* *B*, che si riscontrano al v. 8 di XI, ove *B*

⁶² Cf. Marcenaro 2019: 160-2.

ha probabilmente effettuato una banalizzazione. Leggiamo infine un esempio di variante sinonimica avverbiale al v. 9 di XIII, rispetto a cui la scelta risulta arbitraria e ad esclusiva preferenza dell'editore.

b) Errori individuali di *A* sanati da *B*:

	<i>A</i>	<i>B</i>
I		
v. 1	vi sempre por	vi por
	<i>om.</i>	meu
v. 5	veg'eu	vejo eu
v. 6	dond'eu	ond'eu
v. 10	e	pois
v. 16	partir	parar
II		
v. 1	Ay	A
v. 5	eu	d'eu
v. 12	fazer	fezer
V		
v. 11	de que	porque

I. Riscontriamo diverse criticità a livello metrico, quindi ipermetria (vv. 1, 6) e/o ipometria (vv. 1, 5). Il caso più interessante è l'alternanza *partir A : parar BV* al v. 16, dovuta a consueti errori paleografici degli apografi italiani (vale a dire la sostituzione di *a* con *ti*).

II. L'interiezione *Ay* al v. 1 – generalmente impiegata per apostrofare la donna amata – risulta poco attinente sul piano semantico. Rilevante invece la *variatio* fra le forme verbali *fazer A : fezer B*, rispetto a cui la più idonea risulta essere la lezione del canzoniere cinquecentesco.

V. L'oscillazione fra le forme *de que A : porque B* (e viceversa), *de que A : de comen B, quen A : que B* si riscontra spesso in questo corpus. In questo caso, la *lectio* di *A* non sembra rispettare il significato del verso.

c) Errori significativi di *B* rispetto ad *A*:

	<i>A</i>	<i>B</i>
II		
v. 7	qual meu coraçon	que merocoracõ

v. 9 v. 12 v. 16	sofrer outro mi auer a non	<i>om.</i> outr'm mh'an []
V v. 2 v. 4 v. 5 v. 6 v. 8 v. 9 v. 10 v. 13 v. 16 v. 20	me máis end' porque de que quen m'eu sei e no meu moir', jassi uiuereu, pois eu choravan me mi-o meu	<i>om.</i> en mays de que de (i)comeu que eu sei nomen moyra se hi uyuem pois en en choran men ō o
XI v. 1 v. 2 v. 3 v. 5 v. 9 v. 10 v. 12 v. 13 v. 14 v. 16 v. 18 v. 19 v. 24 v. 26 v. 27 v. 28 v. 29	quen m'oj'a min auerei meu ous acordado foss'en me terra eu ei u ll'o muit' uiss'ela, pois que jura soubesse diria matará e o foi quen leuasse leuo foi quen s'end	quemioia mj anerei men ons acordo fosseme teira ouue ou o' <i>om.</i> urífela quando mra podesse ditia mataria eu en lenasse leno sey q̄ sen
XIII v. 1 v. 5 v. 6	ouui punno maldito	ouuem puuho maidito

v. 8	deuinna én	deumha <i>om.</i>
v. 9	per outr'enqua[n]t'eu uiuo for	p ^a . out'm ment'u umo for
v. 10	cuid', e cuid'al	<i>om.</i> cuydar
XV		
v. 2	eu	en

Accanto alle differenti forme delle congiunzioni presentate poc'anzi, notiamo che molte delle inesattezze e delle omissioni del Colocci-Brancuti sono riconducibili a meri errori di distrazione del copista (cf. II, vv. 9-12-16; V, vv. 2-8-9-13 [*me A : men B*]-16-20; XI, vv. 16-24-27-28; XIII, vv. 5-6-8-10 [*cuid', e A : om. B*]; XV, v. 2).

V. Spesso si rileva una discordanza fra modi e tempi verbali impiegati dai due rami della tradizione, poiché *B* impiega con maggiore frequenza il presente indicativo: vv. 10 (*bi vyvem*) e 13 (*choran*), laddove *A* opta invece per tempi verbali differenti a seconda del contesto (futuro indicativo al v. 10: *viveren*; imperfetto indicativo al v. 13: *choravan*). Quando ciò avviene in clausole subordinate relative con l'uso del condizionale, quella dell'apografo è un'alternativa accettabile; tuttavia, in molteplici di questi casi, abbiamo dato precedenza alle lezioni del manoscritto *ajudiano*, più coerenti rispetto a quelle di *B* (vale comunque la pena considerare ogni caso singolarmente).

XI. Anche in questo caso, come nel precedente, si rileva una discrepanza notevole fra i tempi verbali impiegati dai due codici: v. 12 *eu ei A : ouve B* e v. 29 *foi A : sey B*. Una casistica particolare è rappresentata dal v. 26, ove il codice italiano ha optato per una forma (*matarà*) che rispettasse la corrispondenza verbale verificatasi sino a quel momento fra congiuntivo e condizionale; tuttavia, il significato effettivo del verso predilige il futuro (*matarà*), riportato da *A*. Viene invece rispettato il tempo verbale, con variazione del verbo stesso, al v. 19: *soubesse A : podesse B*. Qui, un'attenta lettura del testo rende chiara la preferenza, ancora una volta, per la *lectio* di *A*, al fine di preservare la struttura di iterazione derivativa che si ripete simmetricamente in ogni *cobla*. Interessante, infine, la *variatio* di congiunzioni al v. 18 (*pois que A : quando B*), che potrebbe rappresentare a tutti gli effetti un esempio di dittografia, con errata ripetizione del vocabolo ad inizio verso.

XIII. Le complesse e delicate questioni inerenti alle lezioni *ouvi A : ouvem B* e al verbo *devinnar* verranno spiegate nell'edizione. Risulta critica la resa del v. 9 (fatta eccezione per l'alternanza *enquant'eu A : ment' B*, spiegata nella sezione delle varianti adiafore), verso che probabilmente andò incontro ad una serie di errori di distrazione da parte del copista. La difficoltà maggiore si rintraccia senza dubbio nella corrispondenza, in apertura e chiusura del v. 10, delle costruzioni *cuid'e* e *cuid'ak*: la prima viene omessa, mentre la seconda viene restituita da *B* come *cuydar*, probabilmente per un'incerta interpretazione della laterale *l*, sostituita con la vibrante *r*.

d) Errori del subarchetipo α :

	Testo critico	<i>B</i>	\checkmark
I			
v. 3	dá, poi-la vi, e por seu	da e poyla uy p ^r ffeu	eda poyla uy p ffeu
v. 6	veja	aia	dia
v. 12	veja	uhā	dia
v. 14	coitado	forçado	foreado
v. 18	veja	dia	dia
IX			
v. 7	quen	queor	q(u)ō
XII			
v. 8	parcia	partia	partia
v. 15	ben que	ben q̄ to	ben q̄ to

I. La maggiore criticità riguarda il verbo *veja*, reso in modo differente dai tre canzonieri. Se le lezioni *veja A : aia B* possono essere considerate ugualmente accettabili, poiché attestante con simil frequenza nella lirica galego-portoghese, il confronto fra *BV* è invece più problematico. È infatti probabile che il copista di \checkmark abbia interpretato erroneamente la maiuscola iniziale, trascritta da *B* con modulo più ampio, dando quindi luogo alla confusione *A/a* e, di conseguenza, all'incertezza fra *aia* e *dia*. Difficilmente comprensibili, sempre in questo contesto, le varianti *uhā* e *dia* che *B* riporta ai vv. 12-18. La variante *forçado* di *B* al v. 14 (che in \checkmark va incontro ad un chiaro errore di trascrizione) risulta idonea tanto quanto la *lectio* di *A*, ai livelli semantico e metrico.

IX. Le varianti di *quen* restituite dai canzonieri italiani (*queor B : q(u)ō V*) risultano poco chiare.

XII. Non trovano corrispondenze con il significato né la voce *partia*, né la costruzione *ben quanto*. Il primo vocabolo, sostituito nel testo critico con *parcia* (*parcir* < PARCERE), potrebbe essere stato il risultato della consueta confusione *c/t* che si verifica nella gotica, in questo caso avvenuta a livello del subarchetipo α . L'espressione *ben quanto*, invece, è stata rifiutata in questa sede, poiché probabile corruzione testuale: al suo posto, è stata adottata la forma *ben que*, rintracciabile anche in altri trovatori (per un'analisi più approfondita, cf. XII, n. 15).

e) Errori significativi di *V* rispetto a *B*:

	<i>B</i>	<i>V</i>
I		
v. 10	creer	qeer
v. 17	rrem	ssem
IX		
v. 2	sabor	fabor
v. 3	preguntar	pieguntar
v. 4	quero	qīo
v. 5	gran loucura	giā loucuia
v. 6	catan	ratā
	mesura	mesuia
v. 7	catan	tatā

I. La discrepanza fra le forme *rrem B* : *ssem V* è dovuta ad una probabile errata comprensione della *lectio* del Colocci-Brancuti.

IX. Le varie incertezze fra consonanti (v. 2: *s > f*), le sostituzioni di consonante con vocale (vv. 3-5-6: *r > i*; vv. 6-7 *c > r ~ d*), ed ulteriori inesattezze di questo genere sono ricollegabili ad errori di lettura e/o di trascrizione da parte del copista di *V*.

f) Errori significativi di *B* rispetto a *V*:

	<i>B</i>	<i>V</i>
IX		
v. 5	sandet	sandec'
v. 10	adenjnhar	adeuinnar
v. 12	senp'e	sempre
v. 14	irē	ren
v. 18	aluerey	auerei

XII		
v. 4	<i>om.</i>	eu
v. 14	and	end
v. 16	nulha ffanhaua	mi lha ssanhaua

Gran parte degli errori significativi di *B*, comprese le omissioni, sono riconducibili a letture e trascrizioni incerte del copista, com'era avvenuto in precedenza con *V* (cf. IX, vv. 5-10-12-18; XII).

IX. Particolare la forma *irē* al v. 14, che presenta l'avverbio pronominale *i* appena prima di *ren*, causando ipermetria.

3. DIRETTRICI TEMATICO-FORMALI DEL CORPUS

Il *corpus* di Fernan Gonçalvez de Seabra conta sedici canzoni d'amore, di cui quindici *cantigas de amor* e una *cantiga de amigo*. Il carattere prettamente monocorde e "isomorfo" che caratterizza il genere di argomento cortese nella lirica peninsulare viene accettato e preservato dal nostro trovatore. Fernan Gonçalvez riprende infatti quel "paradigma" – efficientemente sintetizzato da Tavani nei suoi studi¹ – che ruota attorno ad una serie di tratti tipici sui piani tematico, lessicale e formale. Allo stesso tempo, non rinuncia comunque a rielaborazioni, combinazioni di varia tipologia e innovazioni, che ne mettono in luce l'individualità stilistica.

3.1. LA CANTIGA DE AMOR

3.1.1. *Coita de amor*

L'autore presenta la *cantiga de amor* nella sua accezione classica, sviluppando il *Leitmotiv* per eccellenza di questo genere: la *coita de amor*. È questo il fulcro sul quale si ergono ulteriori tematiche trasversali che verranno introdotte nei vari testi, in conformità alla "norma" galego-portoghese.²

La *coita de amor* viene generalmente annunciata sin dal primo verso del componimento, quando il poeta illustra il suo amore per la dama e il motivo che lo spinge a provare una così grande pena. La donna amata è oggetto delle apostrofi e dei richiami che riscontriamo di frequente nei testi lirici galego-portoghesi – e il nostro autore ne è un ottimo esponente – e che, a livello sintattico, vengono testimoniati dalla costruzione: sostantivo indicativo di genere (*senhor* oppure *dona*, in questo *corpus*) + aggettivo possessivo (*mia*) + eventuale aggettivo qualificativo (*fremosa*).³ Si vedano, ad esempio, gli incipit di alcune *cantigas*:

II	A <u>mia sennor</u> atanto lle farei
IV	Des que vos eu vi, <u>mia sennor</u> , me ven

¹ Cf. Tavani 1969: 9-50; Tavani 1980: 47-148, ma si veda anche Alvar 1977.

² Per approfondimenti, si rimanda a Beltrán 1993.

³ Ulteriori studi al riguardo in Álvarez Blásquez 1950; Brea 1987-1989.

VII	Moir'eu por vós, <u>mia sennor</u> , e ben sei
XV	Sazon sei ora, <u>fremosa mia sennor</u>

Causa primaria del tormento interiore e indicibile del poeta è quindi la *visio* della donna, *topos* per eccellenza delle canzoni d'amore maschili galego-portoghesi⁴, chiaramente presente anche nella produzione di Fernan Gonçalvez (cf. I e IV). Nel riferimento alla primordiale visione della *senhor*, poi, viene talvolta chiamato in causa un ulteriore motivo dominante di questo genere: l'elogio della dama. In questo contesto, si notano le molteplici allusioni al bell'aspetto della donna amata, ma anche ad altre sue qualità non fisiche, quali il "bel parlare", il "senno", la "misura", etc. La descrizione muliebre – che si colloca in un'ottica di totale assenza di dimensioni spaziali e temporali, essendo la signora cui si rivolgono i *trobadores* una figura prettamente idealizzata – non sembra però essere nei preminenti interessi del nostro trovatore. Seabra, infatti, fa riferimento alla rappresentazione sublimata della *senhor* solamente mediante rapidi cenni alla sua bellezza, visibili nell'impiego dell'aggettivo *fremosa* – il quale viene pur sempre inserito, come ricorderemo, nell'ambito dell'apostrofe –. *Visio* e invocazione della *senhor* costituiscono così il preambolo della *cantiga*, che si manifesta sotto forma di proposizione introduttiva atta a descrivere la situazione psicologica del trovatore e a fungere da nucleo su cui si muoveranno, nel discorso poetico, i cruciali campi semici della *coita* (non solo il sentimento del *trobador* per la sua signora, ma anche il riserbo di lei e la sofferenza per la mancata corrispondenza amorosa).

Questa fitta rete di richiami colloca *in toto* il nostro trovatore nel panorama poetico galego-portoghese. Basti notare, a titolo esemplificativo, le seguenti concordanze di incipit:

Pero Garcia Buralés	Sennor fremosa, pois vos vi	125.50
Fernan Gonçalvez de Seabra	Des que vos eu vi, mia sennor, me ven	IV
Afonso Fernandez Cebolhilha	Sennor fremosa, des quando vos vi	3.7
Don Denis	Sennor, des quando vos vi	25.109

Benché la formula introduttiva accomuni i quattro componenti, lo sviluppo discorsivo futuro sarà differente: Cebolhilha e D. Denis, in

⁴ Cf. Fidalgo–Souto Cabo 1995.

particolare, si allontaneranno dall'ottica del primo incontro con la *senhor* per dare spazio a nuovi *topoi* e, rispettivamente: il *segredo de amor* e la *morte por amor*. In questo contesto, il testo che rimarrà maggiormente fedele alla concezione della *visio* primitiva, avvicinandosi parzialmente ai motivi che illustrerà anche Fernan Gonçalvez è la *cantiga* di Burgalés. Entrambi gli autori presenteranno infatti un motivo cardine attorno a cui si muoverà poi l'intera argomentazione, sintetizzabile nella formula “signora, da quando vi vidi, iniziai a soffrire di un grande dolore”.

Fernan Gonçalvez de Seabra	<u>Des que vos eu vi, mia sennor, me ven</u> <u>o mui grand'afan e o muito mal</u> que ei por vós; pero direi-vos al: (vv. 1-3)	IV
Pero Garcia Burgalés	<u>Sennor fremosa, pois vos vi</u> <u>ouve tan gran coita d' amor</u> que non fui ledo, nen dormi, nen ouvi doutra ren sabor, <u>sempre cuidando, mia sennor,</u> <u>en vós,</u> que fez Deus a melhor (vv. 1-6)	125.50

Com'è noto, si tratta di un concetto notevolmente diffuso – talvolta esemplificativo della stessa *coita* –, che si rintraccia senza troppe difficoltà nella lirica galego-portoghese e che non necessariamente viene annunciato già nell'incipit della *cantiga*.⁵

Sempre in correlazione al *topos* della visione della *senhor* e della successiva manifestazione della sofferenza amorosa, una seconda invocazione che può accompagnare – o sostituire – l'apostrofe rivolta alla dama, è quella a Dio. Le due figure – la donna amata e la divinità – risultano strettamente relazionate fra loro: non a caso, Tavani osservava che «Amore e Dio possono essere considerati il braccio punitivo di madonna, che si vale dell'attiva collaborazione dell'uno e della supina acquiescenza dell'altro». ⁶ I richiami al Signore vengono generalmente espletati sotto

⁵ Cf. *LPGP* 25.51, 96.1, 97.40, 104.6, 106.10, etc. Si pongono sulla medesima scia – ribadendo la corrispondenza sofferenza-amore – quei testi in cui il *trobador* dichiara in modo pressoché esplicito di amare la propria signora, dal momento in cui l'ha vista. Fra questi, si ricordino almeno *LPGP* 25.114, 104.7, 155.12.

⁶ Tavani 1980: 68.

forma di preghiera o di supplica, come dimostrano le formule interietive “assi Deus me perdon”, “assi me venna ben”, “se Deus me valla”, “se Deus me salve”, etc. caratteristiche della produzione trobadorica peninsulare,⁷ nonché dello stesso *corpus* di Seabra (cf. II, IV, V, VI, IX, XII, XIII, XV). Interessante, a tal proposito, la *cantiga* XI, ove il poeta si rivolge a Dio non solo mediante brevi esclamazioni, bensì anche attraverso un appello di più ampio respiro nei versi incipitari:

Nostro Sennor, quen m’oj’a min guisasse
o que eu nunca guisad’averi
(vv. 1-2)

Consuetamente, nella tradizione lirica galego-portoghese, il sintagma *Nostro Sennor* si pone sulla falsariga delle formule interietive, con una valenza simile (richiesta di perdono o implorazione) e comparando nel discorso poetico con la medesima estrema fugacità.⁸ Al contrario, nella *cantiga* di Fernan Gonçalvez, la costruzione in questione è funzionale ad integrare la figura della divinità nello sviluppo narrativo del testo. In altre parole, Dio non è più oggetto di una supplica, bensì soggetto che ha deciso e decide della vita del poeta, come capiamo dagli avvenimenti raccontati nella prima *cobla*. Per comprendere meglio la funzione svolta dai molteplici richiami al Signore, però, vale la pena sintetizzare il contenuto tematico di questo componimento. Si tratta infatti dell’unico testo che presenta in modo chiaro il *topos* della dichiarazione d’amore: il poeta ipotizza ed immagina una complessa e meticolosa strategia per rivelare il suo sentimento alla *senhor*, malgrado la chiara incapacità di costui nel saper affrontare la *confessio amoris*. Durante la dettagliata narrazione che lega fra loro le quattro *coblas* e la *fiinda*, l’apostrofe all’entità celeste assume un ruolo preminente: nella prima stanza, il trovatore vi si rivolge infatti con ferma consapevolezza, spiegando che proprio la divinità l’ha guidato verso «o que eu nunca guisad’averi, | a meu cuidar, per quanto poder ei» (vv. 1-2). Successivamente, nelle strofe seconda e quarta, tornano le interiezioni, esemplificative della speranza che nutre il poeta di poter giovar dell’aiuto di Dio in tutto ciò che farà.

E me dissesse pois se lle pesasse,

⁷ È nota la copiosità di queste formule nei *corpora* trobadorici galego-portoghesi: a mero titolo esemplificativo, si vedano *LPGP* 31.4, 43.7, 44.1, 73.4, 75.15, 157.38, etc.

⁸ Così in *LPGP* 11.12, 17.4, 25.65, 25.79, 47.19, 50.4, 63.52, 66.4, 79.13, etc.

pero m'a min pesaria muit'én,

ise Deus me valla!; mas faria ben
(vv. 15-17)

E, des i, pois que m'eu assi salvasse,

ise Deus me salve!, que nunca o meu
(vv. 22-23)

In una produzione lirica come quella di Seabra che, nel complesso, lascia poco spazio alla *variatio* stilistica, questa *cantiga* risulta particolarmente affascinante dal punto di vista formale. In merito specificamente alle invocazioni al Signore, i testi del nostro trovatore presentano infatti una duplice oscillazione sinonimica: gli appellativi che si possono rintracciare sono *Deus* (utilizzato in questo e negli altri otto componimenti che ospitano appelli alla divinità, per cui cf. *supra*) e *Nostro Senhor* (impiegato solamente in questa *cantiga*).⁹ Quest'ultimo epiteto, nello specifico, mette in luce un *unicum* stilistico di questo *corpus*: l'*aequivocatio* giocata sul vocabolo *senhor*. Il sostantivo compare nel complesso tre volte in XI (*coblas* prima, seconda e quarta): nel primo caso, l'appellativo è rivolto, come abbiamo visto, a Dio (v. 1); negli altri due casi, esso rappresenta invece il consueto indicativo di genere, con riferimento quindi alla dama (vv. 13 e 25). Lo scioglimento dell'equivoco è molto semplice, e riflette così la linearità formale del nostro trovatore: la distinzione è infatti facilmente riconoscibile grazie al pronome che precede il sostantivo (*nostro*, quando il vocabolo in questione indica la divinità; *mia*, quando designa invece la donna amata). Nel complesso, notiamo quindi come questo componimento, più degli altri, mostri una fine originalità tanto sul piano tematico quanto su quello stilistico, soprattutto se si considera il carattere statico ed uniforme del *corpus* di Fernan Gonçalvez.

Ad ogni modo, proseguendo l'analisi delle principali direttrici tematiche della produzione di questo trovatore, un motivo cruciale che si pone in continuità con il tema della *visio* è il tormento dato dall'impossibilità di vedere la dama. Si tratta di una vera e propria costante nei testi di Seabra – seppur non eccessivamente comune nella lirica galego-

⁹ Nella lirica galego-portoghese, è possibile rintracciare anche il pronome *El*, impiegato in funzione antonomastica. Cf. *LPGP* 6.8, 25.15, 30.23, 33.1, 33.2, 43.1, etc.

portoghese¹⁰ –, che viene interamente giocata sul binomio vedere-non vedere la *senhor*: una combinazione, questa, che si traduce a livello stilistico in costruzioni parallelistiche più e meno rigide. Sul piano semantico, nel nostro *trobador* la mancata visione della dama corrisponde all'assenza di piacere: in altre parole, se il poeta non vede la donna amata, per lui non esisterà altro al mondo di cui giovare. Una sfumatura così dettagliata di questo *topos* (di cui sono esemplificative I e IV) si riscontra in termini simili in una *cantiga* di Estevan Faian:

Fernan Gonçalvez de Seabra	<u>non-na vej'e non vej'eu al</u> <u>no mund'ond'eu veja prazer</u> (vv. 11-12)	I
	sei que <u>non vira tamanno prazer</u> <u>como [eu] vej'ora [de] vos veer.</u> (<i>refran</i>)	IV
Estevan Faian	<u>U vos non vejo, non vejo prazer</u> se Deus me valla, <u>de ren nen de mi;</u> (vv. 7-8)	31.4

Talvolta relazionata alla visione della donna è poi la descrizione della condizione fisica conseguente all'eccessiva sofferenza.¹¹ Com'è noto, la varietà sintomatologica che illustrano i *trobadores* nelle loro *cantigas* non si limita alla follia oppure alla morte, ma può comprendere anche la mancanza di sonno, l'accecamento ed il pianto. Da questo punto di vista, Fernan Gonçalvez non approfondisce particolarmente la spiegazione dello stato di salute successivo alla *coita*: un breve accenno alla condizione fisica degli occhi, nella *cantiga* V, è sufficiente al poeta per rendere l'idea del dolore che sta provando. Il riferimento agli occhi piangenti del poeta si rintraccia non di rado nei componimenti dei trovatori galego-portoghesei, come leggiamo nel confronto seguente:

Fernan Gonçalvez de Seabra Pero choravan estes ollos meus

¹⁰ Le *cantigas de amor* che accennano ad una mancata *visio* della *senhor* in termini maggiormente significativi sono LPGP 64.29, 70.10, 78.2, 125.40, 141.2, 147.2, 148.11.

¹¹ Tavani 1980: 78. Il *topos* della pena d'amore trova infatti «il suo fondamento teorico in una tradizione medica – già articolata nel *Vaticum* di Haly Abbas (conosciuto in Europa nella traduzione di Costantino Africano) – e che costantemente considera amore e malinconia come malattie affini se non identiche» (Agamben 1977: 20-3).

	<u>con mui gran coita</u> , sempre me calei, (vv. 13-14)	V
Afonso Mendez de Besteiros	doedevos vós de min e dos <u>meus ollos, que choran á mui gran sazon</u> (vv. 3-4)	7.13
Johan Lopez de Ulhoa	<u>Chorand'enton dos ollos meus</u> (v. 7)	72.13
Vasco Gil	E porque <u>nunca estes meus ollos fazen se non chorar</u> (vv. 6-7)	152.17

L'infelice *conditio sanitatis* in cui si trova Seabra richiama l'attenzione, inoltre, sulla dinamica del cosiddetto *ensandecemento*,¹² vale a dire la perdita del senno dovuta all'evoluzione della sofferenza amorosa. Un *topos* che si rintraccia come motivo-guida del testo, nella lirica peninsulare, in venti *cantigas de amor*¹³ e che, nel nostro trovatore, ricorre due volte. Il primo richiamo in V, ove l'autore ringrazia implicitamente Dio per averlo salvato da questa tragica conseguenza:

E ben tenno que me fez Deus i ben
porque mia coita non forçou meu sén.
(vv. 19-20)

Il secondo riferimento, più esplicito, si osserva nel contesto del *segredo de amor* della *cantiga* IX, con le menzioni alla mancanza di senno e di *mesura*:

Muitos vej'eu que, con mengua de sén,
(v. 1)

nen catan Deus, nen ar catan medida,
nen catan min, a quen pesa muit'én,

nen ar catan como perden seu sén
(vv. 6-8)

E mui ben vej'eu que perden seu sén
aqueles que me van a demandar

¹² Maggiori informazioni in Fernández Guiadanes–Pérez-Barcala 2005.

¹³ *LPGP* 7.1, 14.8, 44.5, 50.7, 70.1, 70.9, 70.10, 72.13, 106.15, 116.30, 121.5, 121.9, 121.10, 125.4, 125.6, 125.17, 125.39, 125.46, 148.3, 154.11.

quen é mia sennor, mais eu a negar
(vv. 15-17)

Alla stoltezza e alla follia:

¡vedes que sandec' e que gran loucura!
(v. 5)

E infine al *sandeu*, posto in opposizione al *cordo*:

Mais o sandeu, quer diga mal, quer ben,
e o cordo dira sempre cordura,
des i eu passarei per mia ventura;
(vv. 11-13)

Merita alcune considerazioni di natura stilistica l'impiego in questo *corpus* di vocaboli afferenti al campo semico dell'*ensandecemento*. Anzitutto, si rileva la completa assenza del verbo che per eccellenza testimonia questo tema: *ensandecer*. In generale, le sue attestazioni nelle *cantigas* galego-portoghesi sono limitate (si rilevano infatti solamente sette occorrenze del verbo in questione all'infinito, relativamente al genere amoroso maschile¹⁴). Risultano invece più comuni le espressioni *perder ~ tolber o sén* e *mengua ~ mingua de sén*, che si pongono sul medesimo piano a livello semantico e che leggiamo ai vv. 1-8-15 della *cantiga* di Seabra. Per queste costruzioni, che esprimono la follia amorosa che generalmente colpisce l'amante – ma che, come accade in IX, può colpire anche i *sandeus* – si osservano indici di frequenza di gran lunga più elevati rispetto al verbo menzionato poc'anzi.¹⁵ Ad ogni modo, a livello morfologico, le origini di *ensandecer* si rintracciano nell'aggettivo *sandeu*, con l'aggiunta del suffisso incoativo *-ecer* (< lat. -ESCERE) e del prefisso *en-*. Il vocabolo *sandeu*, impiegato talvolta anche come sostantivo (cf. *supra*) – con significato di 'pazzo, mentecatto' – possiede un'etimologia complessa che ha dato luogo, nel corso del tempo, a supposizioni interpretative differenti. A tal proposito, Mussons ne propone la derivazione dal femminile *sandía*, che indicherebbe una persona folle o «'necio', 'idiota', aplicado al que se comporta equivocadamente, imprudentemente, groseramente».¹⁶ Una

¹⁴ *LPGP* 25.100, 43.11, 50.11, 70.10, 125.4, 125.39, 125.46.

¹⁵ Com'è noto, le occorrenze di queste strutture espressive sono numerose: fra esse, si vedano *LPGP* 14.8, 17.3, 23.2, 43.20, 50.3, 50.6, 73.6, 97.19, 125.2, 155.1, etc.

¹⁶ Mussons 1991: 598.

spiegazione perfettamente in linea, in questo caso, con il senso del verso che vuole restituire il nostro trovatore quando fa riferimento a coloro che chiedono sconsideratamente della sua *senhor*. Riguardo al sostantivo *loucura*, infine, sempre Mussons ne rimarcava lo stato di «ansiedad y alteración como efecto del amor, por lo que la traducción que se ofrece como más apropiada es ‘loco’». ¹⁷ Nei casi in cui questo vocabolo richiama la condizione psico-fisica del poeta, conseguente alla sofferenza amorosa, la definizione dello studioso risulta idonea; ¹⁸ nel caso di Seabra, invece, non sembra essere particolarmente attinente. Ricordiamo infatti che, in IX, il *trobador* fa riferimento alla *loucura* degli stolti (si veda il binomio con *sandee*), per cui il termine in questione dovrebbe essere inteso piuttosto come sinonimo di *folia* e di mancanza di senno, nel senso letterale dell'espressione. Sarebbero quindi da escludere riferimenti ad uno *status sanitatis* provocato dalla *coita*, poiché riguardanti appunto il poeta.

3.1.2. *Morte por amor*

Culmine della sintomatologia amorosa e compagna della *folia*, la *morte por amor* è uno dei motivi più spesso scelti dai trovatori galego-portoghesi nelle loro *cantigas*. Il tema in questione – annunciato dal verbo *morrer* oppure dal sostantivo *morte* – si pone come ineluttabile condanna e destino di ogni poeta, ma anche come rimedio alla propria *coita*. ¹⁹

In questo *corpus*, la *morte por amor* assume tre differenti valenze:

- a) Morte come desiderio ultimo del poeta, come prospettiva futura, fine prossima o remota.
- b) Morte come uccisione e morte come amore, mediante il trinomio *amar-morrer-matar*.
- c) Morte come perdita (del *trobador* e/o della *senhor*).

Nel corso di questo paragrafo, illustreremo queste tre differenti accezioni della *morte por amor* e il loro sviluppo argomentativo nella produzione del nostro trovatore, avanzando, ove possibile, alcuni confronti con altre *cantigas de amor* e/o autori galego-portoghesi.

¹⁷ *Ivi*: 597.

¹⁸ Si vedano, ad esempio, *LPGP* 71.4, 115.6, 157.61bis.

¹⁹ Per una panoramica completa in merito alla *morte por amor*, vd. Del Rosario Fernández 1971; Vilhena 1977; Souto Cabo 1988; Souto Cabo 1993; Meneses 2000; Ferreira–Martínez Pereiro–Tato Fontaiña 2007: 138-52.

a) Morte come prospettiva futura e desiderio del *trobador*

Fernan Gonçálvez de Seabra presenta la *morte por amor* ricorrendo generalmente alla strategia del *climax* ascendente, che colloca questo *topos* in conclusione delle sue *cantigas*, spesso nella *fiinda*. In questo modo, la morte per amore non si erge ad asse tematico del componimento, bensì viene proposta come prospettiva futura, in alcuni casi prossima, in altri remota. Seguendo questa linea-guida, in II e IV, leggiamo:

mais, de pran, esto non sofrerei ja
d'eu estar muito que a non veja.

Ca non posso que morto non seja.
 (II, vv. 14-16)

E, desejan'd'eu a queste prazer,
 des que vos non vir, me fara morrer.
 (IV, vv. 19-20)

In ambo i casi, il poeta nutre un desiderio irrealizzabile e la consapevolezza di ciò è la causa per cui egli non vede altro rimedio se non porre fine alla sua vita e, di conseguenza, al suo supplizio amoroso. La prospettiva della morte appare però ancora lontana e qui viene solamente accennata, poiché l'autore lascia spazio alla descrizione della *coita*.

Prossima o remota che sia, la *morte por amor* si presenta spesso sotto l'ottica del desiderio. La fine è ardentemente desiderata dal trovatore, poiché egli è consapevole che saprà dargli sollievo, presto o tardi. Generalmente, quest'aspirazione viene espressa successivamente ad una presa di coscienza rispetto ai fatti accaduti ed è talvolta legata alla riservatezza del segreto d'amore del poeta. Emblematico, a questo proposito, è il componimento VI, in cui la *lamentatio* del poeta si muove sulla medesima scia della *cantiga de amor* 125.1 di Pero García Burgalés:

Fernan Gonçálvez de Seabra	Ben sei que <u>ome sol non m'entende</u> <u>qual coita sofr'e como coitado</u> <u>eu viv'oje</u> , ne[n] ést'ome nado que o soubess'e que non fosse ende <i>maravillado de <u>como vivo</u></i> <u>[en tan gran coita com'og'eu vivo].</u> (vv. 13-18)	VI
----------------------------	--	----

demais, desejo mia mort', e vivo.
(v. 20)

Pero Garcia Burgalés

¡Ail, Deus, que grave coita de sofrer: 125.1
desejar mort' e aver a viver
com' o]' eu viv', e mui sen meu prazer,
con esta coita que me ven tanta;
desejo mort' e querria morrer
(vv. 1-5)

A esta coita nunca eu par vi;
desejo morrer, pero vivo assi,
per bõa fe, a gran pesar de min
(vv. 7-9)

Di base, i due testi ruotano intorno ad un assunto principale, sintetizzabile nella formula “desidero morire ma sono costretto a vivere, faticosamente, con questa grande sofferenza che mi pervade”. Un dolore che non ha pari, che nessun altro uomo può comprendere e che, proprio per questo, spinge i due *trobadores* ad auspicare irrimediabilmente la morte.

Seguono lo stesso principio le uniche due *coblas* di cui si compone la *cantiga* XV, le quali annunciano una fine imminente. Richiamando un passato ormai remoto e maledicendo il giorno in cui ha incontrato la sua *senhor*, Fernan Gonçalvez avverte infatti la dama in una condizione di stasi, priva di risposte e di pietà nei confronti del trovatore innamorato. Questa dinamica dà luogo una sensazione di imprigionamento, nonché di rammarico e di rabbia, conseguentemente a cui il poeta rinnova il suo desiderio di abbandonare il mondo terreno. La *morte por amor* viene presentata nuovamente mediante la tecnica del *climax* ascendente, che pone il motivo-guida nel *refran*, in perfetta corrispondenza con la *coita de amor* annunciata al verso precedente:

mais sõo por vós tan coitado d'amor,
que me faz ora mia morte desejar.
(vv. 3-4)

ca soo por vós tan coitado des i
que me faz ora mia morte desejar.
(vv. 7-8)

Sebbene la morte sia desiderata fortemente dal poeta-amante, costui è altrettanto consapevole che abbandonare il mondo terreno significa rinunciare al tanto agognato *ben* della *senhor*. La speranza di ricevere una minima considerazione dalla dama viene illustrata chiaramente nelle *cantigas* I e III, ma è pur sempre accompagnata dalla consapevolezza della

sua vanità. Il trovatore è infatti ben conscio che la signora preserverà sempre il suo riserbo, fino a confluire nella *desmesura*.²⁰ Così, in I:

que morrerei, se non val,
 pois non quer mia coita creer,
 (vv. 9-10)

E in III:

de morte, ca enquant'eu for
vivo desejarei o seu
ben; e por aquesto sei eu,
 se ben non ei de mia sennor
nunca me pode toller al
[mal nen gran coita, se non mal]
 (vv. 13-18)

b) Morte come uccisione e morte come amore

Un'ulteriore sfumatura della *morte por amor* si legge in quei brevi incisi in cui Fernan Gonçalvez sembra accennare ad una vera e propria uccisione. Se già nel componimento IV, infatti, l'autore utilizza l'espressione *me fara morrer* (v. 20), in XI, in modo più plateale, leggiamo:

a mia sennor, pero que me matasse
o seu amor – que xe me matará,
 e o sei, ced', u al non avera –,
 (vv. 25-27)

Nello scenario di una mancata *confessio amoris* – che il poeta sceglie di evitare proprio per non scatenare una reazione avversa nella sua *senhor* –, Seabra afferma chiaramente che non ha mai confessato alla donna amata (e mai le confesserà) che il suo amore l'avrebbe ucciso. Successivamente, egli dichiara infatti di essere consapevole che questo sentimento l'ucciderà e che ciò avverrà presto.

Sul piano formale, merita un approfondimento il verbo-chiave *matar*, impiegato dal nostro autore unicamente in questa *cantiga de amor*, sebbene sia uno dei vocaboli maggiormente attinenti all'ambito semico

²⁰ Maggiori approfondimenti in merito alla *mesura* e alla *desmesura* nella lirica amorosa galego-portoghese in Wettstein 1974.

della *morte por amor* (talvolta impiegato in luogo di *morre*, per *variatio* lessicale²¹). Le sue origini rimangono tutt'oggi incerte e numerose sono state le proposte etimologiche: in ultima istanza, è stata supposta la derivazione dal verbo latino *MATTARE < lat. tardo MATTUS, 'stupido'. Nelle *cantigas* galego-portoghese, il trinomio *amar-morre-matar* si presta a molteplici combinazioni di varia natura, intercambiando di tanto in tanto i tre verbi fra loro, in accezione sinonimica. In altre parole, se il verbo *morre* sembra sciogliersi in una curiosa lessicalizzazione, convertendosi in equivalente di *amar*,²² il verbo *matar* invece «si configura come il vocabolo semanticamente più marcato per trasmettere il concetto di morte, occupando il vuoto semantico lasciato da *morre* per enfatizzare il concetto della morte e la causa di essa».²³ Allo stesso modo, se di fatto il verbo *morre* può far riferimento all'ottica amorosa e simboleggiare una cosiddetta "morte in vita", al contrario, il verbo *matar* si configura come vocabolo più idoneo ad esemplificare il destino che attende l'infelice *trobador* in balia della sua *coita de amor*.

Questa corrispondenza sinonimica fra "amare" e "morire" si riscontra in Fernan Gonçalvez, con facilità, nel componimento III:

De mort' é o mal que me ven
muit' e tan grave de sofrer
que ja máis, enquant' eu viver,
(vv. 1-3)

La formula iniziale *de mort' é* (~ *de morte*) viene simmetricamente ripetuta in apertura di ogni stanza e nella *fiinda*, ove viene alla luce il "mal d'amore" di cui soffre il poeta:

de morte, ca tod' outro mal
d' amor sei eu ca me non fal.
(vv. 19-20)

Sebbene possa sembrare paradossale, questo testo non può essere collocato nell'ottica della *morte por amor*: il trovatore, infatti, non annuncia la sua prossima o remota morte, al contrario, non vi accenna minimamente.

²¹ Cf. *LPGP* 25.15, ma si vedano anche le *cantigas de amigo* *LPGP* 25.13, 25.29.

²² Così Beltrán 1995: 49.

²³ Fassanelli 2009: 42. In merito alla genesi del verbo *matar* e al suo impiego nella lirica galego-portoghese, vd. Corral Díaz 1997: 540-2; Corral Díaz 2004.

Il vocabolo-chiave “morte”, sulla scia delle precedenti considerazioni di stampo lessicale (cf. *supra*), dovrebbe piuttosto rientrare nell’ambito semico della sofferenza amorosa, poiché esemplificativo ed esplicativo della *coita de amor* patita dal *trobador*: il dolore di cui egli soffre è infatti mortale. Considerando l’asse tematico del componimento, dunque, il lettore potrebbe aspettarsi che – com’era accaduto in II e IV – nei versi finali, l’autore accenni ad un’inevitabile *morte por amor*. In realtà, ciò non avviene giacché, tanto nel *refran* quanto nella *fiinda*, viene preservata quell’argomentazione lineare tipica dello sviluppo discorsivo delle *coblas*, e l’autore prosegue nella descrizione della sua sofferenza amorosa, conservando dunque una struttura stabile ed omogenea anche sul piano stilistico. Potrebbe – e dovrebbe, a nostro parere – essere questa la corretta chiave di lettura e di interpretazione del rapporto fra morte e amore, nonché del tema della morte per amore come “sussidio” alla spiegazione della dinamica amorosa e, in alcuni casi – come questo –, ad una più esaustiva elaborazione della *coita*.

c) Morte come perdita

Che sia desiderata oppure inevitabile, spesso la *morte por amor* viene accompagnata da un’apostrofe oppure un richiamo diretto alla *senhor*: una strategia, questa, che il poeta mette in atto per immergersi talvolta nella dinamica della “perdita”. Se è vero infatti che, nel momento in cui morirà, il poeta perderà il *ben* della *senhor* (cf. *supra*), è altrettanto innegabile che anche la dama perderà qualcosa: è questo il concetto di base che i *trobadores* frequentemente ribadiscono nelle loro *cantigas de amor*.

A tal proposito, Seabra declina questa particolare sfumatura tematica solamente nel componimento VII, in cui leggiamo:

Moir’eu por vós, mia sennor, e ben sei
 que vos praz; mais non vos dev’a prazer,
 ca perç’eu i e vej’a vós perder
máis que eu perç’, e contar vo-lo ei:
perç’eu o corp’, e vós perdedes i
vossa mesura e quant’eu vall’en mi.
 (vv. 1-6)

Merita un approfondimento il verbo *perder*, che si riscontra in sequenza poliptotica nel *refran* e, solamente nella prima *cobla*, nei due versi che lo precedono (vv. 3-4). Esemplificativa sul piano lessico-sintattico del *Leitmotif* del testo, la forma verbale in questione dà luogo, mediante una serie

di *repetitiones*, ad un efficiente equivoco semantico: se da un lato, infatti, *perder* possiede il significato di “rimanere senza”, dall’altro assume anche il valore figurato di “causare la perdita di qualcuno”²⁴. Sul piano prettamente semantico, infatti, il trovatore afferma che una sua possibile futura morte potrà essere dannosa tanto per egli stesso quanto per la *senhor*: il poeta-amante subirà del resto la “perdita” o la sottrazione del suo corpo al mondo terreno,²⁵ mentre la dama perderebbe non solamente un fedele servitore, bensì anche la propria *mesura*. Il “danno” subito dalla donna, peraltro, sarebbe radicalmente peggiore rispetto a quello del *trobador*.

Così declinata, l’immagine della perdita legata alla *morte por amor* si riscontra in due soli altri casi nella tradizione lirica galego-portoghese: in una *cantiga* di Don Denis²⁶ e in una di Roi Queimado²⁷, i quali giocano, al pari di Seabra, sull’*aequivocatio* semantica legata al verbo *perder*:

ca non perde pouco senhor
quando perde tal servidor
qual perdedes en me perder.

(LPGP 25.84, vv. 5-7)

E, mia *senhor*, máis vos direi eu én:
muito perdedes vós en me perder.

(LPGP 148.24, vv. 27-28)

²⁴ Si ricordino le ulteriori sfumature semantiche legate al verbo *perder*: la perdita del senno o della ragione – e quindi la dinamica dell’*ensandecemento* cui si accennava in §3.1.1 –, la perdita del piacere di vedere la *senhor*, la perdita del sonno o del riso, etc. In altri casi ancora, il verbo *perder* viene impiegato nel senso di “portare a perdizione, a morte” (LPGP 13.2, v. 5: «ela que me faz perder»).

²⁵ Cf. LPGP 114.1; 121.1; 146.4, etc. Approfondimenti in Lopes 2006.

²⁶ Si veda, a tal proposito, l’interessante analisi di Fassanelli 2009: 25, n. 5.

²⁷ Cf. Roi Queimado (Lorenzo Gradín–Marcenaro). Maggiori informazioni in merito al tema della *morte por amor* nel *corpus* di quest’autore in Pérez Varela 2000.

3.1.3. *Segredo de amor*

Senza ombra di dubbio, il segreto – e quindi il silenzio – d'amore²⁸ è uno dei *topoi* più frequenti in questo *corpus*: Fernan Gonçalvez dona infatti al *secretum amoris* sviluppi e sfumature sempre differenti e varie nelle sue *cantigas*. Proprio per questo, possiamo dividere i componimenti che trattano questo motivo in due categorie:

- a) le *cantigas* che si rivolgono in modo esplicito o implicito alla *senhor*, nelle quali il trovatore afferma che sta cercando di mantenere nascosto il suo sentimento.
- b) Le *cantigas* rivolte a coloro che bramano dalla voglia di conoscere il nome della signora e che, per questo, interrogano costantemente il *trobador*, senza tuttavia ricevere risposta.

Procedendo con ordine (e seguendo quindi il criterio impiegato per il paragrafo precedente), illustreremo come viene trattato il tema del *segredo de amor* nei componimenti che rientrano in queste due tipologie. Si noti però che, talvolta, uno stesso testo può accogliere riferimenti tanto alla signora quanto ai maldicenti.

a) Il segreto d'amore nelle *cantigas* rivolte alla *senhor*

Un primo riferimento alla dama si scorge nella *cantiga* II, che tuttavia ospita solamente un accenno vago al silenzio per amore, poiché diretta causa della sofferenza provata da Seabra: il tema dominante, come si potrà immaginare, rimane la *coita de amor*.

Sofrer quero de nunca lle dizer
qual ben lle quero no meu coração,
 (vv. 6-7)

In modo più esplicito, invece, in XVI il *secretum amoris* assume un ruolo preminente, seguendo lo sviluppo discorsivo del testo. Qui, infatti, il *trobador* spiega la condizione che si trova a dover sopportare: dinanzi ad una *senhor*, a suo dire, *desmesurada*, il poeta non può far altro che porsi come un vassallo fedele nei suoi confronti.²⁹ Egli vive nel timore continuo che

²⁸ Maggiori informazioni circa questo tema si ritrovano in Tavani 1980: 72-4; Fernández 1993; Beltrán 1995: 35.

²⁹ Per approfondimenti circa la *servidume de amor*, vd. Filgueira Valverde 1991.

una propria imprudenza verbale oppure un comportamento eccessivamente curioso, da parte propria o altrui, possano accidentalmente far comprendere alla dama di essere la destinataria della canzone.³⁰ Conseguentemente a ciò, la *coita* del trovatore sarebbe raddoppiata, a causa di una reazione avversa da parte di lei:

por vós; mais ei de vós tan gran pavor
que vos direi, mia sennor, que mi aven:
 (vv. 3-4)

E, allo stesso modo, nella *cobla* seguente:

e con pavor (jassi Deus me perdon!)
que ei, sennor, de vos pesar fazer,
 (vv. 9-10)

Come si può intuire, il vocabolo-chiave che esprime il silenzio per amore è, in questo caso, *pavor*. Dall'imparisillabo latino PAVOR, PAVORIS (con mantenimento di [v] intervocalica), la voce in questione conserva il significato originario di "timore", "paura" e si registra, nella tradizione galego-portoghese, in ben settanta *cantigas de amor* (alternata alla forma *medo*³¹), talvolta con riferimento proprio al timore che nutre il poeta per l'amata.

Ad ogni modo, per tornare a Seabra, il componimento XVI si chiude ribadendo, nel *refran*, la necessità del trovatore di negare il suo sentimento. Il distico in questione non aggiunge alcunché di innovativo ai motivi già trattati nelle singole *coblas*, se non un breve accenno al giuramento e alla dinamica della *pregunta*:

ei gran coita; demais ei a jurar
que non ei coit'a quen me én preguntar.
 (*refran*)

Il verbo *jurar* – impiegato dal nostro trovatore in molteplici canzoni che sviluppano *topoi* differenti³² – concorre, in questo caso, allo scopo di giustificarsi con la donna amata, per evitare la sua ira.

³⁰ Cf. Tavani 1980: 73.

³¹ Questa forma si registra in sedici *cantigas de amor*, delle quali cinque aventi come motivo-guida il segreto d'amore (LPGP 3.7, 77.23, 97.19, 125.17, 125.23).

³² Si vedano XI e XIV.

b) Il segreto d'amore nelle *cantigas* rivolte ai *cousidores*

In questa seconda categoria, rientrano quei testi che si rivolgono ai cosiddetti *cousidores*³³, i quali vorrebbero conoscere il sentimento provato dal poeta e il nome della sua signora ma, a detta del trovatore, non li sapranno mai perché egli continua a nasconderli. In questo contesto, riconosciamo: *cantigas* che discutono il tema, pur mantenendo una linea generica ed evitando, quindi, di chiamare in causa con formule interietive i maldicenti; *cantigas* dall'impianto più originale.

In V, Fernan Gonçalvez focalizza nuovamente l'attenzione sul vocabolo *pavor*: si tratta però di un timore causato, questa volta, non dalla *senhor*, bensì da una possibile conoscenza altrui del *mal* di cui egli soffre:

ca receei saberem-mi-o máis d'al.
(v. 3)

E nella seconda *cobla*:

De m'entenderen avia pavor
o que m'eu sei e no meu coraçõ.
(vv. 7-8)

Nell'ambito di un'ampia descrizione della futura *morte por amor*, il riferimento al silenzio amoroso si scorge, in questo testo, non solo nei versi appena citati, bensì anche, in modo più esplicito, nel *refran* e nel verso che lo introduce. Qui, infatti, Seabra afferma, in chiave quasi ironica, di provare piacere nei confronti di «os que cuidan mais end' a saber» (v. 4) e «os que viveren, pois eu morto for» (v. 10), poiché costoro non sapranno mai per chi muore il *trobador*, essendo la fine della sua vita più vicina di quanto essi pensino. Malgrado la paura espressa inizialmente, quindi, in un secondo momento il trovatore si tranquillizza all'idea che non vi sarà mai più modo di conoscere la sua *coita*. Una prospettiva distaccata, questa, che in altre *cantigas de amor* cederà il posto, come vedremo, alla rabbia e al disprezzo nei confronti di questa *curiositas*.

Sulla medesima falsariga procede il componimento VI, il cui asse tematico si evince già dall'incipit: «Gran coita sofr'e vo[u]-a negando» (v. 1), e verrà poi sviluppato nelle tre *coblas*. Nella prima strofa, ad

³³ Sulla funzione dei *cousidores*/*miscradores* vd. Brea 1992.

esempio, viene alla luce uno dei vocaboli-chiave del *secretum amoris*: il verbo *negar*.

Gran coita sofr'e vo[ul]-a negando,
ca non quis Deus que coita sofresse
que eu ousasse, mentre vivesse,
nunca dizer; e por aquis'tando
(vv. 1-4)

Collocata nel più ampio campo semico della menzogna – strategia utile al poeta per *guardar-se* dal manifestare i propri sentimenti –, insieme alla corrispondenza *mentir/mentira*³⁴ e all'espressione *non dizer verdade*³⁵, la negazione del proprio sentimento, da parte del *trobador*, viene presentata in questa *cantiga* come fosse diretta volontà di Dio. Sul piano stilistico, risulta interessante la corrispondenza fra il gerundio *negando*, che chiude il primo verso, e l'espressione, equivalente sul piano semantico, *nunca dizer*, che apre il quarto verso. Una concordanza, questa, esemplificativa del duplice significato del verbo *negar*: “negare”, da un lato; “occultare” o “celare”, dall'altro. Notiamo quindi come, ancora una volta, la «pauvreté numérique des unités lexicales»³⁶ che caratterizza i *corpora* trobadorici gallego-portoghesi permette una paradossale ricchezza e pluralità di valenze donate ad un medesimo termine, portando così alla luce un'*aequivocatio* semantica non difficile da riscontrare nella tradizione lirica peninsulare³⁷.

Espongono il tema del segreto amoroso in modo lineare, senza apparenti riferimenti ai *considores* e, anzi, chiamando talvolta in causa la *senhor*, le *cantigas* X, XII e XIII. Si tratta di tre testi dall'impianto simile: il poeta, ribadendo a mo' di giustificazione che ha tentato in tutti i modi di nascondere il suo sentimento, presenta un *topos* già incontrato in precedenza e sintetizzabile nella formula: “da quando ho iniziato a soffrire di questo male, ho cercato e cercherò sempre di negare, finché sono in vita, l'amore provato nei confronti della mia signora, maldicendo chi tenta incessantemente di indovinarlo, poiché da me non avranno mai alcuna

³⁴ Per cui cf. *LPGP* 13.2, 63.18, 78.8, 78.11, 97.19, 135.3, etc.

³⁵ L'espressione in questione è attestata in *LPGP* 77.23, 97.19, 104.9, 151.8, etc.

³⁶ Così affermava Bec 1970, II: 1323, riflettendo sulla lirica medievale.

³⁷ Si veda, ad esempio, l'impiego di *negar* con i valori di “celare l'amore di fronte ai *considores*” e di “rinnegare l'amore per liberarsi della sofferenza” in *LPGP* 7.3, 25.18, 70.9, per cui si veda anche Fassanelli 2009: 383-4.

informazione”. Particolarmente interessanti, in quest’ottica, i componimenti X e XIV, ove il motivo-guida assume un’accezione inedita nel *corpus* di Fernan Gonçalvez de Seabra. L’autore decide infatti di mettere in atto due differenti strategie – di cui sarà al corrente solamente Dio –, allo scopo di far tacere i curiosi:

X

E sabe Deus, quen mui gran coita ten
com’eu tenno, non á poder d’estar
que non aja i ja-quant’a falar:
enos cantares que eu fiz por én
en guisa soube mia coita dizer
que nunca mi-a poderon entender.
 (vv. 7-12)

Algun sabor prend’ome quando diz
ja-que da coita que sofr’ e do mal,
com’eu soffro, mais ei a temer al:
enos cantares que des enton fiz
en guisa soube mia coita dizer
[que nunca mi-a poderon entender].
 (vv. 13-18)

XIV

Por nunca ja ren saberem per mí
 os que me veen por én preguntar
 de que me veen en gran coit’andar,
juro-lles eu e digo-lles assi:
que desejo ben por que non dou ren,
[e que me ven o mal que me non ven].
 (vv. 7-12)

In X, il poeta afferma di essere consapevole che chi soffre di un male così grave come il suo non può trattenersi a lungo dal parlarne: se ne parlasse, potrebbe infatti godere di un, seppur leggero, sollievo. Per questo, il *trobador* decide di accennare a quel sentimento da lui provato nelle canzoni che comporrà, ma ne parlerà sempre in modo che nessuno possa scoprirlo, al fine di tutelare il suo segreto. Analogamente, nella *cantiga* XIV, Seabra ricorre alla tecnica della finzione, fornendo una risposta falsa a coloro che gli pongono domande in merito alla sua sofferenza: egli dirà loro che il bene cui anela in realtà non lo desidera e che, allo stesso tempo, non soffre del male di cui sembra soffrire. Quest’ultima strategia è una pratica a cui spesso ricorrono i *trobadores* galego-portoghesi per salvaguardare il *secretum amoris*: esemplificativo è, a tal proposito, il componimento 104.9 di Nun’Eanes Cêrzo, in cui il poeta nega l’amore provato per la sua signora e giura anzi, al pari di Seabra, di “desiderare un altro bene”, ricorrendo così alla dinamica del *cambio de senhor*:

E quando m’a mi rogan muitos que lles diga, por Deus, se vos quero ben
 logo lles eu juro que outra moller amo máis doutra ren,

ca non vós, sennor, porque eu tant'afan levei.

Mais ést', ao meu grado,

mui ben sera jurado.

sennor: que nunca vos amei.

(LPGP 104.9, vv. 7-12)

Allo stesso modo, anche Martin Soarez considera la possibilità di tutelare il suo segreto amoroso grazie ad una donna-schermo, per difendersi dalle domande dei *considores*, come si legge nei versi seguenti:

E se per ventura assi for,

que m'er pregunten des aqui

se sodes vos a ma sennor

que am'e que sempre servi,

vedes como lles mentirei:

d'outra sennor me-lle farei

ond'aja mais pouco pavor.

(LPGP 97.19, vv. 22-28)

Le ultime *cantigas* che prenderemo in esame in questa sezione sono VIII e IX, dall'impostazione molto affine. I due testi in questione mettono in luce una delle sfumature quanto più tradizionali del segreto d'amore, introducendo la consueta strategia della *pregunta*, nonché un chiaro ed esplicito riferimento ai maldicenti. Come si potrà intuire, il vocabolo-chiave di questi componimenti è il verbo *preguntar*. Seabra evidenzia infatti come riceva costantemente queste domande indiscrete, che gli causano ulteriore dolore (anche perché destinate a non trovare risposta).

L'ottica della *pregunta*, «originariamente collegata alla norma del segreto amoroso e all'uso del *senbal*, era necessaria nella lirica d'*oc* per la situazione giuridico-sociale della signora»³⁸. Nella tradizione poetica gallego-portoghese, invece, questo motivo assume una propria sfumatura, per così dire “autoctona”, ed è funzionale non solamente alla dama (che potrebbe soffrire per il sentimento provato dal *trobador*, qualora ne venisse a conoscenza), bensì anche al poeta stesso, timoroso del giudizio altrui rispetto alla sua sofferenza.

Sul piano lessicale, rientrano nella semantica della *pregunta* verbi quali *demandar*, *adevinnar* (il poeta maledice coloro che tentano di indovinare il nome della signora), *saber*, *dizer*, *falar* (con riferimento costante al dialogo),

³⁸ Fassanelli 2009: 193.

nonché vocaboli come *mesura* (alternata a *desmesura*), *pavor*, *cordura*, *loucura*, etc. In questo contesto, risultano di preminente importanza anche i sostantivi e i pronomi atti ad apostrofare coloro che intervengono a “disturbare” il trovatore con le loro questioni: Fernan Gonçalvez, in generale, sembra esonerarsi dal designarli con un vocabolo specifico e troppo diretto, limitandosi piuttosto ad un generico *gentes* oppure, sulla scia di altri trovatori³⁹, al pronome indefinito *muitos*. Com’è noto, nella lirica galego-portoghese, essi prendono il nome di *considores* (il corrispettivo dei *lausengiers* provenzali): nel caso del nostro autore, tuttavia, l’unico riferimento più esplicito che troviamo è *sandens* (IX, v. 11).

Tornando all’analisi poetica, notiamo come le *cantigas* VIII e IX, benché espongano il segreto d’amore nella sua accezione classica, presentano comunque alcuni elementi originali. Il poeta si domanda infatti quale beneficio potrebbero mai trarre i maldicenti dalla conoscenza del suo *segredo* e, soprattutto, come mai costoro non si focalizzino su argomenti più interessanti. Pur trattando il medesimo tema, però, questi testi mostrano due approcci differenti, poiché VIII si focalizza sulla dinamica della *pregunta* in sé, mentre IX si rivolge direttamente ai curiosi, descrivendoli come persone prive di senno, che non si affidano a Dio e che continuano ad esprimersi con parole stolte:

ivedes que sandeç’ e que gran loucura,
non catan Deus, nen ar catan mesura,
nen catan min, a quen pesa muit’én,
nen ar catan como perden seu sén
os que m’assi cuidan a enganar:
 (IX, vv. 5-9)

Spesso i *trobadores* seguono un’impostazione analoga a questa per illustrare il motivo del silenzio d’amore nelle loro *cantigas*. In 125.43, ad esempio (a parte l’iniziale riferimento al ciclo delle tre dame⁴⁰), Pero Garcia Buralés chiama in causa direttamente i maldicenti, affermando che qualsiasi uomo ragionevole eviterebbe di porre domande così indiscrete, poiché consapevole di esser punito dalla propria coscienza.

Vediamo quindi un confronto fra i due autori:

³⁹ Cf. *LPGP* 97.17, 97.19, 121.13, 151.8.

⁴⁰ Motivo tipico di questo *corpus*, per cui vd. Buralés (Marcenaro): 63-9.

Fernan Gonçalvez de Seabra	<p>¿E <u>que an consigo de mi a ficar</u> <u>que lles diga qual é a sennor que ei?</u> E <u>en al deverian a falar,</u> <u>que seria máis sa prol;</u> e direi (vv. 13-16)</p>	VIII
Pero Garcia Burgalés	<p>Por <u>én tod' ome devia acordado,</u> <u>que sén ouvesse, daquest'a seer,</u> <u>de nunca ir tal pregunta fazer,</u> <u>ca per poqu'én seria castigado;</u> castigars' én pelo seu coraçon, qual pera sí non quisesse, que non disesse a outre nunca per seu grado. (vv. 22-28)</p>	125.43
Fernan Gonçalvez de Seabra	<p>E <u>mui ben vej'eu que perden seu sén</u> <u>aqueles que me van a demandar</u> <u>quen é mia sennor, mais eu a negar</u> <u>averei sempre,</u> jassi me venna ben! eu ben falarei da sa fremosura, e de sabor; mais <u>non ajan én cura,</u> <u>ca ja per min non saberan máis én.</u> (vv. 15-21)</p>	IX
Pero Garcia Burgalés	<p>E <u>elas vanme gran pesar dizer,</u> <u>no que lles nunca prol non á d'aver,</u> per que destorvanmi de meu coidado. (vv. 29-31)</p>	125.43

Attraverso una riflessione sulla regola del segreto d'amore, tipica del codice comportamentale cortese, i due *trobadores* si focalizzano sulle inopportune e pedanti *preguntas* dei *considores*. Pur avanzando una simile analisi sui maldicenti, Burgalés e Seabra divergono però sulla conclusione che propongono. Il primo augura infatti agli stolti di soffrire un giorno la sua identica sorte, per conoscere davvero il dolore che sta provando, mentre Fernan Gonçalvez si limita a ribadire che le richieste dei curiosi non verranno mai soddisfatte.

In conclusione, dall'analisi condotta in questi paragrafi, è possibile confermare la posizione stabile e coerente che occupa il *corpus* di Fernan Gonçalvez de Seabra nel genere amoroso maschile. Perdipiù, la coesione interna delle sue *cantigas* consente di dare luogo a testi che, pur

presentando tematiche tradizionali della lirica galego-portoghese, non rinunciano comunque ad alcuni aspetti inediti oppure poco trattati dagli altri *trobadores*. Un'omogeneità, questa, che verrà preservata anche nel genere amoroso femminile, il quale si limita, nella produzione del nostro trovatore, ad una sola *cantiga*.

3.2. LA CANTIGA DE AMIGO

3.2.1. *Pero que eu meu amigo roguei*

Coerentemente con le scelte poetiche della cosiddetta “generazione aurea” di *trobadores* galego-portoghesi, anche nel *corpus* di Fernan Gonçalvez de Seabra il genere *de amigo* viene relegato in una posizione alquanto marginale. La produzione del nostro autore, infatti, presenta solamente un componimento appartenente a questa tipologia. Questo dato non sorprende, poiché ricordiamo che, per i poeti che operano nelle corti di Castiglia e Portogallo nella seconda metà del XIII secolo (a partire dagli anni '40 circa), erano le *cantigas de amor* e *d'escarnio* e *maldizer* a mettere in luce le capacità compositive, e quindi la reale *sabedoria*, dei trovatori.⁴¹

L'unica *cantiga de amigo* di Fernan Gonçalvez de Seabra, ad ogni modo, si colloca sulla scia più tradizionale e radicata del genere. Preservando infatti quella tendenza all'omogeneità che abbiamo riscontrato fino a questo momento, l'autore tratta in XII uno dei cinque principali *Leitmotive*, ossia il giuramento infranto, seguito dalla non meno nota concordia d'amore. Le tre *coblas*, pertanto, mettono in luce un procedimento narrativo secondo cui la rabbia della donna, introdotta ad inizio componimento, viene poi placata grazie alla pietà provata dinanzi al pianto dell'*amigo*. In questo contesto, il *refran*, interrompendo la narrazione, si sofferma sulla reciprocità del sentimento amoroso:

chorou tan mui'e tan de coraçon
que chorei eu con doo del enton.
 (*refran*)

Soggetta a molteplici intrecci con gli altri quattro *topoi* per eccellenza del genere (la descrizione del paesaggio, il panegirico, l'amore irrelato e l'interdizione), la concordia d'amore in questa *cantiga* sembrerebbe

⁴¹ Approfondimenti in Tavani 1980: 82-3, §3.8; Brea-Lorenzo Gradín 1998: 70-4.

preannunciare l'ottica dell'amore corrisposto. Malgrado la lontananza e la promessa infranta dall'*amigo*, infatti, la reazione della fanciulla non è caratterizzata dallo sdegno oppure dall'insofferenza; al contrario, la rabbia iniziale, esemplificata dall'*iteratio* del verbo *assannar*, si tramuta in piacevole compatimento affettuoso, portando alla luce il motivo del *perdón*:

Pero que eu meu amigo roguei
 que se non fosse, sol non se leixou
 por mí de s'ir, e quand'aqui chegou,
por quant'el viu que me ll'eu assannei,
 (vv. 1-4)

Tuttavia, il reale punto focale di questa *cantiga*, tanto a livello semantico quanto a livello stilistico, si trova interamente nel verbo *chorar*. Presentato sotto forma di *repetitio* nei due versi che compongono il *refran* (*chorou/chorrei*), e in modo asimmetrico nello sviluppo discorsivo del testo, il vocabolo in questione è funzionale a mettere in luce il lungo pianto dell'*amigo*, seguito dalla comprensione della donna (e quindi dal pianto anche di lei). Il riferimento alle lacrime dell'innamorato si iscrive in una particolare, seppur diffusa, «retorica della persuasione»⁴² tipica della lirica galego-portoghese, che spesso chiama in causa anche la compassione suscitata nella madre⁴³ (qui assente).

Accompagna l'allusione al pianto dell'*amigo*, poi, un “dialogo indiretto” fra i due interlocutori. Anziché presentare unicamente il punto di vista della dama, infatti, il trovatore dona la parola – seppur sempre mediante la voce femminile – anche all'innamorato:

El mi jurou que se non cuidava
 que end'ouvess'[eu] atan gran pesar,
 (vv. 13-14)

Sulla falsariga del genere amoroso maschile, quindi, anche in quest'unica *cantiga de amigo*, Fernan Gonçalvez rispetta la precisa e coesa struttura interna, stabile e priva di eccessivi mutamenti, che caratterizza l'intera sua produzione. A livello stilistico, notiamo come, anche in questo caso, l'autore crei una fitta rete di corrispondenze interne, che garantiscono e

⁴² Così definita da Fassanelli 2009: 420.

⁴³ I riferimenti, com'è noto, sono numerosi: cf., a titolo esemplificativo, *LPGP* 6.6., 11.7, 25.91, 25.136, 40.4, 47.10, etc.

preservano l'unità dell'intero componimento, pur senza andare a scapito dell'autonomia discorsiva della singola *cobla*.

3.3. ASPETTI LINGUISTICI, METRICI E STILISTICI

3.3.1. *Articolazione della cantiga*

I criteri di stampo metrico-stilistico impiegati da Seabra per il suo *corpus* poetico rivelano una struttura della *cantiga* abbastanza frequente nella lirica galego-portoghese.⁴⁴

A prescindere dal genere adottato, infatti, ordinariamente l'impostazione della *cantiga* si articola su un sistema di tre *coblas*, con possibili (seppur minime) variazioni, come leggiamo nello schema seguente:

Due <i>coblas</i>	XIII XV XVI
Tre <i>coblas</i>	I II III IV V VI VII VIII IX X XII XIV
Quattro <i>coblas</i>	XI

Anche il numero dei versi e delle sillabe di cui essi si compongono può accogliere alcune modificazioni: generalmente, comunque, le *coblas* ospitano sei oppure sette versi ciascuna.

Quattro versi	XV
---------------	----

⁴⁴ Per approfondimenti in merito alla struttura tradizionale della *cantiga* galego-portoghese e ad eventuali sue variazioni, vd. Tavani 1980: 45-55, §§1, 1.2, 1.3, 1.4.

Cinque versi	II
Sei versi	I III IV V VI VII VIII X XII XIII XIV XVI
Sette versi	IX XI

La tipologia di verso maggiormente impiegata da Seabra è il decasillabo, uniformemente con la tradizione lirica peninsulare; tuttavia, talvolta si riscontrano anche l'ottosillabo, l'enneasillabo e l'endecasillabo.

Ottosillabo	I III
Enneasillabo	II (rime Cc) VI XII (rima a, seconda <i>cobla</i>)
Decasillabo	II IV V VII VIII IX X XI XII XIII XIV XVI
Endecasillabo	XV

In merito alla tipologia di componimento, invece, rileviamo una chiara propensione per la *cantiga de refran*, anziché per quella *de meestria* (che caratterizza unicamente IX e XI). Nei testi in cui è presente, il *refran* è spesso composto da due versi e, sul piano semantico, spesso è contraddistinto dalla ripetizione di un concetto più volte espresso nel corso della singola *cobla*, esemplificativo del tema dominante della *cantiga*. Concorre a questo scopo anche la *fñinda*, che si presenta nella sua accezione più comunemente accettata nella lirica galego-portoghese, vale a dire articolata su uno oppure due versi al massimo. Non si rintracciano casi di doppia o tripla *fñinda*, mentre si rintracciano componimenti in cui essa risulta assente (in particolare: I, VIII, IX, X, XII, XIII, XV e XVI).

La formula strofica più ricorrente nel *corpus* è costituita da un tetra-stico a rime incrociate (*abba*), seguito da un distico a rima baciata (*CC*), che caratterizza il *refran* e, talvolta, la *fñinda*. La struttura in questione – la più frequente fra i *trobadores* (e come tale registrata con il numero 160 dal *Repertorio* di Tavani, con 466 occorrenze) – può subire minime variazioni. Le combinazioni che troviamo, in ordine di frequenza, sono le seguenti:

<i>abbaCCc</i>	III IV V VI VII XIV
<i>abbaCC</i>	X XII XIII XVI
<i>aaabaB</i>	I
<i>abbaCc</i>	II
<i>ababCC</i>	VIII
<i>abbacca</i>	IX
<i>abbaccaa</i>	XI
<i>aaaB</i>	XV

Solamente quattro delle sedici canzoni di Seabra ospitano *rimas mesturadas*, dunque sia maschili che femminili (II, IX, XI, XII), con possibili predilezioni per l'una oppure per l'altra forma.

Per quanto riguarda, infine, le tipologie di *coblas* che caratterizzano i componimenti di quest'autore, rileviamo l'assoluta preferenza nei confronti delle *coblas singulares*, a cui Seabra alterna *coblas unissonans* in soli due casi (VII: rime *bCc*; XI: rima *a*). Assenti *coblas doblas*.

Solamente una delle canzoni di Fernan Gonçalves, infine, si può definire *cantiga atebuda ata a fiinda* (III).⁴⁵ Fra gli elementi formali maggiormente impiegati dal poeta, rileviamo anzitutto l'*enjambement*, il quale concorre, accanto ad ulteriori espedienti formali, a creare una struttura di legami interstrofici e corrispondenze interne ben coesa.

3.3.2. Fra metrica e sintassi: gli espedienti stilistici più frequenti

In linea con le scelte metrico-formali di altri *trobadores*, nella produzione di Seabra rileviamo una serie di strategie stilistiche atte a preservare la concordanza fra piano rimico e retorico. In questo senso, vanno menzionate le organizzazioni strofiche di:

<i>Coblas capcaudadas</i>	II (terza <i>cobla-fiinda</i>)
	III (terza <i>cobla-fiinda</i>)
	IV (terza <i>cobla-fiinda</i>)
	V (terza <i>cobla-fiinda</i>)
	VI (terza <i>cobla-fiinda</i>)
	VII (terza <i>cobla-fiinda</i>)
	IX (prima-seconda <i>coblas</i>)
	XI
<i>Coblas capdenals</i>	XIV (terza <i>cobla-fiinda</i>)
	IX (prima <i>cobla</i>)
	XI (seconda <i>cobla</i>)
	XVI (seconda <i>cobla</i>)
<i>Coblas capfinidas</i>	III (terza <i>cobla-fiinda</i>)
	VI (prima-seconda <i>coblas</i>)
	IX (prima-seconda <i>coblas</i>)
	XI (quarta <i>cobla-fiinda</i>)

⁴⁵ Per approfondimenti in merito a questo procedimento, vd. Kellermann 1966; DLMGP: 70-1; Gonçalves 1993b [ora in Gonçalves 2016: 253-72].

XIV (terza *cobla-fiinda*)

XVI

Alquanto esiguo l'impiego di espedienti affini, quali *mot tornat* e parola-rima⁴⁶, *dobre*⁴⁷ e *mordobre*, che mirano a mettere in evidenza un preciso vocabolo. Rileviamo quattro esempi di parola-rima presente tanto nel *refran* quanto nel primo verso della *fiinda*:

III	vv. 6, 12, 18, 19	mal ⁴⁸
IV	vv. 5, 11, 17, 19	prazer
VI	vv. 5, 6, 11, 12, 17, 18, 20	vivo
XIV	vv. 6, 12, 18, 19	ven

Questo procedimento effettuato con i rimanti della *fiinda* è del tutto comune non solo nella lirica galego-portoghese, bensì anche nella provenzale, come confermano i precetti esposti nelle *Leys d'Amors*.⁴⁹ La *repetitio* in sede rimica⁵⁰ trova, inoltre, una corrispondenza anche nella tradizione poetica siciliana, secondo la tassonomia stabilita da Roberto Antonelli nel suo *Repertorio metrico*.⁵¹

Proseguiamo con il *dobre*, espediente impiegato da Seabra una sola volta nell'intero suo *corpus*:

⁴⁶ Approfondimenti in Fidalgo 1997; Pérez-Barcala 2002

⁴⁷ Per maggiori delucidazioni circa l'impiego del *dobre* e la cosiddetta "arte della rima" nella lirica galego-portoghese, vd. Lorenzo Gradín 1997; Lorenzo Gradín 2009a; Lorenzo Gradín 2009b.

⁴⁸ Il significato di *mal* viene inoltre rafforzato nel testo tramite anadiplosi.

⁴⁹ «Motz tornatz non es vicis en tornada ni en cas de necessitat» (Gaitien Arnoult 1977, III: 102).

⁵⁰ Cf. Antonelli 1979; Lorenzo Gradín 1994.

⁵¹ Antonelli 1984: LVI-LVIII.

IX ⁵²

vv. 1, 8, 15

sén

vv. 4, 11, 18

ben

Una strategia retorico-strutturale simile, ma non sovrapponibile, al *dobre* si riscontra nella *cantiga* IV. Qui si nota infatti l'iterazione capillare del verbo *veer* al primo verso di ogni strofa, secondo un'organizzazione simmetrica che trova un punto d'incontro proprio nell'espedito delle *coblas capdenals*, con la formula *Des que vos (eu) vi* in apertura di ogni stanza:

IVv. 1 Des que vos eu vi, mia sennor, me venv. 7 Des que vos vi, sei que é [a] maiorv. 13 Des que vos eu vi, mia sennor, me deu

Infine, il *mordobre*, al pari del *dobre*, si riscontra in un'unica *cantiga* del *corpus* di Seabra, ai vv. 2 e 3 di ogni *cobla*:

VII

v. 2 praz/prazer

v. 3 perço/perder

v. 8 morte/morrer

v. 9 vi/veer

v. 14 sofrendo/sofrer

v. 15 vivi/viver

Gli espedienti formali menzionati sinora permettono di comprendere meglio l'impiego delle varie tipologie di rima nei componimenti di Fernan Gonçalves e, nello specifico, rime: quasi identiche (II, V, VI, X, XIV); ricche (XI, XVI); inclusive (VI); interne (XIV). Indubbiamente rilevanti sono poi gli indici di frequenza riguardanti i procedimenti di *iteratio* – in cui includiamo il *dobre* – e di *derivatio* (in sede rimica⁵³ in I, II, V, VIII, XI,

⁵² Il rimante *én*, ai vv. 7 e 21, non è soggetto a questo procedimento a causa della parziale variazione che si rileva al v. 14 (*ren*).

⁵³ Maggiori informazioni in Lorenzo Gradín 2010.

XII) – in cui rientra il *mordobre*⁵⁴ –, nonché le tecniche di *coblas capcaudadas*, *capdenals* e *capfinidas*.

Sul piano retorico, la fitta rete di relazioni interstrofiche testimoniata dagli espedienti formali menzionati sinora viene preservata, nonché approfondita, grazie a due principali strategie: da un lato, l'impiego, nell'ambito della sintassi periodale, di proposizioni relative; dall'altro, i procedimenti di *repetitio*, *accumulatio* e *variatio* degli elementi lessicali di cui si compongono i singoli testi. Queste ultime tre tecniche, in particolare, contribuiscono alla creazione di un'architettura poetica interna abbastanza simmetrica, nella quale vengono messe in luce proprio quelle voci-chiave esemplificative dell'asse tematico della *cantiga*. Come appurato nei paragrafi 3.1 e 3.2, l'iterazione riguarda essenzialmente: negazioni, nelle *cantigas* in cui il motivo principale è la visione della donna (I, IV); verbi afferenti al campo semantico della *pregunta* e, più in generale, del dialogo (*negar*, *saber*, *dizer*, *demandar*, *adevinnar*, etc.), in quei componimenti che si inseriscono nel contesto del segreto d'amore, con riferimento ai maldicenti (VIII, IX, X, XII, XIII). Nell'ambito della sintassi verbale, inoltre, una tecnica degna di nota riguarda l'impiego di *variatio* ottenuta per flessione verbale, che si può ascrivere al medesimo scopo dell'*iteratio* appena illustrata. Meritano poi una menzione quei procedimenti di *repetitio* funzionali alla creazione di parallelismi e corrispondenze di vario genere, fra cui spicca l'icastica e frequente opposizione fra *ben* e *mal*. Spesso, infatti, i due termini in questione diventano oggetto di confronti tramite antitesi (*figura elocutionis* prediletta dall'autore), coinvolgendo talora verbi afferenti, rispettivamente, agli ambiti semici del *ben* e del *mal* (*amar*, *quitar*, *toller*, *sofrer*, etc.).

3.3.3. Il registro linguistico

La valutazione del profilo linguistico di un trovatore – come si evince da numerosi studi progressi⁵⁵ – deve necessariamente tenere conto di alcuni presupposti fondamentali, fra cui in primis la significativa bipartizione fra il linguaggio dei due generi amorosi (*de amor* e *de amigo*) e quello delle *cantigas de escarnio* e *maldizer*. Le serie lessicali introdotte per ognuna di queste categorie possono subire mutamenti più o meno importanti, nel momento in cui si pone l'attenzione sul *corpus* di un poeta in particolare.

⁵⁴ Per cui si rinvia all'*Arte de trovar* (Tavani, IV): 50.

⁵⁵ Cf. Tavani 1980; Lagares 2006; Brea 2008; Brea-López Martínez-Morás 2010.

Limitandoci alle prime due tipologie di componimenti, rileviamo la tendenza galego-portoghese alla rarefazione e all'isomorfismo, base su cui ogni autore provvederà a dare luogo a personali innovazioni ed ibridismi.

Presupponendo che i generi amorosi sembrano essere i meno propensi ad accogliere variazioni, Fernan Gonçalvez de Seabra si pone fra quei *trobadores* che più di tutti mostrano una certa uniformità sul piano linguistico, preservando il proprio *corpus* da eccessive deformazioni. Le modificazioni introdotte dal nostro autore, pertanto, si pongono sulla scia di quelle che coinvolgono gran parte dei poeti galego-portoghesi. In quest'ambito, risultano di particolare interesse le voci e le locuzioni che derivano da contesti esterni e, soprattutto, dal provenzale:

afan ⁵⁶	I, v. 8 II, v. 12 IV, v. 2	<u>afan</u> e sofrer tanto mal e quant' <u>afan</u> outro mi aver fazer o mui grand' <u>afan</u> e o muito mal
de pran ⁵⁷	II, v. 4 II, v. 9 II, v. 14	<u>de pran</u> : aquesto lle non sofrerei mais <u>de pran</u> esto non posso sofrer mais <u>de pran</u> esto non sofrerei ja
sén ⁵⁸	I, v. 15 V, v. 20 IX, v. 1 IX, v. 8 IX, v. 15	que non poss'eu, per niun <u>sén</u> , porque mia coita non forçou meu <u>sén</u> Muitos vej'eu que, con mengua de <u>sén</u> nen ar catan como perden seu <u>sén</u> E mui ben vej'eu que perden seu <u>sén</u>
trobar ⁵⁹	VIII, v. 3	que lles diga por quen <u>tro</u> b'ou qual é

Su questa scia si collocano altre possibili spie alloglotte, fra cui sostantivi che derivano dalla lingua d'oïl, quali *aventura* (da cui potrebbe derivare il verbo *aventurar*[se]) e *preito*:

⁵⁶ Approfondimenti sulla frequenza di impiego di questo prestito occitano nella tradizione galego-portoghese in Carregal 2009: 153-68.

⁵⁷ Locuzione avverbale dai molteplici significati ('senza dubbio', 'certamente', 'infatti', etc.), entrata nel linguaggio dei *trobadores* grazie all'influsso della rispettiva locuzione occitana *de plan*. Cf. Michaëlis 1920: 70; Nunes 1973, III: 665.

⁵⁸ Cf. Marcenaro 2019: 145-6.

⁵⁹ *Ibid.* Si veda anche Larson 2018: 121-4.

aventurar(se)	XI , v. 4 XI , v. 5	ca non sei oj'eu quen <u>s'aventurasse</u> ao que <u>m'</u> eu non ous' <u>aventurar</u>
preito	VI , v. 9	pois me levo, sol non é en <u>preito</u> ,

D'altro canto, la collazione fra i manoscritti⁶⁰ può fornire ulteriori indizi relativamente alla stratigrafia linguistica nel processo di copia delle *cantigas* nei canzonieri e, in particolare, riguardo l'influenza esercitata dal sistema castigliano-leonese. A tal proposito, nell'ambito della trasmissione della lirica profana e mariana, Marcenaro afferma che tali varianti potrebbero essere «spia dell'intervento di un amanuense castigliano o leonese nella copia del testo, verosimilmente a livello dei piani alti dello stemma, cioè le varie fonti costituite da fogli sciolti o piccole raccolte individuali che confluirono nei canzonieri»⁶¹. In ambito sostantivale, queste forme si riscontrano con più facilità nel *Cancioneiro da Ajuda* (laddove invece *BV* ripristinano la lezione corretta); mentre in ambito verbale, le forme castigliane o leonesi si riscontrano in modo pressoché equilibrato in ambo i rami della tradizione, seppure, in generale, i loro indici di frequenza siano alquanto ridotti⁶². Nella produzione di Fernan Gonçalvez de Seabra, rileviamo un solo caso di castiglianismo-leonesismo, legato al manoscritto *ajudiano*: la congiunzione *mas* (forma monottongata di *máis* trasmessa da *B*), che leggiamo in II (v. 14), IV (v. 15), V (vv. 2 e 9), XI (v. 17).

⁶⁰ Studi linguistici sul codice *A* in Ramos 1984; Ramos 1985; Ramos 1988; Ramos 1993; Ramos–Oliveira 1993; Ramos 1994; Arbor 2005; Rodríguez Guerra–Varela Barreiro 2007; Arbor 2008; Ramos 2008; mentre per *B*, si veda Massini-Cagliari 1998.

⁶¹ Marcenaro 2019: 148. Si veda anche Paredes 2006: 131-47.

⁶² Marcenaro 2019: 147-8 e 171-2.

4. NOTA AL TESTO

4.1. QUESTA EDIZIONE

Una buona base di partenza per questo lavoro non può che essere stata la meritoria opera di edizione del *Cancioneiro da Ajuda* (1904) di Carolina Michaëlis de Vasconcelos, in cui si riscontrano tutte le *cantigas de amor* del nostro trovatore, anche quelle tràdite unicamente dai canzonieri italiani. Rispettivamente, i componimenti trasmessi dal più antico codice *A*, attribuiti a Fernan Gonçalvez de Seabra, si registrano nell'edizione di Michaëlis ai numeri 210-221. I tre testi assenti dall'*Ajuda*, per i quali gli unici testimoni sono gli apografi cinquecenteschi, vengono posti invece nella sezione finale, ai numeri 445-447.

Oltre al lavoro di Michaëlis, principale riferimento critico, sono state consultate anche le edizioni di:

1. *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (CMGP)*, database a cura del gruppo di ricerca *Littera* dell'Università di Lisbona, diretto da Graça Videira Lopes, disponibile anche in cartaceo (2016).
2. José Rios Milhám (2018).
3. *Universo Cantigas*, database a cura del gruppo di ricerca coordinato da Manuel Ferreiro dell'Universidade da Coruña.
4. Lorenzo Bruno, nella sua tesi di laurea (inedita).

Esclusivamente per la *cantiga* I (unica rima dubbia), inoltre, è stata presa in considerazione anche l'edizione di Airas Veaz a cura di Giulia Lanciani, la quale attribuisce il componimento proprio a Veaz.

In merito all'unica *cantiga de amigo* presente nel *corpus* di Seabra (XII) – chiaramente non inserita nell'opera di Michaëlis –, sono stati tenuti in conto, oltre alle già menzionate edizioni di *Littera*, *UC* e Bruno, anche i lavori di Nunes (1973, n° 171) e di Cohen (2003: 225).

4.2. CRITERI DI EDIZIONE

Il testo critico delle *cantigas* di Fernan Gonçalvez de Seabra è stato redatto tenendo conto dei due rami della tradizione manoscritta che le trasmettono: il *Cancioneiro da Ajuda*, da un lato, e i canzonieri cinquecenteschi *BV*, dall'altro. In particolare, per quanto riguarda le *cantigas de amor*, il punto di partenza è stato il manoscritto *A*, che in molteplici casi presenta *lectiones* maggiormente vicine a quello che ipotizziamo essere stato il testo di base e, in generale, adotta una *scripta* che si suppone più coerente con quella impiegata all'epoca di Seabra. In merito alle tre *cantigas de amor* assenti nell'*Ajuda* (VII, VIII e IX), e all'unica *cantiga de amigo* (XII), invece, il riferimento principale è stato il canzoniere italiano Colocci-Brancuti, che trasmette lezioni più valide rispetto al codice della Biblioteca Vaticana.

L'ordine dei componimenti segue un criterio puramente alfabetico. La stesura del testo critico è preceduta dai dati relativi a: collocazione della *cantiga* nei manoscritti; edizioni diplomatiche, critiche e interpretative; antologie e repertori; indicazione di genere.

L'apparato critico è suddiviso in tre fasce:

- a) Varianti grafiche. Varianti che riguardano esclusivamente la resa grafica degli elementi lessicali nei manoscritti; eventuali abbreviazioni e trascrizioni a matita afferenti principalmente alle lettere incipitarie.
- b) Varianti significative. Varianti che alterano la resa semantica, metrica o sintattica del verso; oscillazioni morfologiche (inerenti, ad esempio, ai pronomi personali atoni *me-mi*, *lle-lhi*, etc.); lacune, omissioni e *lectiones* difficilmente interpretabili.
- c) Varianti editoriali. Soluzioni adottate dai vari editori che differiscono dalle lezioni accettate nel nostro testo critico.

Completano l'edizione critica le sezioni di: rubriche e note marginali, con lo scopo di offrire una descrizione paleografico-codicologica dei singoli manoscritti (segnalando lacune e *marginalia*); metrica, che ospita lo schema rimico e la spiegazione delle principali caratteristiche formali del testo. A queste si aggiunge un commento retorico-esegetico, che vuole essere una guida alla lettura del testo, mediante un'illustrazione tematico-stilistica che mette in luce i *topoi* più insistiti e le strategie

sintattiche maggiormente adoperate. Le note, infine, tentano di chiarire le differenze fra le *lectiones* rilevanti dei testimoni – ponendo l'attenzione, ove necessario, su particolarità morfologiche e sintattiche – e giustificano l'adozione dell'una oppure dell'altra variante nel testo critico, anche in relazione alle scelte degli altri editori.

I criteri editoriali impiegati per la trascrizione dei testi rispecchiano, nel complesso, le norme ordinariamente adottate nella pratica editoriale della lirica galego-portoghese¹ (eventuali variazioni verranno segnalate di volta in volta nei paragrafi che seguono). Fondamentale, a questo proposito, il supporto della riproduzione digitale dei manoscritti reperibile nella banca dati *MedDB3*, e della trascrizione fornita dal database *PalMed*.

Segue una sintesi dei principali procedimenti di regolarizzazione che sono stati adottati nell'edizione.

I. Questioni preliminari

- a) Il testo verrà aggiornato con punteggiatura sobria per semplificarne la comprensione e l'interpretazione.
- b) Per interrogazioni ed esclamazioni, verrà sempre impiegato il sistema iberico, con i segni di interpunzione in apertura (¿/¡) e chiusura (?/!).
- c) La numerazione dei versi della singola *cantiga* sarà collocata alla sinistra del testo, mentre la parte destra sarà destinata alla numerazione dei versi nell'insieme della produzione del trovatore.
- d) Il *refran*, in corsivo, sarà segnalato da rientro tipografico.
- e) Le parentesi [] verranno impiegate, nel testo critico, per integrazioni, a cura dell'editore, di elementi assenti nel/i manoscritto/i per lacuna, per errore oppure per evitare ripetizioni (nel *refran*). Eventuali asterischi in queste parentesi [**] indicheranno, nell'apparato critico, letture problematiche del codice e *lectiones* difficilmente interpretabili. Le parentesi [], nella traduzione, faranno riferimento ad integrazioni, sempre a cura dell'editore, di vocaboli non presenti nei codici, ma funzionali in quel contesto ad una migliore resa in italiano moderno.

¹ Ferreiro–Martínez Pereiro–Tato Fontaiña 2007.

- f) Le parentesi { } verranno impiegate, nell'apparato critico, per segnalare trascrizioni di lettere e/o parole in margine del/i manoscritto/i.

II. Regolarizzazione e ridistribuzione grafica

2.1. Resa delle grafie vocaliche:

- a) <u, v> /u/ > u: *aquesto* > *aquesto*
- b) <i, y, j> /i/ > i: *mj* > *mi*, *auya* > *avia*, *assy* > *assi*
- c) <h> /i/ > i: *mba* > *mia*

Resa delle grafie consonantiche:

- a) <u, v> /β/~v/ > v: *uiuer* > *viver*
- b) <i, y, j> /ʒ/ > j: *ia* > *ja*, *iaço* > *jaço*²

2.2. Resa grafica delle consonanti palatali laterali /ʎ/ e nasali /ɲ/

In tutti i testi, che siano trāditi da *ABV* oppure solamente da uno o due di questi testimoni, verranno sempre impiegate le grafie <ll, nn> tipiche del *Cancioneiro da Ajuda* (*lles, sennor*) che possiedono priorità ecdotica rispetto alle grafie <lh, nh> degli apografi italiani (*lhes, senhor*).³ La regolarizzazione riguarderà anche i casi di impiego dell'allografo <ñ> /n/ (*señor* > *sennor*).

2.3. Ridistribuzione delle seguenti grafie secondo gli usi consueti

- a) Oclusive velari: <c>/<g> + a, o, u; <qu>/<gu> + e, i (*coita, querria, guisa*).
- b) Affricate predorsali: impiego del fonema sordo <c> + e, i (*parecer*), di <ç> + a, o, u (*coraçon*) e di <z> per il fonema sonoro (*fazer, dizer*).

² Si noti che *A* trasmette due forme per la resa di questo fonema: <g> davanti a vocale palatale o consonante (*og'en*); <i> in tutti gli altri casi (*deseiar, ueio*). Al contrario, i canzonieri italiani registrano sempre <i> oppure <j>. Approfondimenti circa queste grafie in Maia 1986: 470-1; Lorenzo Vázquez 1988.

³ Per l'ipotesi "tradizionale", che vede entrambi i nessi come risultato di un influsso provenzale, cf. Nunes 1960: 195; Cintra 1963: 62-71; Williams 1975: 37-8; Huber 1986: 48-50; Maia 1986: 490-3 e 500; ma si veda ora la tesi di Ramos (2013).

2.4. Livellamento delle seguenti grafie

- a) <gu/g> /g/ > g: *roguar* > *rogar*
- b) <g/j> /ʒ/ > j: *oge* > *oje*

2.5. Resa grafica della fricativa glottidale sorda

Eliminazione di <h> /ø/ anche etimologica, in posizione iniziale e intervocalica (*hi* > *i*, *home* > *ome*, *haver* > *aver*, *houvi* > *ouvi*).

2.6. Semplificazione e normalizzazione

- a) delle consonanti grafiche geminate in qualsiasi posizione (*affan* > *afan*, *dissesse* > *disse*, *ousasse* > *ousasse*, *rrem* > *ren*, *sse* > *se*), fatta eccezione per <-ss-> /s/ e <-rr-> /r/ in posizione intervocalica (*assi* > *assi*, *morrer* > *morrer*);
- b) del grafema, tipico degli apografi italiani, <ꞤꞤ> /rr/ > rr (*ꞤꞤe* > *ren* > *ren*, *mꞤꞤer* > *morrer*).
- c) di elementi consonantici latinizzanti senza implicazioni fonologiche (*et* > *e*).

2.7. Scioglimento dell'abbreviazione <-9>

La nota tironiana <-9> verrà sviluppata come -us oppure -os in funzione del contesto (*de9* > *deus*), con eventuale conseguente riconversione dei frequenti -us di *vus* in -os (> *vos*).

III. Resa delle nasali e nasalizzazione di vocali e consonanti

- a) Preservazione del segno di nasalità (tilde) nelle vocali fonologicamente nasali sostituendo, se necessario, con la vocale precedente o successiva, o limitando solamente alla vocale nasale quando la tilde copre due o più vocali (*bōo*, *tēer*, *vīir*).
- b) Sostituzione della consonante nasale grafica implosiva che indica nasalità fonologica (frequente negli apografi italiani⁴) con la corrispondente tilde (*unba* > *ña*).
- c) Conservazione dello stato della lingua in relazione al processo di denasalizzazione, con conseguente coesistenza di forme nasali e orali (*bōa/boa*).
- d) Normalizzazione della tilde in <n> quando questa indica abbreviazione di consonante nasale, sia in posizione interna

⁴ Approfondimenti in Lorenzo Vázquez 1988; Mariño Paz 2002: 103.

(*ētēde* > *entende*, *nūca* > *nunca*, *quãta* > *quanta*) sia in posizione finale (*affã* > *affan*, *bē* > *ben*, *grã* > *gran*, *nõ* > *non*, *prã* > *pran*, *rē* > *ren*). Conseguente trascrizione di <-m> finale e delle sporadiche <m> implosive interne, come <n> (*bem* > *ben*, *nom* > *non*, *rem* > *ren*), eccetto prima di <p> o , casi in cui verrà impiegata <m> (*sēpre* > *sempre* anziché *senpre*).

IV. Trattamento dello iato

- a) Conservazione dello iato etimologico (*creer*).
- b) Preservazione degli iati vocalici grafici, coerentemente con la corretta resa metrica (*sõo*~*soo*/*son*).

V. Agglutinazione e deglutinazione di elementi lessicali

- a) Impiego generale dei criteri del galego attuale, preservando alcune forme della lingua antica: *por én*, *des i*.
- b) Unione di coppie significative di preposizione + congiunzione: *demais* anziché *de más*, *enquanto* anziché *en quanto*, *porque* anziché *por que*.

VI. Utilizzo dei principali segni tipografici

6.1. Apostrofo

- a) Nell'elisione della vocale finale in crasi dovuta a fonetica sintattica: *d'amor*, *vej'e*, *m'eu*, *oj'eu*.⁵
- b) Nelle crasi della preposizione *de* con gli indefiniti (*d'outro*), con gli avverbi *aqui* e *ali* (*d'ali*) e con i pronomi personali (*d'ela*), ma non negli incontri della preposizione *de* con gli articoli *o/os* e *a/as* (*do*).

6.2. Trattino

- a) Nell'unione dei pronomi enclitici e mesoclitici alla rispettiva forma verbale (*direi-vos*, *parar-me*, *contar-vo-lo-ei*, *praz-me*, *leixasse-m'ir*, *vejo-me*, *digo-lles*).
- b) Nella forma assimilata per fonetica sintattica dell'articolo dopo *-r* e *-s* finali (*mai-lo*, *poi-la*, *todo-los*).

⁵ Cf. Ferreiro 2012; Ferreiro 2016a; Ferreiro 2016b.

- c) Nelle regolari agglutinazioni pronominali (*mi-a*, *mi-o*, *vo-lo*), e in quelle dal carattere indefinito (*ja-quanto*).

VII. Accentuazione e impiego delle maiuscole

- a) L'accento verrà impiegato con funzione diacritica nei seguenti casi: *á*, *vós*, *én*, *sén*, *é*, *dá*, *mí*, *máus* e in tutte le P1, P2, P3 (quest'ultima sia singolare sia plurale) dei verbi regolari e semirregolari: *poderá(n)* anziché *podera(n)*, *matará* anziché *matara*.
- b) L'accento grave indicherà la crase *às*.
- c) Non si impiegherà maiuscola in apertura di *cobla* in caso di *cantiga atebuda ata a fiinda*, per preservare il *continuum* sintattico fra le strofe.

TAVOLA DI CONCORDANZA

EDIZIONE	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>V</i>	<i>MedDB3</i>
I	213	443	55	44.1a – 17.1
II	217	384		44.1
III	216			44.1bis
IV	215			44.1ter
V	219	386		44.2
VI	210			44.2bis
VII		388		44.3
VIII		390		44.4
IX		391	1	44.5
X	211			44.5bis
XI	221	389		44.6
XII		737	338	44.7
XIII	220	387		44.8
XIV	212			44.8bis
XV	218	385		44.9
XVI	214			44.9bis

EDIZIONE CRITICA

I. A dona que eu vi por meu

MSS.: *A* 213, c. 56r, col. b–56v, col. a; *B* 443, c. 97r, col. b; *V* 55, c. 02r, coll. a-b.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 103; *A* (Carter): 125.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: Veaz (González González): 281-2; Veaz (Lanciani 1974: 104-5); Veaz (Lanciani 2010): 123-6; *A* (Michaëlis, I): 416; *B* (Machado–Machado, II): 276; *V* (Braga): 11; Littera 2016, I: 144-5; Milhám 2018, III, 349; *UC* 349; Bruno 2022: 53-4.

ANTOLOGIE: Nunes 1932: 17.

REPERTORI: *RM*: 44.1a – 17.1 (13:47); *MedDB3* 44.1a – 17.1.

GENERE: Amor

	A dona que eu vi por meu mal e que me gran coita deu e dá, poi-la vi, e por seu non me ten, nen me quer valer,	
5	<i>non-a vej'e non vejo eu no mund'ond'eu veja prazzer.</i>	5

	A que me faz viver en tal afan e sofrer tanto mal que morrerei, se me non val, pois non quer mia coita crear,	
10	<i>non-a vej'e non vej'eu al no mund'ond'eu veja prazzer.</i>	10

	A que eu quero mui gran ben e que mi assi coitado ten, que non poss'eu, per niun sén, parar-me de lle ben querer,	
15	<i>non-a vej'e non vej'eu ren no mund'ond'eu veja prazzer.</i>	15

Varianti grafiche

1 que] q̄ *BV*; vi] ui *A*: uy *BV* 2 que] q̄ *BV*; gran] gra *BV*; coita] coyta *BV* 3 poi-la] poyla *BV*; vi] ui *A*: uy *BV*; por seu] p̄r ffeu *B*: p̄ ffeu *V* 4 non] nō *BV*; ten] tem *BV*; nen] nē *BV*; quer] q̄r *BV*; valer] ualer *ABV* 5 non-na vej'e non vejo eu] {n}ona | ueg

enon ueg eu *A*; vej'] ueio *BV*; vejo] ueio *BV* **6** mund'ond'eu] mūdo on deu *B*, mūd on deu *V*; veja] ueia *A*; prazer] piazet *V* **7** que] q̄ *BV*; viver en] uiuer en *A*: uũ ē *B*: uiũ ē *V* **8** afan] affan *A*: afam *V*; sofrer] [offrer *A*, ffofrer *B*, sfoffer *V* **9** morrere] morrerey *BV*; se] se *ABV*; non] nō *ABV*; val] ual *ABV* **10** pois] pays *BV*; non] nō *BV*; quer] q̄r *BV*; mia coita] mhā coyta *BV* **11** non-na vej'e non] Nona ueg e nō *A*; vej'] ueio *BV*; vej'eu] uegeu *BV* **12** no mund'ond'eu] nomūd ondeu *B*: nō mūd ondeu *V*; prazer] p̄zer *B*: pzer *V* **13** que] q̄ *BV*; quero] q̄ro *BV*; mui] muy *BV*; gran] grā *BV*; ben] bem *BV* **14** que] q̄ *BV*; mi assi] miafī *A*; ten] tem *BV* **15** que] q̄ *BV*; non] nō *BV*; poss'eu] poffeu *A*; per] p *BV*; sen] fen *A* **16** de lle] de lhe *B* ben] bem *BV*; querer] q̄rer *BV* **17** non-na vej'e non vejo] Nona ueg e non uei eu *A*; ren] rrem | ~~rrem~~ *B* **18** no mund'ond'eu] no mūd ondeu *BV*

Varianti significative

1 por] sempre por *A*; meu] *om. A* **3** dá, poi-la vi, e por seu] da epoyla uy p̄ ffeū *B*: eda poyla uy p̄ ffeū *V* **4** me] mi *V* **5** non-na vej'e non vejo eu] nē na ueio nē ueio eu *BV* **6** mund'ond'eu] mundo don] deu *A*; veja] aia *B*, dia *V* **7** me] mi *V* **9** que] e *BV*; me] mi *V* **10** pois] e *A*; creer] qeer *V* **11** non-na vej'e non] nēna ueio nē *B*: nē na ueio nē *V*; **12** *om. A*; veja] uhā *B*, dia *V* **14** mi assi] mha fy *B*: mha sy *V*; coitado] forçado *B*: foreado *V* **15** poss'eu] poffo *B*: posfo *V*; niun] nē huū *BV* **16** me] mi *V*; de lle] delhi *V*; parar] partir *A* **17** non-na vej'e non vejo] nē na ueio nē ueio *B*: ni na ueio nē ueio *V*; ren] {ren} *A*: ffem *V*; nen] nō *A* **18** no mund'ond'eu] *om. A*; veja] dia *BV*

Varianti editoriali

3 por seu] pos-seu *Michaëlis*, *UC* **5** non-a vej'e non vejo eu] no'-na vej[o] e non veg'eu *Michaëlis*: nen-na vejo nen vejo eu *Lanciani*: non'a vej'e nom vej'[al] eu *Littera*: no-na vej', e nom vej'al eu *Milbám* **6** mund'] mund(o) *Michaëlis*: mundo *UC*, *Bruno*; ond'] onde *Lanciani* **10** pois] e *Michaëlis*, *Milbám*, *UC*, *Bruno* **11** non-a vej'e non] no'-na veg' e non *Michaëlis*: nen-na vejo nen *Lanciani*: no-na vej', e nom *Milbám* **12** veja] aja *Lanciani*, *Littera* **14** assi coitado] asy forçado *Lanciani*: assi forçado *Littera*, *Milbám* **15** poss'eu, per niun] posso, per nenhun *Lanciani*: posso, per nēum *Littera*: posso, per nem um *Milbám* **16** parar] partir *Michaëlis*, *Milbám*, *UC*, *Bruno* **17** non-a vej'e non vej'eu ren] no'-na veg'e non vejo ren *Michaëlis*: nen-na vejo nen vejo rrem *Lanciani*: non'a vej'e nom vejo rem *Littera*: no-na vej', e nom vej'al rem *Milbám* **18** mund'] mund(o) *Michaëlis*: mundo *UC*, *Bruno*; veja] aja *Lanciani*, *Littera*

TRADUZIONE

I. La donna che vidi per mio male e che, da quando la vidi, mi provocò e mi provoca [tuttora] un grande tormento, e non mi riconosce come suo, né vuole soccorrermi, [per questo] *non la vedo e non vedo altro piacere al mondo.*

II. Colei che mi fa vivere con un tale affanno e soffrire di un grande dolore che morirò, se lei non mi aiuta, poiché non vuole credere al mio dolore, [per questo] *non la vedo e non vedo qualcosa al mondo di cui abbia piacere.*

III. Coi cui voglio un gran bene e che mi tiene così sofferente che non posso per alcun motivo smettere di amarla, [per questo] *non la vedo e non vedo nulla al mondo di cui abbia piacere.*

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

Questa *cantiga de amor* è soggetta ad una questione di dubbia attribuzione: il divario principale è tra *A* e *BVC*. Se il *Cancioneiro da Ajuda*, infatti, pur non dichiarandone esplicitamente l'attribuzione, pone il componimento all'interno di una sequenza continua di altri testi certamente appartenenti ad un solo autore, Fernan Gonçalvez de Seabra (210-221), i due canzonieri italiani e la *Tavola Colocciana*, ne riconoscono invece la paternità ad Airas Veaz. Il *Repertorio metrico* di Tavani, infine, accetta l'attribuzione comune di *BVC* (cf. cap. 2, §§2.3; 2.3.2).

In *A* leggiamo, al v. 1 (c. 56r, col. *b*), la nota marginale *uj*, di mano del revisore, che apre la pericope riscritta su rasura. La parte finale di questo verso, *ui sempre por*, potrebbe essere stata inserita in seguito a rasura, data la presenza di un inchiostro più scuro. In apertura dell'ultima parola del v. 5, osserviamo una piccola *n* accennata a matita, afferente al termine (*n*)ona (incipit del *refran*). Nel margine diretto del v. 11, troviamo un *al* sempre di mano del revisore, aggiunto a fine verso in un secondo momento (cf. Arbor 2009: 63). Passando alla c. 56v (col. *a*), notiamo che il rimante *ren* inserito intercolumnio dal revisore, non è stato poi aggiunto nel testo (cf. Pedro 2004-2016: 29).

In *B* (c. 97r, col. *b*), rileviamo nella parte superiore della *cantiga*, prima del testo, sulla sinistra il numero della *cantiga* (443), mentre sulla destra la rubrica attributiva *Airas ve* e la nota di mano colocciana *to ñel*, volta ad evidenziare la presenza del *refran*. In apertura del v. 18, si legge un ~~rrrem~~: si può ipotizzare che Colocci avesse appreso in un secondo momento che questo termine avrebbe dovuto essere inserito al verso precedente, e non ad inizio del successivo. Effettivamente, il *rrrem* riportato alla fine del v. 17 presenta un modulo maggiore e una più ampia spaziatura fra le singole lettere.

In *V* (c. 02, col. *a*), osserviamo sempre nella fascia che precede l'inizio del componimento, la rubrica attributiva *Airas VEAZ* sulla sinistra, seguita da ~~duas uea~~ ≈ ~~duas ueaz~~: è possibile che, in un primo momento, il copista avesse interpretato erroneamente il vocabolo *Airas*, presente nel suo antecedente. Sempre sulla sinistra, sotto la rubrica, troviamo il numero della *cantiga* in numeri romani: *XC VIIIJ*. Ricordiamo, infatti, che *V*

presenta una duplice numerazione, in cifre romane e in cifre arabe, similmente ad alcune sezioni di *B*.¹ Fra la prima e la seconda *cobla* (vv. 6-7), si nota una linea orizzontale tracciata in modo sommario: si tratta di un segno che troviamo spesso in questo manoscritto, volto a dividere le strofe. Alla fine del v. 11, leggiamo *ue gen^{al}*, con il rimante riportato in apice. A conclusione della colonna *a*, viene riportata, infine, una nota di mano colocciana: *per mio mal uidi*, identificabile come una delle consuete postille di stampo linguistico-letterario che rintracciamo nei canzonieri italiani.² Non si segnalano particolarità paleografiche nella colonna *b*.

METRICA

Cantiga de refran (con *variatio*), formata da 3 *coblas singulares* di sei ottosillabi.

	8 a	8 a	8 a	8 b	8 a*	8 B
I	-eu	-eu	-eu	-er	-eu	-er
II	-al	-al	-al	-er	-al	-er
III	-en	-en	-en	-er	-en	-er

La *cantiga* si regge su una struttura di tre *coblas*, ognuna delle quali formata da sei versi ottosillabi, costituiti da rime maschili. In questa sede, abbiamo incluso nel *refran* quinto e sesto verso della *cobla*, laddove, invece, Tavani (RM 13:47) e Lanciani avevano considerato ritornello solamente il sesto verso. In virtù della nostra scelta, questa è da ritenersi una *cantiga de refran* con variazione nel ritornello (la rima *a** del quinto verso, infatti, varia in ciascuna strofa). La rima *a* della prima *cobla* (*eu*) si può definire povera. Rileviamo una *derivatio* in sede rimica (*valer* – *val* ai vv. 4 e 9) e diverse

¹ La questione è notevolmente dibattuta. Le due serie di numeri si riferirebbero, secondo Tavani (1967: 57), a «due diverse cartolazioni, mescolate assieme nella trascrizione per l'inavvertito transito di alcune cifre dall'uno all'altro sistema di scrittura». Per approfondimenti, si rimanda agli studi di Tavani (1969: 108-18; 1988: 74-80 e 123-78) e di D'Heur (1974; 1984), nonché al recente lavoro di Brea 2023.

² Brea 1997: 518-9. Com'è noto, Colocci nutriva un certo interesse per alcune particolari costruzioni sintattiche in lirica, tanto che scelse di riportarle in margine anche per rilevare possibili connessioni con la materia poetica provenzale e con quella italiana. In questo caso, nello specifico, Brea nota l'evidente richiamo a Petrarca, data l'analogia del tema qui presentato con i sentimenti espressi più volte dal poeta italiano («La fera voglia che per mio male crebbe» v. 3 di RVF 23: *Nel dolce tempo de la prima etade*). Ulteriori informazioni al riguardo in Bertolucci Pizzorusso 1966; Bertolucci Pizzorusso 1972; Brea–Fernández Campo 1993; Pérez-Barcala 2001.

repetitiones in sede anaforica di: *A* ai vv. 1, 7 e 13 (la quale funge nel primo caso da articolo, mentre negli altri due da pronomi); di *e* (congiunzione coordinante) ai vv. 3 e 14, di *que* (congiunzione subordinante) ai vv. 9 e 15. *Enjambement* ai vv. 1-2, 3-4 e 7-8. Sinalefe al v. 14 (*mi assi*).

COMMENTO

La prima *cantiga* di quest'autore è di argomento amoroso-cortese, e rientra in un genere che gioca sull'applicazione instancabile di temi e motivi convenzionali ed abusati. In questo contesto, il *trobador* ripropone con insistenza la sua *coita de amor* nei confronti della donna amata, la cui visione diventa la reale chiave di lettura del testo (cf. vv. 1 e 3, oltre al *refran*, che accoglie un ricorso quasi ossessivo al verbo *veer*, sottoposto a *variatio* ottenuta per flessione verbale: *vejo* ai vv. 5, 11, 17 – *veja* ai vv. 6, 12, 18). La struttura retorica si presenta statica e priva di variazioni evidenti, basata su una serie di aspetti fissi che vengono ripresi ciclicamente: a) apostrofe incipitaria alla *senhor* in ciascuna *cobla* (vv. 1, 7, 13); b) ripresa di almeno un vocabolo (sostantivo, verbo o aggettivo), all'interno della singola stanza, che si riferisca alla sofferenza del poeta (I, v. 2: *mal* – *coita*; II, v. 8: *afan* – *sofrer* – *mal*, v. 9: *morrer*, v. 10: *coita*; III, v. 14: *coitado*); c) allusione all'indifferenza della dama nei suoi confronti (vv. 4, 10, 14); d) *accumulatio* di negazioni, atte tanto a perseguire lo scopo del punto c, quanto ad indicare l'impossibilità di trovare una soluzione che possa alleviare il dolore del trovatore (vv. 4-5, 9-10-11, 15-17: *non*, *nen*; v. 15: *niun*). Questa fitta rete sintattico-semanticamente, accanto alle riprese interstrofiche dei termini *mal* (vv. 2-8), *ten* (vv. 4-14), *ben* (vv. 13-16), assicurano una significativa coesione interna fra le tre *coblas*, connesse a loro volta dall'onnipresente richiamo alla donna amata. Una continuità che viene ulteriormente confermata dalle molteplici proposizioni relative, impiegate da Seabra anche in altri luoghi del suo *corpus* (cf. V, VIII, IX). Tutti gli elementi fin qui esposti vengono organizzati lungo le tre strofe in una particolare struttura descrittivo-narrativa che accoglie un'ideale suddivisione fra bene e male: le *coblas* I e II, infatti, si focalizzano sulla *coita* provata dal poeta e causata dalla *senhor*; la *cobla* III, invece, è incentrata sul *ben* che il trovatore continua a nutrire per la dama. Nell'ambito di questa stabilità strutturale, il *topos* della *morte por amor* viene accennato solamente una volta, attraverso un richiamo alquanto remoto al v. 9.

NOTE

1 *vi por*: il verso tràdito da *A*, con l'avverbio *sempre*, è ipermetro.

men: l'assenza del possessivo in *Ajuda* rende il verso ipometro.

por sen: già *UC* aveva notato nel manoscritto ajudiano l'assimilazione regressiva [rs] > [ss], avvenuta per fonetica sintattica (assente in *BV*), fenomeno tipico di quel canzoniere, che si rileva anche in altri *trobadores* (cf. *LPGP* 79.12, 147.18).

5 – 17 *vejo eu*: la *lectio* di *A*, *veg'eu*, rende il verso ipometro. La forma metricamente accettabile è quindi *vejo eu*, trasmessa da *BV*.

6 *ond'*: la forma *donde* di *A* (presente solamente nel *corpus* di Seabra, in questa *cantiga* e in XIV) rende il verso ipermetro.

6 – 12 – 18 *veja*: la divergenza *aia B : dia V* potrebbe essere dovuta all'errata comprensione della *A* maiuscola, che il Colocci-Brancuti trascrive con modulo più ampio rispetto ad una semplice *a* minuscola: bisogna infatti considerare *dia* come un chiaro errore (il poeta riceve piacere, non ne dà). La lezione di *Ajuda*, invece, è una variante adiafora di quella di *B*: ambo le costruzioni (*veer prazer* e *aver prazer*) ricorrono con notevole frequenza nella formulistica della *cantiga de amor* (cf. *veer prazer* in *LPGP* 25.17, 31.4, 85.4, 96.7, 125.2, 152.1, 152.10; *aver prazer* in *LPGP* 25.16, 25.63, 46.2, 63.5, 141.2). Concordiamo con *Michaëlis*, *UC* e *Milbám* nell'adozione della variante di *A*, al fine di preservare il gioco retorico che si instaura fra i due versi del *refran*, consistente nella triplice *repetitio* del verbo *veer* con tre sfumature semantiche differenti.

9 *que*: l'alternanza *ca ~ que A : e BV* è comune in lirica (cf. *LPGP* 78.8, 97.6, 125.38, 151.6), al pari di *e A : ca ~ que BV* (cf. *LPGP* 2.11, 78.8, 78.21, 97.5). In questo caso, la variante di *Ajuda* risulta più coerente se si considera la congiunzione «tanto [...] que» (sulla scia della provenzale *tant que*).

10 *pois*: questa subordinata assume la funzione di causale, poiché spiega il motivo del dolore del poeta; pertanto, la congiunzione trasmessa da *A* non risulta attinente.

14 *coitado*: la *lectio* di *A*, al contrario di quella di *BV*, preserva la corrispondenza con la voce *coita* al v. 10.

16 *parar*: come rilevato da *UC*, fra errori paleografici di *BV*, si rintraccia talvolta la sostituzione di *a* con *ti* (cf. *LPGP* 103.2, 115.2, 118.5). Tuttavia, in questa sede scegliamo comunque la lezione degli apografi, d'accordo con Lanciani e Littera, contro il *partir* ajudiano, essendo il verbo *parar* più idoneo sul piano semantico («fermarmi dall'amarla»).

17 *ren*: riguardo la discrepanza *rrem B : ffem V*, riteniamo che nel canzoniere vaticano vi sia stato un errore di interpretazione rispetto alla *lectio* di *B*, con conseguente accidentale sostituzione della polivibrante con la sibilante geminata.

II. A mia sennor atanto lle farei

MSS.: *A* 217, c. 57r, col. b; *B* 384, c. 87r, col. a.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 105; *A* (Carter): 127.

EDIZIONE SEMIDIPLOMATICA: *B* (Molteni): 141.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 420; *B* (Machado–Machado, II): 170; *Littera* 2016, I: 332; Milhám 2018, III, 353; *UC* 353; Bruno 2022: 81-2.

ANTOLOGIE: Seoane 1941: 21-2; Fernández Pousa 1951: 39; Piccolo 1951: 46-7; Nunes 1959: 246.

REPERTORI: *RM*: 44.1 (155:13); *MedDB3* 44.1.

GENERE: Amor

A mia sennor atanto lle farei:
 quero-ll'eu ja sofrer tod'outro mal 20
 que me faça, pero direi-vos al,
 de pran: aquesto lle non sofrerei
 5 *d'eu estar muito que a non veja.*

Sofrer quero de nunca lle dizer
 qual ben lle quero no meu coraçom, 25
 pero m'ê grave, se Deus me perdon,
 mais, de pran, esto non posso sofrer
 10 *d'eu estar muito que a non veja.*

E sofrer-ll'-ei quanta coita me dá
 e quant'afan outro mi aver fezer 30
 e ela faça i como quiser,
 mas, de pran, esto non sofrerei ja
 15 *d'eu estar muito que a non veja.*

Ca non posso que morto non seja.

Varianti grafiche

1 mia] mha *B*; sennor] fennor *A* : fenhor *B*; farei] farey *B* **2** ll'eu] lheu *B*; ja] ia *AB*;
 sofrer] foffer *A*, fofrer *B* **4** pran] pram *B*; aquesto] aquesto *AB*; sofrerei] fofferrei *A* :
 fofrerey *B* **5** estar] ettar *AB*; muito] muyto *B*; veja] ueia *AB* **6** Sofrer] {s}offer *A*;

quero] q̄ro B; nunca] nūca B; dizer] diz B 7 quero] q̄ro B 8 pero] po B; grave] graue A : gr̄e B; se] fe AB; deus] d̄s AB; perdon] pdon A : pdō B 9 pran] prā B; esto] esto AB; non] nō A; posso] poſſo AB; sofrer] soffer A 10 estar] eftar A; non] nō A; veja] ueia A 11 E] {e} A; sofrer] soffer AB; ll'e] lle {y} A : lhei B; quanta] quāta A : q̄ta B; coita] coyta B 12 quant'afan] quant affan A : q̄ taffā B 13 i] hi B; quiser] quiser A : q̄ß B; mais] mas A : maix B 14 pran] prā B; esto] esto AB; non] nō A; sofrerei] sofferrei A, sofrerei B; ja] ia AB 15 estar] eftar A; non] nō A; veja] ueia A 16 non] nō A; posso] poſſo A; que] q̄ A; non] nō A; seja] feia A

Varianti significative

1 A] Aỹ A 3 me faça] mi faca B; vos] uus A : uuʒ B 5 d'eu] eu A 7 qual ben lle quero no meu coração] que bēlhi q̄rono merocoracō B 8 me] mi B 9 mais] mas A : maix B; sofrer] om. B 12 outro] outr'm B; mi aver] mh'an B; fezer] fazer A 13 faça] faza B 14 mais] maix B 16 Ca non] a nō A; [] B

Varianti editoriali

3 vos] vus *Michaëlis*

TRADUZIONE

I. Per la mia signora tanto farò, voglio sopportare con pazienza ogni altro male che [lei] mi infligge, ma vi dirò una cosa, senza dubbio: non supporterò questo, *di stare molto tempo senza vederla*.

II. Desidero soffrire per non dirle mai il bene che le voglio nel mio cuore, però è difficile per me, se Dio mi perdona, ma senza dubbio non posso sopportare questo, *di stare molto tempo senza vederla*.

III. E soffrirò per quanto dolore mi provoca, e quant'altro affanno mi provocherà, e lei faccia come preferisce, ma senza dubbio non supporterò più questo, *di stare molto tempo senza vederla*.

F. Poiché non posso far altro che morire.

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

In A (c. 57r, col. b), al v. 5 è stata erasa la *d* che precede *eu*, al posto della quale è stato lasciato un vuoto. In corrispondenza di questo verso, al margine destro, troviamo la nota *D. refram*, secondo *Michaëlis* di natura tecnica, utile a richiamare l'attenzione del miniatore per indicare la misura della lettera (*D*) che avrebbe dovuto dipingere. Al v. 11, notiamo l'aggiunta, evidentemente secondaria, di *y* in apice fra *lle* e *quāta* (*lle^yquāta*): questo grafema, annotato in un primo momento in margine diretto, è stato poi traslato nell'interlinea (Pedro 2004-2016: 29; Arbor 2009: 63).

In *B* (c. 87r, col. a), questo testo apre la serie di *cantigas* attribuite a Fernan Gonçalvez de Seabra, come testimonia la rubrica attributiva *Fernam Goncalues de seaura* posta nella fascia superiore del foglio. Appena sotto l'indicazione dell'autore, osserviamo la cifra ordinale della *cantiga* (384) e la nota colocciana *cōged tornel*, volta ad evidenziare la presenza di *refran* e *fiinda*. Il segno \lceil indica il *refran*, che viene abbreviato nella II e nella III *cobla*, com'è tipico di *B*. La *fiinda* viene separata dal testo da una spaziatura maggiore rispetto a quella che intercorre fra le singole strofe, e viene notevolmente rientrata: il vuoto lasciato in apertura, tuttavia, non sembra esser stato soggetto ad operazioni di rasura.

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di cinque decasillabi e un enneasillabo femminile, con *fiinda* di un decasillabo femminile.

	10 a	10 b	10 b	10 a	9' C
I	-ei	-al	-al	-ci	-eia
II	-er	-on	-on	-er	-eia
III	-a	-er	-er	-a	-eia
					9' c
<i>fiinda</i>					-eia

Le tre *coblas* si compongono ognuna di cinque versi, di cui quattro decasillabi con rime maschili e un enneasillabo femminile (si parla in questo caso di *rimas mesturadas*), secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che costituisce il *refran*. Quest'ultimo si accorda con la *fiinda* in una rima quasi identica (*v-eja – s-eja*); la stessa *fiinda*, poi, riprende a fine verso la negazione *non* del *refran*, ripetuta anche nel corso della *cantiga* (vv. 9, 14). Due i casi di *derivatio* in sede rimica: *farei – fezer* ai vv. 1 e 12, *sofrerei – sofrer* ai vv. 4 e 9. *Enjambement* ai vv. 2-3. Sinalefe al v. 12 (*mĭ aver*).

COMMENTO

La *cantiga* presenta una delle sfumature più tradizionali del genere amoroso, esasperando il motivo della *coita de amor* che affligge il trovatore (evidentemente causata, ancora una volta, dalla mancata *visio* della *senhor*). Apre il testo il consueto richiamo alla donna amata (sulla falsariga di I), che in questo caso funge da mero espediente retorico per annunciare il *mal* del poeta. Tutto il testo, infatti, si basa sull'esasperazione del verbo

sofrer, oggetto di *derivatio* ottenuta per flessione verbale (I, v. 2: *sofrer*; v. 4: *sofrerei*; II, v. 6: *sofrer*; v. 9: *sofrer*; III, v. 11: *sofrer*; v. 14: *sofrerei*), che viene riportato simmetricamente in apertura e chiusura di ogni *cobla*. Il procedimento di iterazione che investe questo verbo (presente, in modo simile, in VI) viene accompagnato da ulteriori riferimenti al dolore del *trobador*, come dimostra la distribuzione dei sostantivi *mal*, *coita* e *afan* lungo la prima e la terza *cobla*. Accanto al *topos* della sofferenza amorosa, vengono poi illustrati brevemente altri tre motivi tipici di questo genere: il *segredo de amor*, l'apostrofe alla divinità, la *morte por amor*. Benché trovino uno spazio molto esiguo in questa *cantiga*, i temi in questione risultano comunque funzionali allo sviluppo del discorso poetico. Nello specifico, ai vv. 6 e 7, mediante l'accenno al silenzio per amore, il poeta esalta la riservatezza del suo sentimento, poiché non vuole rivelare alla *senhor* il *ben* che prova per lei. Da questo punto di vista, è interessante osservare la contrapposizione sul piano stilistico fra *mal* e *ben* (posti in simmetria rispettivamente al v. 2 e al v. 7, quindi al secondo verso delle *coblas* I e II) e, più in generale, fra il *ben* (di cui vi è un solo riferimento) e i due sinonimi di *mal* (III, v. 11: *coita*; v. 12: *afan*). L'apostrofe alla divinità (che caratterizza anche XI e XIV) si riscontra, invece, al v. 8, sotto forma di una richiesta di perdono, poiché il *trobador* non riesce a sopportare la lontananza dalla donna amata. Infine, seppur non preminente in questa *cantiga*, la morte per amore mette in evidenza il binomio *coita-morte* (che si osserva in una sfumatura più radicale in III), sviluppato secondo un *climax* ascendente e culminando quindi, nella *fiinda*, in una prossima morte cui potrebbe andare incontro il poeta. L'esposizione di queste tematiche "minoritarie" si inserisce comunque *in toto* nella più ampia descrizione del *Leitmotif* (*coita de amor*), assicurando così la coesione interna del testo.

NOTE

9 – 14 *mais*: la *lectio* dell'apografo cinquecentesco (*maix*, con apparente palatalizzazione della -s finale) rappresenta una rarità nei canzonieri (cf. LPGP 18.13, 18.37, 25.28, 25.84, 103.2).

12 *outro*: già UC aveva sottolineato che la variante di B rappresenta un errore di comprensione (il copista aveva interpretato *outro* come *outren*, ossia *outro home*). Sintagmi che presentano la posposizione dell'aggettivo indefinito al sostantivo (*afan outro*) non sono molto frequenti in lirica (cf. LPGP 97.14, 148.1: *consell'outro* e LPGP 9.5: *mal outro*).

14 *mais*: la forma monottongata della congiunzione avversativa, *mas*, è da interpretare come uno dei castiglianismi/leonesismi rintracciabili in *Ajuda* (cf. §3.3.3).

III. De mort' é o mal que me ven

MSS.: *A* 216, c. 57r, col. a.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 104-5; *A* (Carter): 126-7.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 419; *B* (Machado–Machado, VII): 32-3; *Littera* 2016, I: 331-2; Milhám 2018, III, 352; *UC* 352; Bruno 2022: 73-4.

ANTOLOGIE: Gonçalves–Ramos 1983: 216.

REPERTORI: *RM*: 44.1bis (160:395); *MedDB3* 44.1bis.

GENERE: Amor

	De mort' é o mal que me ven	35
	muit' e tan grave de sofrer	
	que ja máis, enquant' eu viver,	
	se de mia sennor non ei ben,	
5	<i>nunca me pode toller al</i>	
	<i>mal nen gran coita, se non mal</i>	40
	de morte, pois que eu ben sei	
	que de mia sennor muit' amar	
	non ei poder de me quitar,	
10	por én, se d'ela ben non ei	
	<i>nunca me pode toller al</i>	45
	[<i>mal nen gran coita, se non mal</i>]	
	de morte, ca enquant' eu for	
	vivo desejarei o seu	
15	ben; e por aquesto sei eu,	
	se ben non ei de mia sennor	50
	<i>nunca me pode toller al</i>	
	[<i>mal nen gran coita, se non mal</i>]	
	de morte, ca tod' outro mal	
20	d' amor sei eu ca me non fal.	

Varianti grafiche

1 ven] uen *A* 2 grave] graue *A*; sofrer] soffrer *A* 3 ja] ia *A*; viver] uiuer *A* 4 se] fe *A*; sennor] fennor *A* 6 se] fe *A* 7 de morte] {d}e morte *A* 8 sennor] fennor *A* 10 se] fe *A* 13 de morte] {d}e morte *A* 14 vivo] uiuo *A*; desejare] defeiarei *A*; seu] feu *A* 15 aquesto] aquefto *A*; sei] fei *A* 16 se] fe *A*; sennor] fēnor *A* 17 nunca] {n}unca *A* 20 sei] fei *A*

Varianti significative

7 ben sei] sei ben *A*

Varianti editoriali

7 morte] mort' e *Michaëlis*, *Littera*, *Milbám*, ben sei] sei ben *Michaëlis* 10 ben non ei] non ei ben *Michaëlis*

TRADUZIONE

I. Il dolore che mi minaccia è mortale, ed è così difficile da sopportare finché sono in vita, se non ricevo del bene dalla mia signora, *nulla può alleviarmi dal male né dal grande dolore, se non il male*

II. della morte, poiché so bene che non ho potere di rinunciare ad amare molto la mia signora, se non ricevo del bene da lei, *nulla può alleviarmi dal male né dal grande dolore, se non il male*

III. della morte, perché fin quando vivrò, desidererò il suo bene; e per questo so che, se non ricevo del bene dalla mia signora, *nulla può alleviarmi dal male né dal grande dolore, se non il male*

F. della morte, poiché ogni altro male d'amore so già che non mi manca.

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

Il testo è stato considerato anonimo da Tavani, insieme ad altre sei *cantigas*. Queste compaiono nell'*Ajuda*, insieme alla presente, in una serie di dodici testi (210-221) chiaramente attribuiti al nostro autore, poiché nulla consente di presagire un'eventuale alterazione delle carte. I componimenti *A* 217-221 sono presenti anche in *B* (384-389), che ne riconosce la paternità a Fernan Gonçalvez de Seabra. Sulla scia di *Michaëlis* (1904, I: 411-26) e Gonçalves (*DLMGP*: 260-1), in questa sede accettiamo quest'attribuzione per l'intero gruppo.

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di sei ottosillabi, con *fiinda* di due ottosillabi.

	8 a	8 b	8 b	8 a	8 C	8 C
I	-en	-er	-er	-en	-al	-al
II	-ei	-ar	-ar	-ei	-al	-al
III	-or	-eu	-eu	-or	-al	-al
					8 c	8 c
<i>fiinda</i>					-al	-al

Le tre *coblas* ospitano sei versi ottosillabi ognuna, costituiti da rime maschili, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che rappresenta il *refran*. La rima *b* della terza strofa è una rima povera. Questa *cantiga* rientra nella tipologia *atebuda ata a fiinda* (cf. §3.3.1). Due espedienti formali evidenziano il parallelismo *ben-mal*: la ripresa della formula *de morte* in posizione anaforica al primo verso delle tre *coblas* e della *fiinda*; l'unico caso di *coblas capcaudadas*, con il termine *mal* che costituisce una rima tanto nell'ultimo verso della terza stanza quanto nel primo verso della *fiinda*. *Enjambement* ai vv. 13-14, 14-15 e 19-20 (oltre a quelli che si rilevano nel passaggio da una strofa all'altra, ai vv. 6-7, 12-13, 18-19, impliciti nella definizione di *atebuda ata a fiinda*).

COMMENTO

Il tema della *morte por amor*, in questo testo, si unisce alla *coita de amor* per dare luogo ad un nucleo tematico particolarmente originale e singolare. L'intera *cantiga*, infatti, è basata sulla descrizione del dolore “mortale” di cui soffre il trovatore: un argomento che viene messo in evidenza, a livello stilistico, principalmente grazie all'inarcatura giocata sul sintagma nominale *mal de morte*, il quale viene, per così dire, “spezzato” nel passaggio dall'una all'altra *cobla*. Questo espediente, tipico della modalità *atebuda ata a fiinda*, mette in luce il *Leitmotif* tanto all'inizio della strofa, grazie alla *repetitio* in sede anaforica della formula *de morte* (di cui abbiamo già detto), quanto alla fine della stessa, ove compare il vocabolo *mal*. Accanto al binomio *coita-morte*, quindi, torna in questa *cantiga* l'icastica opposizione *ben-mal* (cf. I, II e VI), che esaspera il comune parallelismo fra il dolore provato dal *trobador* e il bene della *senhor* da lui desiderato. In ambito formale, poi, questa contrapposizione viene testimoniata ancora una

volta dalla martellante iterazione lessicale dei due vocaboli in questione: *ben* ai vv. 4-7-10-15-16, e *mal* ai vv. 1 e 19, nonché ad inizio e fine del secondo verso del *refran* (vv. 6-12-18: «*mal* nen gran coita, se non *mab*»). I due nuclei semantici in questione – la combinazione *coita-morte* e l'antitesi *ben-mal* – vengono collocati in una struttura discorsiva ad ampio respiro, alternandosi molto liberamente nel corso del testo, e contribuendo alla creazione di un clima incalzante, volto alla ricerca costante di una tensione amorosa.

NOTE

7 *ben sei*: la corrispondenza rimica con il v. 10, che si può ottenere solamente con la lezione accettata in questo testo critico, dimostra come il copista di *A* invertì volontariamente la posizione dei due elementi del sintagma.

IV. Des que vos eu vi, mia sennor, me ven

MSS.: *A* 215, c. 56v, col. b.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 104; *A* (Carter): 126.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 418; *B* (Machado–Machado, VII): 31-2; *Littera* 2016, I: 331; Milhám 2018, III, 351; *UC* 351; Bruno 2022: 65-6.

REPERTORI: *RM*: 44.1ter (160:258); *MedDB3* 44.1ter.

GENERE: Amor

- | | | |
|----|---|----|
| | Des que vos eu vi, mia sennor, me ven | 55 |
| | o mui grand'afan e o muito mal | |
| | que ei por vós; pero direi-vos al: | |
| | ante que vos eu visse, d'outra ren, | |
| 5 | <i>sei que non vira tamanno prazer</i> | |
| | <i>como [eu] vej'ora [de] vos veer.</i> | 60 |
| |
Des que vos vi, sei que é [a] maior | |
| | coita do mund'esta que por vós ei, | |
| | pero aven-mi o que vos ar direi: | |
| 10 | ante que vos eu visse, mia sennor, | |
| | <i>sei que non vira tamanno prazer</i> | 65 |
| | <i>[como eu vej'ora de vos veer].</i> | |
| |
Des que vos eu vi, mia sennor, me deu | |
| | gran coita De[u]s, cada que vos non vi, | |
| 15 | e gran pesar; mas pero que mi assi | |
| | de vós aven, ante que vos viss'eu | 70 |
| | <i>sei que non vira tamanno prazer</i> | |
| | <i>[como [eu] vej'ora [de] vos veer].</i> | |
| |
E, desejan'd'eu aqeste prazer, | |
| 20 | des que vos non vir, me fara morrer. | |

Varianti grafiche

1 Des] Def *A*; vi] ui *A*; sennor] fennor *A*; ven] uen *A* 2 afan] affan *A* 3 vos] uos *A* 4 visse] uiffè *A*; ren] rem *A* 5 vira] uira *A* 6 vej'ora] ueiora *A*; vos] uos *A*; veer] ueer *A* 7 Des] Def *A*; vi] ui *A*; sei] fei *A*; maior] mayor *A* 8 esta] efta *A*; vos] uos *A* 9 pero] po *A*; aven] auen *A* 10 visse] uiffè *A*; sennor] fēnor *A* 11 non] nō *A*; vira] uira *A* 13 Des] Def *A*; vi] ui *A*; sennor] fennor *A* 14 De[u]s] def *A*; non] nō *A*; vi] ui *A* 15 pesar] pefar *A*; pero] po *A*; assi] allí *A* 16 vos] uos *A*; aven] auen *A*; vos] uos *A*; viss'eu] uiffeu *A* 17 vira] uira *A* 18 desejand'eu] defeiandeu *A*; aqueste] aquefte *A* 19 des] def *A*; non] nō *A*; vir] uir *A*

Varianti significative

1 vos] uus *A* 3 vos] uus *A* 4 vos] uus *A* 7 vos] uus *A* 10 vos] uus *A* 13 vos] uus *A*

Varianti editoriali

1 vos] *vus Michaëlis* 3 vos] *vus Michaëlis* 4 vos] *vus Michaëlis* 6 como [eu] vej'ora [de] vos veer] como vej'or', a *vus veer Michaëlis* : como vej'ora [de] vos veer *Littera* : como vej'ora eu de vos veer *Milbám* : como vej'ora [sol por] vos veer *UC* : como vej'ora [de] vos [eu] veer *Bruno* 7 – 8 Des que vos vi, sei que é [a] maior | coita do mund'esta que por vos ei] Des que *vus vi*, sei que é [a] mayor | coita do mund'esta que por vos ei] *Michaëlis* : Des que vos [eu] vi, sei que a maior | coita do mund'est a que por vos hei] *Littera* : Des que vos eu vi, sei que a maior | coita do mund'est'a que por vos hei] *Milbám* : Des que vos [eu] vi, sei que é maior | coita do mund'est'a que por vos ei] *UC* : Des que vos [eu] vi, sei que [a] maior | coita do mund'est a que vos ei] *Bruno* 9 vos] *vus Michaëlis* 10 vos] *vus Michaëlis* 12 como [eu] vej'ora [de] vos veer] como vej'or', a *vus veer Michaëlis* : como vej'ora [de] vos veer *Littera* : como vej'ora eu de vos veer *Milbám* : como vej'ora [sol por] vos veer *UC* : como vej'ora [de] vos [eu] veer *Bruno* 13 vos] *vus Michaëlis* 14 vos] *vus Michaëlis* 16 vos] *vus Michaëlis* 18 como [eu] vej'ora [de] vos veer] como vej'or', a *vus veer Michaëlis* : como vej'ora [de] vos veer *Littera* : como vej'ora eu de vos veer *Milbám* : como vej'ora [sol por] vos veer *UC* : como vej'ora [de] vos [eu] veer *Bruno* 20 vos] *vus Michaëlis*

TRADUZIONE

I. Da quando vi ho vista, mia signora, mi è preso un così grande affanno ed una grande sofferenza a causa vostra; però vi dirò una cosa: prima di vedervi, in nessun altro modo *so di non aver visto un tale piacere come quello che vedo ora, alla vostra visione.*

II. Da quando vi ho vista, so che questa che provo per voi è la più grande sofferenza del mondo, ma mi succede ciò che vi dirò: prima di vedervi, mia signora, *so di non aver visto un tale piacere come quello che vedo ora, alla vostra visione.*

III. Da quando vi ho vista, mia signora, Dio mi ha inflitto una grande pena e un grande dolore, ogni volta che non vi ho vista; ma nonostante

ciò che mi succede a causa vostra, prima di vedervi, *so di non aver visto un tale piacere come quello che vedo ora, alla vostra visione.*

F. E il desiderio di questo piacere mi farà morire, quando non vi vedrò più.

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

La *cantiga* è stata considerata anonima da Tavani (1969), insieme ad altre sei; tuttavia, in questa sede confermiamo la paternità di Fernan Gonçalvez de Seabra sulla basa degli studi di Michaëlis (1904, I: 411-26) e Gonçalves (*DLMGP*: 260-1).

In *A* (c. 56v, col. b), unico latore del testo, osserviamo al margine diretto del v. 13 la nota *me den*, di mano del revisore. Al v. 16, sempre in margine, leggiamo *uof uifeu*, probabile intervento correttivo (cf. Pedro 2004-2016: 29). Ambo le *lectiones* sono state poi traslate regolarmente nel testo, alla fine dei due rispettivi versi.

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di sei decasillabi, con *fïnda* di due decasillabi.

	10 a	10 b	10 b	10 a	10 C	10 C
I	-en	-al	-al	-en	-er	-er
II	-or	-ei	-ei	-or	-er	-er
III	-eu	-i	-i	-eu	-er	-er
<i>fïnda</i>					10 c	10 c
					-er	-er

La *cantiga* si compone di tre *coblas*, ognuna delle quali formata da sei versi decasillabi con rime maschili, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che costituisce il *refran*. La rima *b* della seconda e della terza *cobla* e la rima *a* della terza *cobla* sono povere. Notiamo la *repetitio* in posizione anaforica, al verso incipitario di ciascuna *cobla*, dell'enunciato *Des que vos eu vi* (senza *eu* nella seconda strofa). *Enjambement* ai vv. 1-2; 7-8; 13-14; 15-16. Sinfalefe al v. 9 (*avenmïo*) e al v. 15 (*mï assï*).

COMMENTO

L'oscillazione continua fra passato e presente mette in luce il *topos* su cui si muove questa *cantiga*: la *visio* della *senhor*, una delle venature più apprezzate della *coita de amor*. Sulla falsariga di un motivo capillare della *fin'amor* nella cultura romanza (e nella medesima canzone d'amore galego-portoghese; cf. Brea 1996), vale a dire il concetto di *immoderata cogitatione* così come inteso da Andrea Cappellano, questo testo si focalizza sulla sofferenza e sul rimorso nostalgico che derivano dalla primordiale visione della donna amata. La struttura poetica risulta ancora una volta caratterizzata da una significativa uniformità fra i piani semantico e stilistico: la narrazione segue, infatti, in modo ciclico un medesimo motivo, sintetizzabile nella formula "da quando vi ho vista, mia signora, provo una grande sofferenza". Fra gli espedienti formali più interessanti, troviamo la *repetitio* in anafora del costrutto «Des qui voi eu vi» ai versi incipitari di tutte le *coblas*, che ricorda il tema guida della *cantiga* (così anche in III; cf. §3.1.1). Com'è facile intuire, il procedimento di *iteratio* questa volta investe essenzialmente il verbo *veer*, che compare non solo al primo verso delle tre strofe, bensì anche nella proposizione che anticipa il *refran* («ante que vos eu visse», vv. 4-10-16), e nel *refran* stesso in *derivatio* (*vira – vejo – veer*). Da questo punto di vista, particolare risulta essere anche lo sviluppo in antitesi del medesimo verbo (*veer – non veer*), presente, oltreché nel *refran*, ai vv. 13-14 («Des que vos eu vi [...] | cada que vos non vi») e in una possibile e ideale contrapposizione fra il verso che apre il testo (v. 1: «Des que vos eu vi») e il verso che lo chiude (v. 20: «des que vos non vi»). Inoltre, come avviene di consueto, troviamo il ricorso con insistenza ad alcuni sostantivi afferenti al campo semico della sofferenza, questa volta accompagnati dai rispettivi aggettivi (v. 2 *mui grand'afan ... muito mal*; vv. 7-8 *maior coita do mundo*; v. 14 *gran coita*; v. 15 *gran pesar*). Si pone in questo contesto il riferimento a Dio nella terza strofa (vv. 13-15), che funge da mero artificio retorico utile a ribadire la pena d'amore del *trobador*. In linea con lo sviluppo monotematico che caratterizza le tre stanze, infine, la *fiinda* prelude all'inevitabile morte del poeta, riferimento frequente in Seabra (cf. II).

NOTE

6 *como [eu] vej'ora [de] vos veer*: già Milhám e UC avevano notato che il verso restituito dal manoscritto presenta due sillabe in meno, oltreché essere poco coerente sul piano semantico. Ci troviamo d'accordo con

Milhám nell'aggiunta del pronome personale *eu* e della preposizione *de*, per non stravolgere eccessivamente la *lectio* del codice.

7 – 8 *Des que vos vi*: l'assenza di *eu* fra *vos* e *vi* al v. 7 rende il verso ipometro. Se Milhám ed *UC* decidono di ripristinare il pronome per assicurare la continuità con i vv. 1 e 13, qui preferiamo invece preservare la formula così come trasmessa da *Ajuda*, ricordando peraltro che *desque vos vi* è una locuzione diffusissima nella lirica trobadorica, proprio senza il pronome *eu* (cf. *LPGP* 25.23, 25.51, 114.8, 125.51). Per colmare, poi, la lacuna sul piano metrico, decidiamo di inserire, sulla scia di Michaëlis, l'articolo *a* fra *é* e *maior*: un'aggiunta certamente più significativa rispetto a quella del pronome personale. Poco chiara, infine, risulta essere la soluzione di Littera, che cambia radicalmente il verso, mantenendo l'ipometria e trasformando la forma verbale *é* nell'articolo femminile *a*, con conseguente segmentazione di *esta* (*est a*) al v. 8.

9 *aven-mi*: questa particolarità sintattica, con il pronome clitico che posticipa *aven*, è un *unicum* nella tradizione poetica galego-portoghese. La costruzione che generalmente troviamo, infatti, vede l'inversione dei due elementi, quindi *mi aven* (*LPGP* 4.7, 63.40, 63.73, 77.1; cf. Salvi 1993).

15 *mais*: leggiamo in *A* la forma monottongata *mas*, di sospetto influsso castigliano/leonese (cf. §3.3.3).

V. Gradesc'a Deus que me vejo morrer

MSS.: *A* 219, c. 57v, coll. a-b; *B* 386, c. 87r, col. b.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 105-6; *A* (Carter): 128.

EDIZIONE SEMIDIPLOMATICA: *B* (Molteni): 141.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 422-3; *B* (Machado–Machado, II): 172; *Littera* 2016, I: 333; Milhám 2018, III, 355; *UC* 355; Bruno 2022: 92-4.

ANTOLOGIE: Nemésio 1961: 183.

REPERTORI: *RM*: 44.2 (160:56); *MedDB3* 44.2.

GENERE: Amor

- | | | |
|----|---|----|
| | Gradesc'a Deus que me vejo morrer | 75 |
| | ante que máis me soubessen meu mal, | |
| | ca receei saberem-mi-o máis d'al. | |
| | E os que cuidan máis end'a saber, | |
| 5 | <i>praz-me muito porque non saben ren</i> | |
| | <i>de que moiro, nen como, nen por quen.</i> | 80 |
| | De m'entenderen avia pavor | |
| | o que m'eu sei eno meu coraçõ. | |
| | Mas ja que moir', jassi Deus me perdon!, | |
| 10 | os que viveren, pois eu morto for, | |
| | <i>praz-me muito porque non s[aben] r[en</i> | 85 |
| | <i>de que moiro, nen como, nen por quen].</i> | |
| | Pero choravan estes ollos meus | |
| | con mui gran coita, sempre me calei, | |
| 15 | que nunca dix'ũa cousa que sei. | |
| | Mais, como quer que mi-o aja con Deus, | 90 |
| | <i>praz-me muito porque non saben r[en</i> | |
| | <i>de que moiro, nen como, nen por quen].</i> | |
| | E ben tenno que me fez Deus i ben | |
| 20 | porque mia coita non forçou meu sén. | |

Varianti grafiche

1 Gradesc] Gradefc AB; deus] de9 B; vejo] ueio AB; morrer] moʀrer B 2 mais] mays B; soubessen] foubeffen A : foubeffem B 3 receei] reçeeci A : recehey B; saberem] fabe-
ren AB; mi-o] mho B; mais] mays B 4 cuidan] cuydam B; saber] faber AB 5 muito] muyto B; sabem] faben A : fa... B 6 moiro] moyro B; quen] quem A 7 De m'entenderem] {d}ementenderem A : Dementēderē B; avia] auia A : auya B; pavor] pauor AB 8 que] q̄ B; sei] fei AB; coração] coracō B 9 mais] mays B; ja] ia AB; que] q̄ AB; assi] affi A; Deus] d̄s AB; perdon] pdō B 10 que] q̄ A : q̄hi B; viverem] uiuerem A 11 praz] {p}raz A; sabem ren] f. r. A 13 choravan] chorauam A; estes] eftes AB; ollos] olh9 B; meus] me9 B 14 con] 9 B; gran] gr̄n B; coita] coyta B; sempre] fenpre A : fem'p B; calei] caley B 15 que] q̄ B; nunca] nūca B; ũa] uá A; cousa] coufa AB; que] q̄ B; sei] fei A : fey B 16 mais] mays B; quer] q̄r B; que] q̄ B; aja] aia AB; con] cō AB; Deus] d̄s AB 17 praz] {p}raz A; muito] muyto B; sabem ren] faben. r. A 19 ben] bē B; tenno] tenheu B; que] q̄ B; Deus] d̄s AB; i] y A : hi B; ben] bē B 20 que] q̄ B; mia] mha B; non] nō B; forçou] forcou B; sen] fen AB

Varianti significative

2 máis] mas A; me] om. B 3 ca] que B 4 máis end'] en mays B 5 me] mi B; porque] de que B 6 de que] de (i)comeu B; quen] que B 8. m'eu sei e no meu] eu fei nomen B 9 mais] mas A; moir', jassi Deus me] moyra se d̄s mi B 10 viverem, pois eu] hi uyuem pois en en B 11 me] mi B; porque] de que A 13 choravan] chorā B; me] men B 15 ũa] uha B 16 mi-o] õ B 17 me] mi B 19 me] mj B 20 meu] o B

Varianti editoriali

2 máis] mas Bruno 5 porque] de que Milbám 9 Mas] mais Milbám 11 porque] de que Milbám 14 me calei] m'eu calei Bruno 17 porque] de que Milbám 19 tenno] tenh'eu Littera, Bruno 20 mia] mi-a Michaëlis, Bruno

TRADUZIONE

I. Ringrazio Dio che mi vedo morire, prima che si venga a scoprire la mia sofferenza, perché ho temuto che se ne sapesse più di ogni altra cosa. E coloro che si preoccupano di più di sapere, *mi piace molto perché non sanno nulla, di che muoio, né come, né per chi.*

II. Avevo paura che capissero ciò che provo nel mio cuore. Ma dato che muoio, che Dio mi perdoni!, coloro che vivranno in seguito alla mia morte, *mi piace molto perché non sanno nulla, di che muoio, né come, né per chi.*

III. Sebbene questi miei occhi piangessero con così grande dolore, tacevo sempre senza mai dire una cosa [di ciò] che so. Ma sia o no questa la volontà di Dio, *mi piace molto perché non sanno nulla, di che muoio, né come, né per chi.*

F. E davvero penso che Dio sia stato misericordioso con me, perché il mio tormento non ha portato via il mio senno.

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

In *A* (c. 57v, col. a), osserviamo al v. 1, appena sotto il vocabolo iniziale *Gradeſc*, una parola appena accennata che sembrerebbe *uen*, poco comprensibile in questo contesto. Si può ipotizzare che vi sia stata una parziale trascrizione del verbo che compare in apertura del verso successivo (*ueio*), la quale non ha evidentemente tenuto conto della significativa spaziatura fra le righe, tipica delle prime strofe dei testi in *A*, atta ad accogliere la notazione musicale. A tal proposito, si noti il lieve segno di mano del revisore, che sembra proprio una nota musicale. Passando alla c. 57v, col. b, notiamo al v. 5 una lieve rasura fra la maiuscola *P* e il resto della parola *-raz*, che lascia un vuoto nel mezzo. Evidenti, invece, i segni di rasura ai vv. 9 e 10, con le rispettive correzioni riportate nei *marginalia* sulla destra: in corrispondenza del v. 9, leggiamo *ía q̄*, rispettivamente la lezione al margine (*ía*) di mano del revisore, che si completa con la nota del correttore *q̄* (Pedro 2004-2016: 29; Arbor 2009: 63-4). La *lectio* è stata poi correttamente inserita nell'interlinea testuale. Nel margine diretto del v. 10, viene trascritto *ren uiuerē*. anche in questo caso, «o texto modificouse de acordo coa nota presente na marxe, que está acompañada pola indicación *uiuerē*, escrita polo corrector» (Arbor 2009: 64).

In *B* (c. 87r, col. b), questo testo è stato trascritto nella carta che ospita la rubrica attributiva dell'autore (di cui ci siamo già occupati in I). Appena sopra l'inizio del testo, sulla sinistra, troviamo la cifra ordinale della *cantiga* (386), seguita dalla nota *cōged dal tōnel*, che evidenzia la ripresa delle rime del *refran* nella *fiinda* (cf. Brea–Guiadanes–Barcala 2021). Nel margine superiore del manoscritto, leggiamo *Gradi ſca* (la sottolineatura viene poi ripresa nel termine incipitario *Gradeſca*), sotto cui viene trascritto *Ante* (per approfondimenti in merito al suo impiego in *B*, cf. Brea–Fernández Campo 1993: 47). Secondo Michaëlis, nella nota presente nella fascia superiore, vi sarebbe stata un'erronea sostituzione di *e* con *i*; si può però ritenere, con tutta probabilità, che quest'intervento sia stato volontario, poiché in vari luoghi del *codex* Colocci rende nota la somiglianza fra il galego-portoghese e l'equivalente italiano. Alla fine del v. 5, vi è un foro che non permette di leggere la conclusione del verso. In corrispondenza di ogni *refran*, osserviamo il consueto segno ʃ.

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di sei decasillabi, con *fiinda* di due decasillabi.

	10 a	10 b	10 b	10 a	10 C	10 C
I	-er	-al	-al	-er	-en	-en
II	-or	-on	-on	-or	-en	-en
III	-eus	-ei	-ei	-eus	-en	-en
					10 c	10 c
<i>fiinda</i>					-en	-en

Il testo si compone di tre *coblas*, ognuna delle quali ospita sei versi decasillabi costituiti da rime maschili, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che, come di consueto, indica il *refran*. I termini *b-en* e *s-en* della *fiinda* si accordano in una rima quasi identica con il *r-en* del *refran*. Rileviamo una rima povera: la rima *b* della terza *cobla*, e un caso di *derivatio* in sede rimica, vale a dire *saber* – *sei* ai vv. 4 e 15. *Iteratio* anaforica della congiunzione *mais* ai vv. 9 e 16. Sinalefe ai vv. 3 e 16 (*m̃̃o*).

COMMENTO

L'orizzonte tematico di questa *cantiga* si apre verso due motivi principali: da un lato, la *morte por amor*, in questo caso provocata da una possibile infrazione del silenzio amoroso; dall'altro, il *segredo de amor*, con un frequente riferimento ai *cosidores*. Ne deriva una struttura testuale più dinamica rispetto alle precedenti *cantigas*, in cui il tema della morte per amore – finora sempre posto a conclusione dei testi (cf. I, II, IV) – diviene una cornice entro la quale il trovatore si dedica *in toto* alla descrizione del *pavor* che prova all'idea che qualcuno possa conoscere il suo *mal*. La *cantiga* può così essere suddivisa in due macrosezioni: la prima comprende le *coblas* I-II; mentre la seconda include la *cobla* III e la *fiinda*. Nelle prime due stanze, il *secretum amoris* – sintetizzabile nella formula “ho paura che si venga a scoprire la mia sofferenza, ma ringrazio Dio che sto per morire” – viene sviluppato attraverso una fitta ed omogenea rete di elementi stilistico-formali, funzionale alla forte caratterizzazione psicologica di questa prima parte. Viene di nuovo alla luce, quindi, il gusto per la reiterazione, che si traduce, nella prima *cobla*, nell'instancabile ripresa dei due verbi-chiave *morrer* e *saber*: il primo in apertura e chiusura della *cobla* – se si considera anche il *refran* – (v. 1: *morrer*; v. 6: *moiro*); il secondo nello

sviluppo interno della stessa strofa (v. 2: *soubessen*; v. 3: *saberen*; v. 4: *saber*; v. 5: *saben*). Giocato sulla *repetitio* è anche il confronto fra coloro che vivranno e il poeta che muore, cruciale nella seconda *cobla* e rappresentato dalla tipica antinomia vita-morte, che si condensa nel v. 10. Ideale prosecuzione della *cantiga* precedente (IV), la seconda parte (formata dalla terza stanza e dal congedo) approfondisce l'evoluzione della *coita de amor* del trovatore, che poi lo porterà alla morte. Si entra così nelle dinamiche tipiche dell'*ensandecemento* – condizione che non viene mai chiamata in causa direttamente da Seabra –, a partire dall'allusione al pianto: «Pero choravan estes ollos meus» (v. 13), che apre questa sezione.³ Un più esplicito riferimento alla “malattia amorosa” si registra poi nella *fiinda*, ove il poeta dichiara che, malgrado il suo tormento interiore, non ha comunque perso il senno. In seguito alla descrizione degli effetti nefasti di Amore sull'amante, anche qui si torna al *Leitmotif*: il segreto d'amore. Lo sfruttamento ossessivo di questo *topos* si traduce, sul piano stilistico, nell'opposizione verbale *calar* – *dizer* e nella temporale *sempre* – *nunca* dei vv. 14-15 («con mui gran coita, *sempre me calei*, | *que nunca dix'ũa* cousa que sei»). A tenere saldo e coeso il tessuto retorico-strutturale del testo sono, infine, le *invocaciones* a Dio, sotto forma tanto di richiesta di aiuto o di perdono, quanto di ringraziamento (evidenti anche nella formula interiettiva *jassi Deus me perdon'!* del v. 9), che si registrano regolarmente in ogni *cobla* e nella *fiinda*.

NOTE

2 *me*: l'assenza del pronome personale in *B* potrebbe essere dovuta all'eventuale valore bisillabico di *máis* (cf. Ferreiro 2016a).

3 *ca*: le varianti *ca* e *que* sono intercambiabili sia funzione causale sia in funzione completiva (cf. §2.4).

5 – 18 *porque*: risulta poco condivisibile la soluzione di Milhám, il quale preferisce la variante di *B* (*de que*) poiché, a suo parere, questa funzionerebbe come antitesi del *refran*. Adottiamo la lezione trasmessa da *A*, malgrado in un solo caso anche il manoscritto ajudiano trasmetta la medesima forma *de que* (v. 11, ma supponiamo che il copista si sia confuso con la locuzione che segue).

³ Maggiori informazioni circa la *descriptio amantium* e il riferimento agli occhi piangenti nella sofferenza amorosa, in Souto Cabo 1988; Pérez-Barcala 2004.

8 e no: la preposizione articolata maschile costituita da *en* + articolo può presentarsi sotto due forme: *enno/eno*, come in questo caso in *A*, oppure *no*, variante presente in *B*. Scegliamo la *lectio* *ajudiana* per rispettare la formazione medievale, ma anche per ripristinare l'ortometria versale, poiché la preposizione con due vocali assume valore bisillabico (cf. Larson 2018: 110-2; Marcenaro 2019: 94-7).

10 viveren: la divergenza fra le *lectiones* di *A* e *B* è un esempio della duplice possibilità di utilizzare il congiuntivo futuro oppure il presente indicativo in clausole subordinate relative con significato condizionale. Nel caso di *B*, poi, il copista compensa la sillaba perduta (correggendo quindi l'ipometria) con l'aggiunta dell'avverbio *hi*.

20 mia: è accettabile la deglutinazione operata da *Michaëlis* (*mi a*), poiché non porta a cambiamenti del verso sul piano semantico.

meu: la lezione di *A*, contrariamente a quella di *B*, permette di preservare la struttura simmetrica nell'uso degli aggettivi possessivi nel testo (*mia coita... meu sén*).

VI. Gran coita sofr'e vo[u]-a negando

MSS.: *A* 210, c. 55v, coll. a-b.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 102; *A* (Carter): 123-24.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 411-2; *B* (Machado–Machado, VII): 28; *Littera* 2016, I: 329; Milhám 2018, III, 346; *UC* 346; Bruno 2022: 33-4.

ANTOLOGIE: Ferreiro–Martínez Pereiro 1996b: 65.

REPERTORI: *RM*: 44.2bis (160:309); *MedDB3* 44.2bis.

GENERE: Amor

- | | | |
|----|--|-----|
| | Gran coita sofr'e vo[u]-a negando, | 95 |
| | ca non quis Deus que coita sofresse | |
| | que eu ousasse, mentre vivesse, | |
| | nunca dizer; e por aquist'ando | |
| 5 | <i>[m]aravillado de como vivo</i> | |
| | <i>en tan gran coita com'oj'eu vivo.</i> | 100 |
| | [E] esta coita, de que eu jaço | |
| | cuidando sempre des que me deito, | |
| | pois me levo, sol non é en preito, | |
| 10 | que cuid'en al; e por én me faço | |
| | <i>maravillado de como vivo</i> | 105 |
| | <i>[en tan gran coita com'og'eu vivo].</i> | |
| | Ben sei que ome sol non m'entende | |
| | qual coita sofr'e como coitado | |
| 15 | eu viv'oje, ne[n] ést'ome nado | |
| | que o soubess'e que non fosse ende | 110 |
| | <i>maravillado de como vivo</i> | |
| | <i>[en tan gran coita com'og'eu vivo].</i> | |
| | E non o ousó dizer, ¡cativo!; | |
| 20 | demais, desejo mia mort', e vivo. | |

Varianti grafiche

1 sofr'e] [offre *A*; vo[u]-a] uoa *A* 2 sofresse] [offresse *A* 3 mentre] mētre *A*; vivesse] uiueffe *A* 4 aquist'ando] aquiftando *A* 5 maravillado] arauillado *A*; vivo] uiuo *A* 6 com'oj'eu] comogeu *A*; vivo] uiuo *A* 7 esta] eſta *A* 8 sempre] fem̄p̄ *A*; des] def *A*; que] q̄ *A* 9 levo] leuo *A*; sol] [ol *A*; non] nō *A* 11 maravillado] marauillado *A*; vivo] uiuo *A* 13 sei] [ei *A*; sol] [ol *A*; non] nō *A*; m'entende] mētēde *A* 14 sofr'] [offr *A* 15 est] eſt *A* 16 soubesse] foubeffe *A*; non] nō *A*; fosse] foffe *A* 18 maravillado] marauillado *A*; vivo] uiuo *A* 19 ouso] oufo *A*; cativo] catiuo *A* 20 desejo] defeio *A*; vivo] uiuo *A*

Varianti significative

3 ousasse] ouffafe *A* 7 E] *om. A*; jaço] iafço *A* 15 viv'oje] uiuu oge *A*

Varianti editoriali

4 aquist'] aquest' *Milbám* 7 jaço] jasço *Littera* 16 soubess'e...fosse] soubesse ... foss(e) *Michaëlis* : soubesse ... foss' *Littera, Milbám* : soubesse ... fosse *Bruno*

TRADUZIONE

I. Soffro di un grande dolore e continuo a negarlo, poiché Dio non ha [mai] voluto che proferissi parola, mentre vivevo, riguardo il tormento di cui soffro; e per questo sono *meravigliato di come vivo con una così grande sofferenza con cui oggi vivo*.

II. E questo dolore, sul quale rifletto preoccupandomene sempre, da quando mi sdraio a quando mi alzo, non c'è modo che mi preoccupi di altro; ed ecco perché sono *meravigliato di come vivo con una così grande sofferenza con cui oggi vivo*.

III. So bene che nessuno capisce il dolore di cui soffro e come addolorato oggi vivo, né vi è mai stato alcun uomo che lo sapesse e che non fosse per questo *meravigliato di come vivo con una così grande sofferenza con cui oggi vivo*.

F. E non l'oso confessare, meschino!; più desidero la mia morte, e [ancora] vivo!

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

Questo testo fa parte di un gruppo di *cantigas* considerate anonime da Tavani (1969), per cui cf. II e III.

In *A* (c. 55v, coll. a-b), unico testimone della *cantiga*, questo testo dà il via alla sequenza di componimenti attribuiti a Fernan Gonçalvez de Seabra, come si evince dalla tipica miniatura dell'apparato decorativo del codice (già analizzata in §2.2.4). In apertura del v. 5 (col. a), osserviamo una

rasura che lascia uno spazio non riempito con la consonante iniziale di *maravillado* (per cui nel manoscritto leggiamo *arauillado*). Nella col. b, leggiamo in margine diretto al v. 7 una piccola *e*, di mano del revisore, che evidentemente doveva aprire il verso, ma non corretta nel testo (Pedro 2004-2016: 29). Al v. 19, notiamo in margine una *o*, sempre di mano del revisore, inserita poi nell'interlinea testuale, in apice: *E non^ooufo*.

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di sei enneasillabi femminili, con *fiinda* di due enneasillabi femminili.

	9° a	9° b	9° b	9° a	9° C	9° C
I	-ando	-esse	-esse	-ando	-ivo	-ivo
II	-aço	-eito	-eito	-aço	-ivo	-ivo
III	-ende	-ado	-ado	-ende	-ivo	-ivo
					9° c	9° c
<i>fiinda</i>					-ivo	-ivo

Le tre *coblas* si compongono di sei versi enneasillabi ognuna, costituiti da rime femminili, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che indica il *refran*. Si noti la parola-rima *v-ivo*, che si ripete nel *refran* e nel secondo verso della *fiinda*. Due le rime inclusive: *neg-ando* ai vv. 1 e 4, *ent-ende* ai vv. 13 e 16; e una rima quasi identica: *j-aço* e *f-aço*, ai vv. 7 e 10. Le *iterationes* lessicali nel testo assicurano l'unità discorsiva nel complesso: così *gran coita* ai vv. 1, 6, 12 e 18; *esta coita* al v. 7 e *coita* al v. 14 (richiamata alla fine dello stesso verso in forma di aggettivo: *coitado*). *Enjambement* ai vv. 2-3, 4-5, 10-11, 13-14, 14-15 e 15-16. Sinalefe al v. 16 (*fosse ende*).

COMMENTO

La successione di immagini tipiche del genere *de amor* riconduce questo testo a quell'omogeneità tematica che abbiamo più volte rintracciato nel *corpus* di Seabra (cf. §3.1.1). Sulla falsariga della *cantiga* precedente (V), infatti, qui il *segredo de amor* si unisce alla classica *coita de amor* e alla *morte por amor* – accennata nel congedo con il frequente *climax* ascendente –, per donare al discorso poetico una generale uniformità semantica. La *cantiga*, in quest'ottica, non dovrebbe essere valutata tanto dal punto di vista contenutistico, quanto più sul piano stilistico, come mero gioco retorico-letterario, nonché terreno di prova per testare la *sabedoria* del *trobador*.

Osserviamo, a tal proposito, il modo in cui la sintassi giochi interamente sulla *replicatio* quasi ossessiva dei più comuni vocaboli afferenti all'ambito semico della sofferenza: onnipresente, quindi, il verbo *sofrer* (v. 1: *sofro*, v. 2: *sofresse*, v. 14: *sofro*), nonché il sostantivo *coita*, iterato con una parziale simmetria in ogni *cobla* (vv. 1-2-6-7-12-18, e al v. 14 associato all'aggettivo *coitado*). Il vocabolo in questione, inoltre, si rende oggetto di un'originale opposizione semantica con il verbo *cuidar*, nella seconda *cobla*, ove il trovatore dichiara di preoccuparsi concretamente della sua sofferenza, e di non farlo unicamente per rimanere fedele alla *senhor* (vv. 7-8-10). Accanto ad una serie lessicale più tradizionale, però, singolari risultano essere anche le strategie stilistiche inerenti a costruzioni che qui incontriamo per la prima volta, e che seguono un'organizzazione ben precisa. Fra queste, spiccano: il binomio *negar – ousar nunca dizer*, caratteristico della prima strofa (vv. 1-3-4) e richiamato mediante la sola perifrasi nella *fiinda* (v. 19: «non o *ouso dizer*»); i procedimenti di *derivatio* riguardanti il verbo *viver* (v. 3: *vivesse*; vv. 5-6-11-12-17-18: *vivo*), funzionali non soltanto ad evidenziare l'antitesi vita-morte (cf. II, III), bensì anche a dare nuovamente risalto alla sofferenza del *trobador*. Gli espedienti sintattico-stilistici appena esposti fungono in questo contesto da spartiacque fra le *cantigas* finora analizzate, focalizzate prevalentemente sulla *coita de amor*, e le successive, che daranno maggiore spazio al *secretum amoris*, chiamando in causa più o meno direttamente i *considores*.

NOTE

1 *vo[u]-a*: la lezione *vou* potrebbe essere un esempio dell'alternanza *o/ou*, che rientra nei castiglianismi tipici di *A*. Tuttavia, è altrettanto possibile che vi sia stata una riduzione della sequenza trivocalica [owa] (*vou-a > vou*), che non si registra in *Ajuda* (cf. Ferreiro 1999: §§23b, 27c). Particolare l'impiego del verbo *ir* in perifrasi verbale con il gerundio.

4 *aquist'*: unica attestazione di pronome dimostrativo invariabile con *i* come vocale tonica, in tutta la lirica profana galego-portoghese. Milhám, a tal proposito, sceglie di ripristinare la forma con *e* tonica (*aquest'*).

7 *jaço*: generalmente, *Ajuda* presenta la forma regolare *jaço*, presente indicativo di *jazer* (< lat. IACĒRE) (cf. ad esempio, *LPGP* 78.21, 97.23). Al contrario, la variante *jasco* (anomalia a partire dal lat. IACĒO) è tipica degli apografi italiani (così in *LPGP* 111.3, 125.7, 157.25). In questo caso, però, il punto che si nota sotto la *f* sembrerebbe essere un segno di espunzione.

15 *viv'*: la *u* finale in eccesso solitamente rappresenta in *BV* un *habitus* grafico che indica l'elisione dell'ultimo elemento vocalico della parola. Nel caso di *Ajuda*, però, si tratta a tutti gli effetti di un'errata ripetizione della vocale finale (*uiuu oge* in luogo di *uiu oge*), attestata peraltro solo in questa *cantiga*. Più comune in *A* risulta essere invece la forma *digu*, alternata a *dig'* (cf. XIV, *LPGP* 7.43, 78.13, 97.15, 157.56, etc.).

ést'ome: merita una menzione la forma *éste*, che si riscontra spesso con crase davanti alle forme *o/a* dell'articolo (si vedano IV, v. 4: «qual ést'a dona que eu quero ben» e XI, v. 13: «u ést'a mui fremosa mia sennon»). In questa *cantiga*, troviamo invece uno dei soli due casi nella lirica profana galego-portoghese di *ést'* + sostantivo *ome*. L'altra occorrenza in *LPGP* 78.20, v. 20: «ca non ést'om'en seu poder» (cf. Ferreiro 2008: 59-60; Larson 2018: 123).

16 *sobess'e*: la segmentazione della copulativa, adottata anche da *UC*, facilita l'articolazione sintattica, legando *sobesse* e *fosse*.

VII. Moir'eu por vós, mia sennor, e ben sei

MSS.: B 388, c. 87v, col. b.

EDIZIONE SEMIDIPLomatica: B (Molteni): 142.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: A (Michaëlis, I): 865-6; B (Machado—Machado, II): 175; Littera 2016, I: 334; Milhám 2018, III, 357; UC 357; Bruno 2022: 119-20.

REPERTORI: RM: 44.3 (160:57); *MedDB3* 44.3.

GENERE: Amor

- Moir'eu por vós, mia sennor, e ben sei 115
 que vos praz; mais non vos dev'a prazer,
 ca perç'eu i e vej'a vós perder
 máis que eu perç', e contar-vo-lo-ei:
 5 *perç'eu o corp', e vós perdedes i*
vossa mesura e quant'eu vall'en mí. 120
- Con mui gran coita non tenn'en ren ja,
 sennor, mia mort'e vejo-me morrer
 pois vós vi (¡que non ouver'a veer
 10 eu, nen vós min!); e vedes quant'i á:
perç'eu o [corp', e vós perdedes i 125
vossa mesura e quant'eu vall'en mí].
- Muito vivi, sennor, per bõa fe,
 sofrend'o mal que non posso sofrer,
 15 e máis vivi ca cuid'a viver.
 E ja que moiro por vós, assi é: 130
perç'eu o [corp', e vós perdedes i
vossa mesura e quant'eu vall'en mí].
- E vosso fui, sennor, des que vos vi,
 20 je fora máis, se non morress'assi!

Varianti grafiche

1 Moir'eu] moyreu B; vós] uos B; mia] mha B; sennor] fenhor B; sei] fey B 2 vos] u9 B; mais] mays B; vos] u9 B; dev'a] deua B 3 perç'eu] perceu B; i] hy B; vej'a] ueia B; vós] uos B 4 máis] mays B; perç'] perc B; contar-vo-lo ei] cōtaruoloev B 5 perç'eu] Perceu B; i] hi B 6 vossa] uoffa B; mesura] mefura B; vall'en mí] ualhenmi B 7. gran] grān B; coital] coyta B; non] nō B; tenn'en] tēhī B; ren] rē B; ja] ia B 8 sennor] fenhor B; mia] mha B; vejo] ueio B; morrer] moʀrer B 9 que] q̄ B; non] nō B; ouver'a] ouuera B 10 nen] nē B; vós] uos B; min] mī B; vedes] uedes B; quant'i ā] q̄tia B 13 Muito] Muyto B; sennor] fenhor B; per] p B; bōa] bōā B 14 sofrendo] fofrendo B; que] q̄ B; non] nō B; posso] poffo B; sofrer] fofrer B 15 mais] mays B 16 ja] ia B; que] q̄ B; vos] uos B; assi] affy B 19 vosso] uoffo B; sennor] fenhor B; des] def B; que] q̄ B; vos] u9 B; vi] ui B 20 se] fe B; non] nō B; morress'assi] morrefalfy B

Varianti significative

2 prazer] prazei B 9 pois vós vi] p' uos q̄ ui B; veer] ucer B 11 perç'eu o] Perceno B 13 vivij uinj B 15 vivij umi B; cuid'a viver] cuydaunī B 16 por] p^a B 17 perç'eu o] Perceno B

Varianti editoriali

2. vos ... vos] vus ... vus *Michaëlis*; dev'a prazer] dev'aprazer *Littera* 6 mesura] mesur(a) *Michaëlis* : mesur' *Milbám*; e quant'eu vall'en mí] [a]quant'e[u] valh', en mi *Bruno* 9 pois vós vi] por vós que vi *Michaëlis*, *Littera*, *UC*, *Bruno* : pois vi vós *Milbám*; 12 mesura] mesur(a) *Michaëlis* : mesur' *Milbám*; e quant'eu vall'en mí] [a]quant'e[u] valh', en mi *Bruno* 14 sofrend'o mal] sofrendo mal *Michaëlis*, *UC*, *Bruno* 15 cuid'a viver] cuida[v'a] viver *Michaëlis*, *Littera*, *Bruno* : cuidava-a viver *Milbám* 18 mesura] mesur(a) *Michaëlis* : mesur' *Milbám*; e quant'eu vall'en mí] [a]quant'e[u] valh', en mi *Bruno* 19 vos] vus *Michaëlis*

TRADUZIONE

I. Muoio per voi, mia signora, e so bene che vi fa piacere; ma non dovrebbe piacervi, perché io perdo e vedo perdere voi più di me, e ve lo racconterò: *io perdo il corpo e voi perdete la vostra misura e quanto io valgo.*

II. A causa di una così grande sofferenza, non ho più nulla, signora, se non la mia morte, e mi vedo morire da quando vi ho vista (che non vi avessi mai vista, né voi me!); e vedete cosa accade: *io perdo il corpo e voi perdete la vostra misura e quanto io valgo.*

III. Ho vissuto a lungo, signora, in buona fede, soffrendo un male che non posso soffrire, e ho vissuto più di quanto pensassi di vivere. E giacché muoio per voi, è così: *io perdo il corpo e voi perdete la vostra misura e quanto io valgo.*

F. E sono stato vostro, signora, da quando vi ho vista, e non lo sarei più, se non morissi così!

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

Trasmette il testo solamente il canzoniere *B* (c. 87v, col. b). L'organizzazione del testo segue le linee guida tipiche di Colocci: la trascrizione della cifra ordinale della *cantiga* (388) sulla sinistra; la nota *cōgedo tōnel* nel margine superiore, che testimonia la presenza di *refran* e *fñinda*; il segno 「 che indica il ritornello (abbreviato nelle *coblas* II e III), posto anche in corrispondenza del congedo. Al v. 4, vi è un foro che non permette di leggere la fine del verso.

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas unissonans* di sei decasillabi, con rima *a singular* e con *fñinda* di due decasillabi.

	10 a	10 b	10 b	10 a	10 C	10 C
I	-ei	-er	-er	-ei	-i	-i
II	-a	-er	-er	-a	-i	-i
III	-é	-er	-er	-é	-i	-i
					10 c	10 c
<i>fñinda</i>					-i	-i

La struttura del testo si basa su tre *coblas*, ognuna delle quali formata da sei versi decasillabi con rime maschili, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che indica il *refran*. Rileviamo più casi di *mordobre* (ai vv. 2 e 3 di ogni *cobla*): *praz – prazer* v. 2, *perço – perder* v. 3, *morte – morrer* v. 8, *vi – veer* v. 9, *sofrendo – sofrer* v. 14, *vivi – viver* v. 15. *Enjambement* ai vv. 1-2, 3-4, 8-9 e 9-10. Sinalefe ai vv. 6, 12 e 18 (*mesura e*).

COMMENTO

Il saldo sistema di *topoi* su cui si basa il genere amoroso maschile nella lirica peninsulare non va affatto a scapito della personalità del singolo trovatore, e questa *cantiga* ne è la dimostrazione. Anche nel caso di Seabra, infatti, la ricerca di varianti tematiche consiste principalmente nello sviluppo di una minima sfumatura di un argomento conosciuto, come avviene qui con il motivo della *morte por amor*. Nel classico scenario in cui il poeta vede la morte come unica soluzione alla sua *coita de amor*, la particolarità che distingue questo da altri testi basati sul medesimo tema (cf. V, XV), consiste nell'introduzione del concetto di “perdita”, inteso come ciò che potrà subire tanto il trovatore quanto la *senhor*.

L'intelaiatura stilistico-strutturale su cui si regge il testo esaspera *in toto* questo concetto, forte anche di alcuni particolari espedienti formali. La perizia tecnica del *trobador*, infatti, si misura nel sapiente equilibrio di alcuni vocaboli-chiave e, al contempo, nella loro *variatio* nel discorso poetico. Nella prima stanza, viene alla luce il motivo del piacere della perdita, evidente nell'antitesi *prazer* (in apertura e chiusura del v. 2) – *perder* (in apertura e chiusura dei vv. 3-5-11-17 e infratesto al v. 4). In seguito, nella *cobla* II, torna il motivo della *visio* della *senhor* (così anche nella *fiinda*, mediante la nota formula *des que vos vi*, che avevamo letto anche in IV) e della visione della morte del trovatore: l'*iteratio* è quindi giocata sul verbo *veer* (vv. 8-9-10). Infine, la terza strofa ospita il binomio vita-sofferenza – probabile alternativa all'opposizione vita-morte –, esemplificato nei procedimenti di *derivatio* legati ai verbi *sofrer* (in apertura e chiusura del v. 14) e *viver* (al v. 13, e in apertura e chiusura del v. 15). In un panorama particolarmente variegato, le costanti lessicali che si possono rintracciare lungo tutta la *cantiga* sono rappresentate dal verbo *perder* (già in contrapposizione a *prazer* nella *cobla* I), ripetuto ad inizio e fine del primo verso del *refran*; e dal verbo *morrer*, di cui si conta una ricorrenza per ogni stanza e nel congedo (vv. 1-8-16-20). La struttura sintattica si muove dunque interamente sulla componente verbale, e trova piena conferma in ambito metrico, mediante l'impiego del *mordobre*.

NOTE

2 *dev'a prazer*: la soluzione *dev'aprazer* di Littera non tiene conto della deglutinazione della preposizione *a* nella perifrasi *dever + a + infinito*. Quest'ultima costruzione, tuttavia, è notevolmente più frequente rispetto a quella senza preposizione (cf. *LPGP* 70.9, 97.36) e, come rilevato da *UC*, la forma del verbo con *a-* prostetica nel *corpus* profano si registra solamente nell'espressione *se vos aprouguer* (cf. *LPGP* 50.4, 50.6, 97.34, etc.). Frequenti sono anche formule simili a *dev'a*: si veda *ouver'a* in questa *cantiga*, al v. 9 (anche in *LPGP* 97.15, 151.29).

9 *pois vos vi*: la lezione *por vos que vi* è ipermetra. Per preservare la resa semantica, Milhám adotta la formula *pois vi vos*, che qui accettiamo con inversione del verbo e del pronome, nel rispetto delle norme del galego lirico, che prediligono la forma *pois vos vi* (cf. *LPGP* 125.50). Non si documentano, infatti, occorrenze del verbo precedente al pronome.

10 *min*: come evidenzia anche *UC*, il pronome *min*, al pari delle altre forme pronominali toniche oblique (*mí ~ min, tí, nós, vós, el ~ ela*), si

attesta nella funzione di complemento diretto senza preposizioni (cf. *LPGP* 13.1, 111.5, 125.47).

14 *sofrend'o mal*: sebbene nella soluzione adottata da Michaëlis, *UC* e Bruno, *mal* possa essere inteso tanto come avverbio quanto come sostantivo, qui riteniamo che l'articolo determinativo *o*, derivante dalla segmentazione verbale, sia necessario, oltreché ad evidenziare la funzione sostantivale, anche ad assicurare la linearità sintattica con la relativa che segue nel verso (cf. XIV, nn. 5-11-17).

15 *cuid'a*: il supplemento sillabico, con conseguente passaggio del tempo verbale dal presente al passato, introdotto da Michaëlis, *Littera* e *Milhám*, non è necessario. Già nel corso di quest'edizione, infatti, abbiamo constatato la possibilità di considerare bisillabica la congiunzione *máis* (cf. III, n. 2; Ferreiro 2016a), che qui riporterebbe il verso ad ortometria anche accettando la *lectio* del manoscritto, *cuid'a*.

VIII. Muitos me preguntan, per boa fe

MSS.: B 390, c. 88r, col. a; B 389, c. 88r, col. b (segunda *cobla*).

EDIZIONE SEMIDIPLOMATICA: B (Molteni): 142-43.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: A (Michaëlis, I): 867-8; B (Machado—Machado, II): 179; Littera 2016, I: 335-6; Milhám 2018, III, 359; UC 359; Bruno 2022: 127-8.

ANTOLOGIE: Piccolo 1951: 47-8; Jensen 1992: 110; Ferreiro—Martínez Pereiro 1996b: 67.

REPERTORI: RM: 44.4 (99:11); *MedDB* 3 44.4.

GENERE: Amor

- Muitos me preguntan, per boa fe, 135
preguntas q[u]e se devian sof[rer],
que lles diga por quen trob'ou qual é.
E por én ei a todos a dizer
- 5 *ca non saberan quen é mia sennor,*
per mí, entanto com'eu vivo for. 140
- En llo dizer non seria mia prol,
e eles pois mi-o terrian per mal,
se llo disses[s]e; e des i per fol
10 me terrian, e d[i]go-lles eu al:
ca non saberan [quen é mia sennor, 145
per mí, entanto com'eu vivo for].
- ¿E que an consigo de mi aficar
que lles diga qual é a sennor que ei?
15 E en al deverian a falar,
que seria máis sa prol; e direi 150
ca non saberan [quen é mia sennor,
per mí, entanto com'eu vivo for].

Varianti grafiche

1 Muitos] Muytos B; preguntan] preguntam B; per] p B 2 que] qe B 3 que] q̄ B; lles] lhes B; quen] quē B; é] he B 4 por én] porē B; ei] ey B; dizer] dīz B 5 non] nom B; saberan] faberā B; é] he B; mia] mha B; sennor] senhor B 6 per] p B; vivo] uyuo B 7 dizer] dīz B; non] nō B; seria] fferia B; mia] mha B; prol] pl B 8 mi-o] mho B; terrian] terriam B 9 se llo] felho B; des i] defy B 10 terrian] terriā B 11 non] nō B; saberan] faberam B 13 que] q̄ B; consigo] cōfigo B; mi aficar] mha ficar B 14 que] q̄ B; lles] lhes B; é] he B; a sennor] affenhº B; que] q̄ B; ei] ey B 15 en] ē B; deverian] deueriā B 16 que] q̄ B; seria] fferia B; máis] mays B; sa] fa B 17 saberan] faberā B

Varianti significative

2 se devian sof[rer]] ffe deuā ffof B 7 llo] lhe B 8 e] et B 9 disesse] difefe B; e] et B 10 e d[i]go-lles] et dgolhea B 16 direi] dyray B

Varianti editoriali

1 boa] bōa *Michaëlis, Milbám, Bruno* 2 q[u]e se devian sof[rer]] que non devian fazer *Michaëlis* : q[u]e se devian [to]lher UC 7 llo] lhe *Littera* 8 e] et *Michaëlis* 14 que] qu(e) *Michaëlis*; lles] om. *Milbám*

TRADUZIONE

I. Molte persone, in buona fede, mi fanno domande che sono costretto a sopportare, affinché dica loro per chi trovo, o chi sia [la mia signora]. E perciò dirò a tutti *che non sapranno da me chi è la mia signora, finché sono vivo.*

II. Non mi gioverebbe dirglielo, e loro stessi avrebbero una cattiva opinione di me qualora glielo dicessi, e da allora sarei ritenuto uno sciocco, e [allora] dico loro una cosa: *che non sapranno da me chi è la mia signora, finché sono vivo.*

III. E che cosa potrebbero costringermi a fare affinché io dica loro chi è la signora che ho? E costoro dovrebbero parlare di qualcosa da cui trarrebbero maggiore beneficio; e dirò *che non sapranno da me chi è la mia signora, finché sono vivo.*

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

In B (c. 88r, col. a), *codex unicus* che tramanda questa *cantiga*, troviamo due elementi tipici del codice: la cifra ordinale al margine sinistro (390); il segno ʀ che indica il *refran*. Al v. 16, osserviamo una cancellatura con l'inchiostro sulla parola *prok*: è possibile che, in un primo momento, il copista avesse trascritto erroneamente una parola più lunga, e in seguito, accortosi dell'inesattezza, avesse cercato di rimediare come poteva. La

particolarità di questo testo sta nell'omissione accidentale della *cobla* II, riportata nel testo precedente nell'ordine del manoscritto (B 389, c. 87r, sempre di Seabra, XI, fra i vv. 10-11). La strofa è facilmente riconoscibile grazie alla presenza dell'inizio del *refran* (v. 5).

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di sei decasillabi.

	10a	10b	10a	10b	10C	10C
I	-é	-er	-é	-er	-or	-or
II	-ol	-al	-ol	-al	-or	-or
III	-ar	-ei	-ar	-ei	-or	-or

Le tre *coblas* sono formate da sei versi decasillabi ognuna, costituiti da rime maschili, secondo uno schema a rime alternate (per la prima volta in questo *corpus*), con rima *C* che costituisce il *refran*. Due le rime povere: la rima *a* della prima *cobla* e la rima *b* della terza *cobla*. Rileviamo un caso di *derivatio* in sede rimica: *direi* – *dizer* ai vv. 4 e 16. *Repetitio* in posizione anaforica delle congiunzioni *que* ai vv. 3, 14 e 16 ed *e* ai vv. 4, 8, 13 e 15. *Enjambement* ai vv. 5-6, 9-10, 13-14 e 16-17. Sinalefe al v. 8 (*mí o*), al v. 13 (*mí aficar*) e al v. 14 (*é a*).

COMMENTO

Questo testo apre la serie di *cantigas* che trattano il tema del *secretum amoris* nell'ottica della *pregunta*, strategia abbastanza frequente nella lirica galego-portoghese. In quest'ambito, osserviamo un discorso poetico focalizzato interamente sui cosiddetti *cosidores*, che bramano dalla voglia di conoscere l'identità della *senhor* per cui il poeta sta soffrendo e, per questo, lo infastidiscono costantemente con «preguntas que se devian sofrer» (v. 2). Sul piano stilistico, il *Leitmotif* si articola in un sapiente artificio letterario che vede il *trobador* e i maldicenti misurarsi in un paradossale e implicito dialogo, come testimonia l'*iteratio* dei verbi *dizer*, *preguntar*, *têer* (nel senso di “considerare”), *saber*, *falar*, che rientrano nel campo semico della conversazione. Alcuni di essi si rintracciano lungo le tre stanze in forma di poliptoto o di derivazione: oltre a quella in sede rimica già menzionata, si vedano i vv. 1-2: *preguntam* – *preguntas*; 3-4: *diga* – *dizer*; 7-9-10: *dizer* – *disses[s]e* – *digo*; 8-10: *terriam* – *terriam*; 14-16: *diga* – *direi*. Questo alternarsi di elementi lessicali *in repetitionem* ed *in derivationem* viene poi arricchito

dalle comuni voci-chiave del registro amoroso peninsulare, in riferimento alla *coita de amor: sofrer* (v. 2: *sofrer*), *viver* (vv. 6-12-18: *vivo*), *mal* (v. 8). Una compatta rete sintattica, quindi, che viene completata dall'interrogazione retorica ai vv. 13-14 («¿E que an consigo de mi aficar | que lles diga qual é a sennor que ei?»⁴) e dai vari espedienti metrici, che assicurano una coesione e una continuità narrative fra le *coblas*.

NOTE

2 *sofrer*: l'errata *lectio* di *B* lascia alcuni dubbi circa la resa di questo termine. Michaëlis legge l'intero verso «preguntas qe lfe devi'a llo» e chiarisce in nota di non saper interpretare il vocabolo che chiude il verso, ipotizzando si possa trattare di un verbo in *-er*, derivante da TACERE o SILERE, i quali però, sul piano semantico, non trovano corrispondenti nel portoghese antico. Sia Milhám sia *UC* leggono la lezione trasmessa dal manoscritto come *llo*, probabilmente derivante da una forma precedente (*toll*). Qui, sulla scia di Lang (2010), riteniamo possibile che il codice presenti *ffof*: la difficoltà di base potrebbe trovarsi nell'errata comprensione del grafema geminato, letto come *ll*, ma interpretabile come *ff*. Talora, infatti, in questo codice, la forma della sibilante può richiamare quella del grafema normalmente utilizzato per la *l*: è il caso di *sa* (*fa*) in questa *cantiga* al v. 16, e di *pesa* (*pefa*) al v. 7 di IX. Pertanto, decidiamo di adottare *sofrer*, al pari di Littera e Milhám.

4 *én*: raro caso di variante apocopata *én* + vocale. Come suggerisce *UC*, infatti, la posizione di *ende/én* dipende dal contesto fonetico: generalmente, abbiamo *ende* + vocale ed *én* + consonante. Tuttavia, si registrano casi di *én* + *e* (*LPGP* 18.23, 25.61, 78.7, 97.32) e un solo esempio di *én* + *a* (*LPGP* 97.32).

7 *llo*: il pronome atono *lbe*, trasmesso dal manoscritto e accettato da Littera, fa riferimento all'oggetto indiretto, ma in questo caso è necessario il pronome che indica l'oggetto diretto, quindi *llo*.

9 *fol*: non di rado nel *corpus* lirico profano galego-portoghese, si riscontrano provenzalesimi, come accade in questo e in altri casi con *fol* (cf. *LPGP* 2.2, 12.1, 120.28, 143.8).

⁴ Le interrogazioni retoriche interne al testo come questa sono frequenti nella lirica galego-portoghese, soprattutto in riferimento al tema del *segredo de amor*. Cf., ad esempio, *LPGP* 125.43, vv. 16-18: «¿pois mí non an consello de pöer, | porqué morren tan muito por saber | a dona por que eu ando coitado?».

10 *les*: la forma *lhea*, in luogo di *les*, è il probabile risultato dell'errata interpretazione di una sequenza grafica.

14 *les*: Milhám omette il pronome per ipermetria. È però necessario considerare la sinalefe fra *é* e *a*, che ristabilisce l'ortometria versale.

IX. Muitos vej'eu que, con mengua de sén

MSS.: B 391, c. 88r, coll. a-b; V 1, c. 01r (solo prima *cobla*).

EDIZIONE SEMIDIPLomatica: B (Molteni): 143.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: A (Michaëlis, I): 869-70; B (Machado—Machado, II): 181; V (Braga): 1; V (Monaci): 5; Littera 2016, I: 336; Milhám 2018, III, 360; UC 360; Bruno 2022: 133-4.

ANTOLOGIE: Varnhagen 1872: 116.

REPERTORI: RM: 44.5 (161:108); *MedDB3* 44.5.

GENERE: Amor

- Muitos vej'eu que, con mengua de sén,
 an gran sabor de me dizer pesar:
 todo-los que me veen preguntar 155
 qual ést'a dona que eu quero ben,
 5 ꝑvedes que sandec' e que gran loucura!,
 non catan Deus, nen ar catan medida,
 nen catan min, a quen pesa mui'tén,
- nen ar catan como perden seu sén 160
 os que m'assi cuidan a enganar:
 10 el[es] non o poden adevinnar.
 Mais o sandeu, quer diga mal, quer ben,
 e o cordo dira sempre cordura,
 des i eu passarei per mia ventura; 165
 mais mia sennor non saberan per ren.
- 15 E mui ben vej'eu que perden seu sén
 aqueles que me van a demandar
 quen é mia sennor, mais eu a negar
 averei sempre, ꝑassi me venna ben!; 170
 eu ben falarei da sa fremosura,
 20 e de sabor; mais non ajan én cura,
 ca ja per min non saberan máis én.

Varianti grafiche

1 Muitos] Muytos *BV*; vej'eu] ueieu *BV*; mengua] mēgua *B*; sen] fē *B*: fem *V* 2 an gran] amgram *BV*; sabor] labor *B*; pesar] pefar *B* 3 veen] ueem *BV* 4 est] eft *B*; quero] q̄ro *B*; ben] bem *BV* 5 vedes] uedes *B*; que] q̄ *BV*; sandeç] sandec *V*; e que] eq̄ *BV*; gran] grā *B* 6 catan] catā *B*; nen] nē *BV*; ar catan] arcatā *BV*; mesura] mefura *B* 7 nen] nē *V*; catan] catā *B*; min] mī *BV*; pesa] pefa *B*; muit'en] muytē *BV* 8 catan] catā *B*; perden] pdē *B*; seu] fe *B*; sen] fem *B* 9 que] q̄ *B*; m'assi] maffy *B*; cuidan] cuydā *B* 11 Mais] Mays *B*; sandeu] fandeu *B*; quer] q̄r *B*; ben] bē *B* 13 des i] defy *B*; passarei] paffarey *B*; mia] mha *B*; ventura] uentura *B* 14 mia] mha *B*; sennor] fenhor *B*; non] nō *B*; saberan] faberā *B*; ren] rē *B* 15 mui] muy *B*; vej'eu] ueieu *B*; perden] pdē *B*; sen] fē *B* 16 aqueles] aq̄les *B*; van] uam *B* 17 é] he *B*; mia] mha *B*; sennor] fenhor *B* 18 sempre] fenpre *B*; assi] affy *B*; venna] uenha *B*; ben] bem *B* 19 falar ei] falarey *B*; sa] fa *B*; fremosura] fremofura *B* 20 sabor] labor *B*; non] nō *B* 21 ja] ia *B*; én] em *B*

Varianti significative

2 sabor] labor *V* 3 todo-los] τ todolos *B*: et todolos *V*; preguntar] pregunt[**] *B*: pieguntar *V* 4 quero] q̄o *V* 5 sandeç] fandet *B*; gran loucura] giā loucuia *V* 6 catan] ratā *V*; mesura] mesuia *V* 7 catan] tatā *V*; quen] queor *B*: q(u)ō *V* 10 adevinnar] adenjnhar *B* 12 sempre] senp'e *B* 15 seu] f[**] *B* 18 averei] aluerey *B* 20 ajan] fapan *B* 21 saberan] fabem' *B*

Varianti editoriali

1 mengua] mēgua *Littera, Milhám* 3 veen] vēen *Michaëlis, Milhám*: vēm *Littera* 7 quen] que *Milhám* 8 averei sempre] a (a)verei sempr(e) *Michaëlis*: a h[a]verei sempr' *Littera*: haveri sempr' *Milhám*: a averei sempre *UC*: [s]alv[a]-[m']-ei sempre *Bruno* 10 el[es] non o poden] e non vo'-lo poden *Michaëlis*: e non'o podem [i] *Littera*: e no-no poderá ja *Milhám*: e [n]on o pode[rán] *Bruno* 14 per ren] por en *Littera*: por ém *Milhám* 19 falarei] falar ei *Michaëlis* 20 e de sabor; mais non ajan én cura] e de sabor; mais nom s'hajam en cura *Littera*: e de saber mais nom s'hajam ém cura *Milhám*: e de sab[e]r más non s'a[j]an én cura *Bruno*

TRADUZIONE

I. Vedo molti che, per mancanza di senno, provano piacere nel dirmi cose spiacevoli: tutti coloro che vengono a domandarmi chi sia la donna che amo, guardate che sciocchezza e che gran follia!, non apprezzano Dio, né apprezzano [qualsiasi tipo di] misura, né apprezzano me, cui causano molta sofferenza,

II. né si rendono conto di come perdono la propria ragione coloro che vogliono ingannarmi in questo modo: essi non possono indovinarlo. Ma lo stolto, che dica male, che [dica] bene, e il saggio dirà sempre cose sagge, io devo sopportarle [entrambe] come mio destino; non sapranno mai nulla della mia signora.

III. E ho visto molto bene che perdono il proprio senno coloro che mi domandano chi è la mia signora, ma io dovrò sempre negarlo, che mi vada bene così!; parlerò certamente della sua bellezza e con piacere; ma non se ne preoccupino, poiché da me non ne sapranno mai nulla.

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

In *B* (c. 88r, col. a), unico testimone che trasmette l'intera *cantiga*, troviamo la consueta cifra ordinale riportata al margine sinistro (391). Alla fine del v. 4, è presente un foro, che tuttavia non compromette la lettura del rimante. Nella fascia superiore della col. b, osserviamo la nota *cō noſco*, forma a cui Colocci dovette aver prestato una particolare attenzione. Al v. 15 (primo di questa colonna), una *P* trascritta sull'altra facciata della carta rende poco leggibile la lezione $f[**]$ *ſſen*.

Il codice *V* (c. 01r) trasmette solamente la prima *cobla* del testo, per poi passare alla trascrizione di *LPGP* 127.10. Nel margine superiore, leggiamo la rubrica attributiva *Fernā gonçaluef*.

METRICA

Cantiga de meestria composta da 3 *coblas unissonans* di sette decasillabi, con rima *c* di decasillabi femminili.

	10 a	10 b	10 b	10 a	10' c	10' c	10 a
I	-en	-ar	-ar	-en	-ura	-ura	-en
II	-en	-ar	-ar	-en	-ura	-ura	-en
III	-en	-ar	-ar	-en	-ura	-ura	-en

La *cantiga* presenta tre *coblas*, ognuna delle quali formata da sette versi decasillabi con rime maschili e femminili. Rileviamo un caso di *dobre* ai vv. 1 e 4 di ogni *cobla* (*s-én-b-en*): la rima *-én* al v. 7 di ciascuna strofa, invece, non si integra completamente in questo procedimento, a causa della sua parziale variazione al v. 14 (*r-en*). Due i casi di *repetitio* di congiunzioni poste in regime anaforico in apertura dei versi: *e* ai vv. 10, 12, 15 e 20; *mais* ai vv. 11 e 14. *Enjambement* ai vv. 3-4, 8-9, 15-16-17. Sinalefe al v. 18 (*sempre assi*).

COMMENTO

In perfetta continuità tematica con la *cantiga* precedente, questo testo tenta un'embrionale immersione nel motivo della follia, rappresentato dal sintagma *perder o sén* e dai sostantivi *sandece* – *sandeu*. Il tessuto retorico di una delle sole due *cantigas de meestria* di Seabra si dirama così verso due “idee forti” caratterizzanti le tre stanze. Da un lato, il disturbo arrecato al *trobador* dai *muitos* che, al pari di VIII, lo ossessionano con le consuete *preguntas*: veicolano questo concetto i verbi *pesar* (vv. 2-7), *preguntar* (v. 3), *catar* (vv. 6-7-8), *enganar* (v. 9), *adevinnar* (v. 10), *saber* (vv. 14-21), *demandar* (v. 16), *negar* (v. 17), *aver én cura* (v. 20). Dall'altro lato, la *mengua de sén* e la *loucura* che interessano gli stessi *considores*, testimoniati dalle espressioni e dai lemmi seguenti: *mengua de sén* – *perder o sén* (rispettivamente, v. 1 e vv. 8-15), *sandece* – *sandeu* (v. 5 e v. 11), *loucura* (v. 5), *mesura* (v. 6). In questo modo, e mediante l'*amplificatio* dell'onnipresente *coita de amor*, il poeta annuncia il binomio amore-follia, esplicitato *in toto* ai vv. 4-5 mediante l'antitesi *querer ben* – *sandece e gran loucura*. Sul piano sintattico, questo *Leitmotif* si traduce in una sapiente architettura simmetrica della *cantiga* che prevede: il puntuale riferimento alla perdita del senno in apertura di ogni *cobla* (v. 1: *mengua de sén*, vv. 8-15: *perden seu sén*); l'accento all'ottica della *pregunta* al secondo e al terzo verso di ogni stanza (vv. 2-3, 9-10, 16-17), ripresa poi all'ultimo verso delle *coblas* II e III (vv. 14-21); il richiamo alla stoltezza nella sezione centrale del testo, ai vv. 5-11. Concorrono a restituire quest'immagine tematico-formale omogenea del testo anche le consuete *repetitiones* e, nello specifico: l'iterazione in posizione anaforica del costrutto *non~nen catan* (vv. 6-8), che lega peraltro le *coblas* I e II; la ripresa del vocabolo dal valore polisemico *ben* (in *dobre* con *sén*) al quarto verso di ciascuna stanza, rispettivamente con i significati di *querer ben* (v. 4), *dizer ben* (v. 11) *vür ben* (v. 18). Questa complessa rete di relazioni interstrofiche si chiude, infine, con un accenno al tradizionale elogio alla *senhor*, condensato nel sintagma «falarei de sa fremosura» (v. 19).

NOTE

1 *mengua*: nel galego-portoghese medievale sussiste incertezza circa la resa delle vocali toniche di grado medio seguite da nasale, come aveva già notato UC. È proprio il caso di *mingua*, che talvolta compare nella sua variante minoritaria *mengua* (cf. 18.22, 18.35, 44.5, 111.7) al pari di *menguar* ~ *mengar*/ *minguar*.

3 L'omissione della copulativa iniziale, presente nei manoscritti, si rende necessaria per questioni metriche.

5 *sandex'e*: la forma *sandex* (minoritaria rispetto a *sandice*) rappresenta una particolarità, poiché *BV* trasmettono più spesso la variante con *i* tonica, mentre *Ajuda* propende per *sandex* (cf. *LPGP* 70.1, 70.9, 157.32).

7 *min*: i pronomi tonici obliqui possono essere riscontrati nella funzione di complemento diretto senza preposizioni (cf. VII, n. 10).

quen: ci sembra poco condivisibile la scelta di Milhám di optare per *que*; decidiamo invece, in accordo con gli altri editori, di adottare *quen*, dato il riferimento diretto alla persona.

10 *e[es] non o poden*: gli interventi più rilevanti riguardano Milhám e Bruno, che modificano la formula rispettivamente in *no-no poderá ja* e *[n]on o pode[rán]*. Se quest'ultimo cambia solamente il tempo verbale (da presente a futuro), preservando la persona verbale (terza plurale), Milhám, al contrario, opta per la terza singolare, sostenendo che il soggetto sia *o sandeu*. In questa sede, riteniamo corretta la lezione del manoscritto (*nono podē*), poiché è evidente il *titulus* posto sulla *e* di *podē*, ad abbreviare la forma completa, che sarà *poden* (oppure *podem*). Di conseguenza, il soggetto non sarà *o sandeu*, bensì i maldicenti di cui il poeta parla nei primi tre versi della *cobla*: questo spiega anche la nostra volontà, in accordo con *UC*, di riportare il pronome plurale *e[es]* in apertura del verso, in luogo della congiunzione *e* adottata dagli altri editori.

14 *per ren*: in merito alla lettura della *lectio* di *B*, la tesi editoriale comunemente accettata vede l'avverbio pronominale *i* a precedere *ren*. Tuttavia, è necessario notare che, in molti casi nella tradizione lirica galego-portoghese, il sostantivo *ren* è trascritto con una doppia <rr-> iniziale (come avviene, ad esempio, in *B407*, *B411*, *B513*, *V907*, etc.). Non sorprenderebbe, quindi, se anche qui la lezione manoscritta <irē> rispondesse al consueto errore di sostituzione di <i> con <r>, diffuso negli apografi italiani e, soprattutto, in *B*. Casi simili a questo si registrano già in questo corpus (si veda *morrer* in *V*, v. 1 e *VII*, v. 8), ma anche in *B1581*, *B620*, *B621*, *B106-I7*, etc. (cf. Martín Soares [Bertolucci Pizzorusso]: 38). Ad ogni modo, in merito alla resa di questa costruzione nel testo critico, non sono interamente da escludere le soluzioni adottate da Littera e Milhám, che propongono rispettivamente *por en* e *por ém*, forme che potrebbero costituire un *dobre* oppure una parola-rima con *én* (o *ém*), dando luogo ad una rima equivoca.

19 *falareî*: la deglutinazione operata da Michaëlis, che dà luogo a *falar ei*, non è necessaria poiché, come rilevato già da UC, non si tratta della perifrasi *aver* + infinito, bensì del semplice futuro.

20 *ajan én cura*: difficile interpretare la lezione *fapan en cura* di B. Supponiamo un errore del copista, considerato che il significato dell'enunciato è "preoccuparsi" (una locuzione simile si registra in LPGP 111.8, v. 1: *Vós, mia sennor, que non avedes cura*).

X. Neguei mia coita des ùa sazon

MSS.: *A* 211, c. 55v, col. b; c. 56r, col. a.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 102-3; *A* (Carter): 124.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 413; *B* (Machado–Machado, VII): 29; *Littera* 2016, I: 329-30; *Milhám* 2018, III, 347; *UC* 347; *Bruno* 2022: 40-1.

ANTOLOGIE: Nemésio 1961: 182.

REPERTORI: *RM*: 44.5bis (160:245); *MedDB3* 44.5bis.

GENERE: Amor

- Neguei mia coita des ùa sazon,
 mas con gran coita que ouve e que ei, 175
 ouvi a falar i como vos direi:
 enos cantares que fiz des enton
 5 *en guisa soube mia coita dizer*
que nunca mi-a poderon entender.
- E sabe Deus, quen mui gran coita ten 180
 com'eu tenno, non á poder d'estar
 que non aja i ja-quant'a falar:
 10 enos cantares que eu fiz por én
en guisa soube mia coita dizer
[que nunca mi-a poderon entender]. 185
- Algun sabor prend'ome quando diz
 ja-que da coita que sofr', e do mal,
 15 com'eu sofro, mais ei a temer al:
 enos cantares que des enton fiz
en guisa soube mia coita dizer 190
[que nunca mi-a poderon entender].

Varianti grafiche

1 des] def *A*; sazom] [azon *A* 2 ouve] ouue *A* 3 ouivi a] ouuia *A*; i] y *A* 4 des enton] defenton *A* 5 guisa] guifa *A*; soube] foubé *A* 7 sabe] fabe *A*; Deus] ds *A* 8 non] nō *A*; d'estar] destar *A* 9 aja] aia *A*; i] y *A*; ja] ia *A* 11 guisa] guifa *A*; soube] foubé *A* 13 Algun] lgun *A*; sabor] labor *A* 14 ja] ia *A*; sofr'] [offr' *A* 15 sofró] [offró *A* 16 des enton] defenton *A* 17 guisa] guifa *A*; soube] foubé *A*

Varianti significative

3 vos] uus *A*

Varianti editoriali

2 ouve e] ouv(e) e *Michaëlis*: hou'v'e *Littera*, *Milhám* 3 vos] vus *Michaëlis* 6 poderon] puderom *Littera* 12 poderon] puderom *Littera*

TRADUZIONE

I. Per diverso tempo ho negato il mio dolore, ma con la grande sofferenza che ho provato e che provo, ho parlato come vi dirò: nelle canzoni che ho scritto da quel momento, *ho saputo parlare del mio tormento in modo tale che mai potessero capirlo*.

II. Dio sa che chi soffre di un grande dolore come me, non può stare senza parlarne almeno un po': [perciò] nelle canzoni che ho scritto, *ho saputo parlare del mio tormento in modo tale che mai potessero capirlo*.

III. Le persone si sentono un po' sollevate quando condividono qualcosa della loro sofferenza e del loro dolore, lo stesso di cui soffro io, ma ho qualcosa da temere: nelle canzoni che da quel momento ho scritto, *ho saputo parlare del mio tormento in modo tale che mai potessero capirlo*.

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

Questa *cantiga* è stata considerata anonima da Tavani (1969), mentre Michaëlis (1904, I: 411-26) e Gonçalves (*DLMGP*: 260-1) la attribuiscono a Fernan Gonçalves de Seabra.

In *A* (cc. 55v-56r), unico canzoniere che trasmette il testo, notiamo, nella c. 56r, col. a, l'assenza della capitale incipitaria al primo verso della *cobla* III: questo spazio vuoto era evidentemente destinato ad una maiuscola decorata.

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di sei decasillabi.

	10 a	10 b	10 b	10 a	10 C	10 C
I	-on	-ei	-ei	-on	-er	-er
II	-en	-ar	-ar	-en	-er	-er
III	-iz	-al	-al	-iz	-er	-er

La *cantiga* è formata da tre *coblas* di sei versi decasillabi a rime maschili ciascuna, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che costituisce il *refran*. Si rileva una rima quasi identica: *d-iz̃ – f-iz̃* ai vv. 13 e 16, e due *derivationes* in sede rimica: *direi – diz̃er* ai vv. 3 e 5, 11, 17; *diz̃er – diz̃* ai vv. 5, 11, 17 e 13. Notiamo la *repetitio* in anafora della formula e *nos cantares que* al quarto verso di ciascuna *cobla* (vv. 4, 10 e 16) con l'aggiunta di *eu fĩz̃* solamente nelle prime due strofe, e della congiunzione *como* (con elisione della vocale finale) seguita dal pronome personale *eu* (*com'eu*), ai vv. 8 e 15. Sinalefe al v. 2 (*ouve e*), al v. 3 (*oṽi a*) e ai vv. 6, 12 e 18 (*m̃z̃ a*).

COMMENTO

Emblema di uno sperimentato gusto per la *variatio* tematica, questa *cantiga* esaspera il tradizionale motivo della *coita*, inserendolo nel più ampio contesto del *secretum amoris*. Pur trattando concetti estremamente standardizzati, infatti, anche in questo caso Seabra conferisce una differente sfumatura ai motivi propri del discorso poetico. L'assunto di base, sintetizzabile nella formula: “non riesco a tacere a lungo il mio dolore, quindi ne parlo con discrezione nelle mie canzoni”, collega parzialmente questo testo a quello che lo precede nell'ordine dei manoscritti del *Cancioneiro da Ajuda*, vale a dire *LPGP* 44.2bis (VI), ponendolo in taluni casi come sua diretta continuazione (VI, v. 1 – X, v. 1), mentre in talaltri, in forma di antitesi (VI, vv. 2-4 – X, vv. 7-9; VI, vv. 13-16 – X, 13-15). In ogni caso, l'omogeneità semantica delle tre stanze si traduce, sul piano stilistico, nella consueta iterazione dei lemmi-chiave: da un lato, i frequenti riferimenti alla sofferenza, quali *aver~tener coita~gran coita* (vv. 2-7-14), *mal* (v. 14), *sofrer* (vv. 14-15); dall'altro, i verbi afferenti al campo semico del dialogo (già registrati in VIII), come *diz̃er* (v. 3: *direi*, vv. 5-11-17: *diz̃er*, v. 13: *dĩz̃*), *falar* (vv. 3-9: *falar*), *entender* (vv. 6-12-18: *entender*), *saber* (v. 7: *sabe*). In una *cantiga* estremamente monocorde, il vero nucleo tematico, che lega il motivo della *coita* al silenzio per amore, viene alla luce *in toto* solamente nel *refran*, anche grazie al verso, per così dire, “introduttivo”

che lo precede, e che si presenta in modo simile in tutte le *coblas*, tramite la costruzione *enos cantares que*, la quale ritorna in regime anaforico al quarto verso di ciascuna strofa.

NOTE

3 *ouvi*: notiamo la *variatio* fra le forme verbali della P1 del perfetto. La forma con *-i* finale, che si alterna a *ouve* (v. 2), è rara in *Ajuda* e nello stesso *corpus* poetico galego-portoghese (si riscontra, infatti, in soli altri due casi: *LPGP* 50.9, 72.14).

4 – 10 – 16 *cantares*: il sostantivo *cantar*, che nel testo troviamo al plurale, è sinonimo di *cantiga*. A differenza di quest'ultimo, tuttavia, ha avuto una frequenza di utilizzo notevolmente superiore nella tradizione lirica galego-portoghese, a prescindere dal genere adottato, tanto che viene attestato sin dalle origini della poesia trobadorica, fino a Don Denis (cf. *LPGP* 25.99, 63.55, 88.14, 141.6). Al contrario, il termine *cantiga* è comparso solamente in un secondo momento, a partire dalla seconda metà del XIII secolo circa. Entrambi i vocaboli, ad ogni modo, vengono accompagnati dai verbi *fazer* (più comune) e *dizer* (cf. Brea 1999: 16-22; Ribeiro Miranda 2010).

9 – 14 *ja quant' – ja que*: i due pronomi indefiniti, nati dall'agglutinazione rispettivamente di *ja* + *quanto* e di *ja* + *que*, hanno avuto una notevole diffusione nella lingua trobadorica e, in generale, nella lingua medievale (cf. Don Denis [Lang]: 129).

XI. Nostro Sennor, quen m'oj'a min guisasse

MSS.: *A* 221, c. 58r, coll. a-b; *B* 389, c. 87r, coll. a-b.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 106-7; *A* (Carter): 129.

EDIZIONE SEMIDIPLOMATICA: *B* (Molteni): 142-3.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 425-6; *B* (Machado–Machado, II): 176-7; *Littera* 2016, I: 334-5; *Milhám* 2018, III, 358; *UC* 358; *Bruno* 2022: 107-10.

REPERTORI: *RM*: 44.6 (161:139); *MedDB3* 44.6.

GENERE: Amor

- Nostro Sennor, quen m'oj'a min guisasse
o que eu nunca guisad'averei,
a meu cuidar, per quanto poder ei,
ca non sei oj'eu quen s'aventurasse 195
5 ao que m'eu non ous'aventurar,
pero me vej'en maior coit'andar
ca outra coita que oj'om'achasse.
- Algun amigo meu, se s'acordasse,
e acordado foss'en me partir 200
10 ante da terra e leixasse-m'ir
e, pois eu ido fosse, ele chegasse
u de chegar eu ei mui gran sabor,
u ést'a mui fremosa mia sennor,
e ll'o gran ben, que ll'eu quero, contasse. 205
- 15 E me dissesse pois se lle pesasse,
pero m'a min pesaria muit'én,
jse Deus me vallal; mas faria ben
quand'eu viss'ela pois que lle jurasse
qual maior jura soubesse fazer 210
20 que nunca lle soubera ben querer
en tal razon per que m'ela 'strãiasse.
- E, des i, pois que m'eu assi salvasse,
jse Deus me salvel, que nunca o meu
mal más diria de mia coita eu 215

- 25 a mia sennor, pero que me matasse
o seu amor – que xe me matará,
e o sei, ced', u al non avera –,
ca nunca foi quen tal coita levasse.

Com'eu levo, nen foi quen s'end'osmasse. 220

Varianti grafiche

1 Nostro] Noftro *AB*; sennor] fennor *A* : fenhor *B*; m'oj'a min] mogamin *A*; guisasse] guifaffe *A* : guyfaffe *B* 2 guisad] guifad *A* : guifa d *B*; averei] auerei *A* 3 cuidar] cuydar *B*; quanto] q̄nto *B*; ei] ey *B* 4 non] nō *A*; sei] fei *A* : fey *B*; oj'eu] oieu *AB*; quen] quē *B*; s'aventurasse] fauenturaffe *A* : fauēturalffe *B* 5 ous] ouf *A*; aventurar] auenturar *AB* 6 vej'en] uegen *A* : ueien *B*; maior] mayor *AB* 7 coita] coyta *B*; oj'om'achasse] ogomachaffe *A* : oiomachaffe *B* 8 Algun] Algū *B*; se s'acordasse] se fa cordaffe *A* : felfa cordaffe *B* 9 foss'en] foffen *A*; partir] ptir *B* 10 leixasse] leixaffe *AB* 11 pois] poys *B*; ido] hido *B*; fosse ele] foffe ele *A* : foffel e *B*; chegasse] chegaffe *AB* 12 u] hu *B*; ouve] ouue *B*; gran] gr̄n *B*; sabor] labor *AB* 13 est] eft *AB*; femosa] fremofa *A* : fmofa *B*; mia] mha *B*; sennor] fēnor *A* : fenh^a *B* 14 gran] gr̄n *B*; ben] bē *B*; que ll'eu] q̄lheu *B*; quero] q̄ro *B*; contasse] contaffe *A* : cōtaffe *B* 15 E] {e} *A*; dissesse] diffeffe *AB*; se lle] felle *A*; pesasse] pefaffe *AB* 16 pero] perom *A* : po *B*; m'a min] mamī : mhamj *B*; pesaria] pefaria *AB* 17 se] fe *AB*; Deus] ds *AB*; valla] ualla *A* : ualha *B*; mas] mays *B*; ben] bē *B* 18 quand'eu] quādeu *B*; viss'ela] uiff'ela *A*; que] q̄ *A*; jurasse] iuraffe *AB* 19 qual] q̄l *B*; maior] mayor *B*; jura] iura *A*; soubesse] ffoubeffe *A* 20 que] q̄ *B*; soubera] foubera *A* : foub'a *B*; ben] bē *B*; querer] q̄rer *B* 21 rason] razō *B*; per] p *A* : por *B*; que] q̄ *B*; 'strāiasse] ftranyaffe *A* 22 des i] defī *A* : defy *B*; que] q̄ *B*; assi] affī *A* : affy *B*; salvasse] faluaffe *AB* 23 se] fe *AB*; Deus] ds *AB*; salve] falue *AB*; que] q̄ *B*; nunca] nūca *B* 24 mais] mays *B*; mia] mha *B* 25 mia] mha *B*; sennor] fēnor *A* : fenh^a *B*; pero] po *B*; que] q̄ *B*; matasse] mataffe *AB* 26 seu] feu *AB*; que xe] q̄xi *B* 27 sei] fei *A* : fey *B*; ced'u] çed u *A*; non] nō *B*; averá] auera *A* : aua' *B* 28 nunca] nūca *B*; coita] coyta *B*; levasse] leuaffe *A* 29 com'eu] {c}omeu *A*; levo] leuo *A*; nen] nē *B*; quen] quē *A*; s'end] fend *A*; osmasse] ofmaffe *A* : ofmall *B*

Varianti significative

1 quen m'oj'a min] quemoia mj *B* 2 averei] anerey *B* 3 meu] men *B* 5 ous] onf *B* 6 coit'andar] coyta andar *B* 8 amigo meu] meu amigo *B* 9 acordado foss'en me] acordo foffeme *B* 10 terra] teira *B* 12 eu ei] ouue *B* 13 u] ou *B* 14 ll'o] o' *B* 15 me] mi *B*; se lle] : felhi *B* 16 muit' om. *B* 17 me] mj *B* 18 viss'ela, pois que] urffela quando *B* lle] lhi *B* 19 jura soubesse] mra podesse *B* 20 nunca lle] nūcalhi *B* 21 'strāiasse] eftrahaffe *B* 24 diria] ditia *B* 26 matará] mataria *B* 27 e o] eu *B* 28 foi quen] en *B*; levasse] lenasse *B* 29 levo] leno *B*; foi] fey *B*; quen] q̄ *B*; s'end'] fen *B*

Varianti editoriali

6 coit'andar] coita-andar *Milbám* 11 fosse, ele chegasse] fosse, el chegaasse *Michaëlis, Littera* : foss'el, e chegasse *Milbám* 13 ést'a] est a *Littera* : est'a *Bruno* 16 m'a min] mi a mi *Littera* : mi-a mi *Milbám* 17 mas] mais *Milbám* 21 'sträiasse] 'stranhasse *Michaëlis, Littera, Milbám, Bruno* 24 de] nem *Littera, Milbám* 27 e] e[u] *Michaëlis, Littera*

TRADUZIONE

I. Nostro Signore, chi oggi mi guida verso ciò a cui non sarò mai pronto, a parer mio, per quanto è in mio potere, poiché non so chi oserebbe ciò che io non oso, però mi vedono vivere con una sofferenza più grande di qualunque altra sofferenza che qualcun altro provi.

II. Se qualche amico mio decidesse che io me ne andassi prima dalla terra e fosse d'accordo nel lasciarmi andare e, dopo che me ne fossi andato, arrivasse nel luogo in cui io provo grande piacere, dove si trova la mia bellissima signora, e le raccontasse il grande bene che le voglio.

III. E poi mi dicesse se lei si preoccupa per me, anche se io me ne preoccuperei di più, che Dio m'aiuti!; ma, quando la vedessi, farei bene a farle i più alti giuramenti che si possano fare, [dicendole] che non l'ho amata mai così tanto da meritare che mi allontanasse.

IV. E, così, dopo che io mi salvassi, che Dio mi salvi!, poiché non direi mai il dolore della mia sofferenza amorosa alla mia signora, malgrado il suo amore mi uccida – che presto o tardi, lo so, mi ucciderà, e ciò accadrà presto –, perché mai v'è stato chi provasse questo dolore.

F. Come lo soffro io, né vi è mai stato chi lo immaginasse.

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

In *A* (c. 58r, col. b), osserviamo una rasura in apertura del v. 6, che ha coinvolto il vocabolo *pero*, trascritto in un secondo momento.

In *B* (c. 87r, col. a), troviamo la consueta cifra ordinale trascritta prima dell'inizio del testo (389). Segnaliamo inoltre l'aggiunta accidentale della *cobla* II di VIII (*B* 390), nella col. b.

METRICA

Cantiga de meestria composta da 4 *coblas singulares* di sette decasillabi (la rima *a* è composta da decasillabi femminili), con *fiinda* di un decasillabo femminile.

10' a 10 b 10 b 10' a 10 c 10 c 10' a

I	-asse	-ei	-ei	-asse	-ar	-ar	-asse
II	-asse	-ir	-ir	-asse	-or	-or	-asse
III	-asse	-en	-en	-asse	-er	-er	-asse
IV	-asse	-eu	-eu	-asse	-á	-á	-asse

10ª a
fiinda -asse

La *cantiga* si compone di quattro *coblas*, ognuna delle quali formata da sette decasillabi, costituiti da rime maschili e femminili, con rima *a* unissonante. Si rilevano un caso di *derivatio* in sede rimica: *aventurasse* – *aventurar* ai vv. 4 e 5, e molteplici rime ricche: *-s-asse* ai vv. 1 e 15; *-r-asse* ai vv. 4 e 18; *-t-asse* ai vv. 14 e 25; *-v-asse* ai vv. 22 e 28. Tre le rime povere segnaliamo le rime *b* della prima e della quarta *cobla* e la rima *c* della quarta *cobla*. *Repetitio* in sede anaforica delle congiunzioni *ca* in apertura dei vv. 4, 7 e 28; *o* ai vv. 2 e 26; *e* ai vv. 9, 11, 14, 15 e 22; dell'avverbio *u* ai vv. 12 e 13, e della congiunzione ipotetica *se*, seguita dal soggetto e dal pronome (*Deus + me*), ai vv. 17 e 23. *Enjambement* ai vv. 9-10, 25-26, 28-29 (per la prima volta in questo *corpus*, un'inarcatura fra il verso finale di una strofa e quello iniziale della *fiinda*). Sinalefe al v. 11 (*fosse ele*).

COMMENTO

Quest'ampia e complessa *cantiga de meestria* annuncia il tema della *declaración de amor*, trasposto in primo piano rispetto al motivo della *coita*. Il testo si presenta a tutti gli effetti come un singolare racconto utopico, incentrato su una possibile (ma evidentemente fittizia) *confesso amoris*. La narrazione si snoda in un marcato ritmo iterativo, costituito da continui poliptoti e *repetitiones*, che investono tanto i rimanti quanto i vocaboli interni al verso, seppur non in perfetta simmetria. I due piani tematico e stilistico trovano una mirabile corrispondenza nell'evidente bipartizione strutturale che denota la *cantiga*. La *cobla* iniziale – introdotta dalla consueta apostrofe a Dio – crea infatti, insieme alla *fiinda*, un'ideale cornice descrittiva, incentrata sull'onnipresente *coita de amor*, che funge da artificio retorico-formale funzionale a contenere l'elaborata narrazione. Le tre stanze centrali, invece, rappresentano l'essenza stessa del discorso poetico, ospitando il resoconto della strategia amorosa congetturata dal *trobador*. A livello strettamente sintattico, la reale peculiarità del testo consiste in una continua iterazione e variazione di alcuni tempi verbali: in ogni *cobla*, infatti, osserviamo la ripetizione di almeno un verbo per un minimo di due

volte (generalmente, prima al congiuntivo imperfetto, e al verso seguente all'infinito). Nella *cobla* I, il *trobador* insiste sui due verbi che mettono in luce la guida di Dio: *guisar* (v. 1: *guisasse*, ripreso in forma aggettivale al v. 2: *guisad*) e *aventurar* (v. 4: *s'aventurasse* – v. 5: *aventurar*). Un richiamo segnalato, come talvolta avviene, anche dalle tre apostrofi: *Nostro Sennor*, v. 1; *¡se Deus me valla!*, v. 17; *¡se Deus me salve!*, v. 23. Nelle strofe II e III, invece, si notano una serie di corrispondenze verbali che evidenziano i passaggi più rilevanti della narrazione: così, i verbi *acordarse* (v. 8: *s'acordasse*, accompagnato dal relativo aggettivo *acordado* al v. 9), *chegar* (v. 11: *chegasse* – v. 12: *chegar*); *pesar* (v. 15: *pesasse* – v. 16: *pesaria*); *juar*⁵ (v. 18: *jurasse*, e in forma sostantivale al v. 19: *jura*). La *cobla* IV, infine, torna sul tema del *secretum amoris*: il poeta giunge alla consapevolezza che la sua *coita* prima o poi l'ucciderà, come si evince dall'antitesi *matar – salvar* (v. 16: *matará* – v. 25: *matasse*, v. 22: *salvasse* – v. 23: *salve*). Il discorso poetico risulta, nel complesso, omogeneo: ciascuna strofa risulta essere la diretta conseguenza della precedente e acquisisce senso compiuto solamente collegata ad essa.

NOTE

8 *amigo meu*: la *lectio* di B è una probabile banalizzazione.

9 *acordado*: la variante *acordo* di B è da rifiutare, data la presenza del verbo *seer* che funge da ausiliare.

11 *ele*: non risulta necessario l'intervento di Michaëlis e Littera di omettere la vocale finale al fine di rispettare la struttura metrica, poiché a ripristinare l'ortometria del verso vi è la sinalefe *fosse ele*. Rileviamo invece alcune incongruenze nella scelta editoriale di Milhám: nella sua variante, infatti, sembra che tanto la costruzione verbale *ido fosse*, quanto il verbo *chegasse* si riferiscano a *el[e]*, che fungerebbe quindi da soggetto in entrambi i casi. Tuttavia, è chiaro che, nel primo caso, il soggetto è *eu* (*eu ido fosse*), mentre solamente nel secondo caso, il soggetto è *el[e]* (*ele chegasse*). Conseguentemente, risulta poco congrua anche l'aggiunta della congiunzione coordinante *e* (*foss'el, e chegasse*).

12 *eu ei*: nella variante di B (che riporta il verbo al preterito, *ouve*), il soggetto è stato omesso per evitare ipermetria.

18 *pois que*: la *lectio* dell'apografo è un probabile caso di dittografia, con ripetizione della parola ad inizio verso.

⁵ Approfondimenti sulla dinamica del giuramento in Correia 1997.

19 *soubesse*: adottiamo la variante di *A* per rispettare la struttura di iterazione derivativa di questa *cobla* (*soubesse* – *soubera*).

21 *‘sträiasse*: dal lat. EXTRANEARE > *estranbar/estraiär*. La forma che trasmette *Ajuda* deriva da un’evoluzione semicolta del nesso *-nj-*, che ha dato luogo alla nasalizzazione della vocale *a* e alla conservazione di *yod* palatale. Secondo Michaëlis (1904, II: 158), la grafia di *A* testimonierebbe una certa familiarità del copista con i testi d’area catalana; ipotesi rifiutata da Lorenzo (1987: 477), il quale ritiene che, in seguito alla perdita di *-N-* intervocalica latina, si sia verificato il processo di nasalizzazione e successiva denasalizzazione (cf. Mariño Paz 2002). Sempre in questo codice, l’aferesi di *e*, tipica anche di altri verbi, è dovuta alla sequenza *-st-* in fonetica sintattica dopo vocale (così anche in *LPGP* 63.58, 88.7, 126.6 con il verbo *estar*). La lezione di *B*, invece, rientra nelle varianti che subito la perdita del suono nasale e che si alternano, nei testi, a quelle che l’hanno preservato (cf. Cintra 1963: 199-200; Lorenzo 1977: 611-2; Maia 1986: 489-90 e 493-4).

24 *de*: la sostituzione con *nem*, operata da Littera e Milhám, modifica lievemente il senso del verso (da *o mal de mia coita* a *o mal nen mia coita*).

26 *matará*: la forma al condizionale di *B* non è attinente al significato del verso. In continuità con il sintagma seguente (*e o sei*, v. 27), accettiamo quindi la lezione di *A* al futuro indicativo.

27 *e o sei*: l’omissione del pronome *o*, essenziale sia a fini semantici che metrici, nella forma *eu sey*, trasmessa da *B*, la rende poco precisa. La modulazione della formula senza soggetto, trasmessa da *A*, invece, dona al testo un tono enfatico, che chiarisce a sua volta la proclisi pronominale. La preferenza nei confronti della *lectio* *ajudiana* tiene conto anche dell’ampia diffusione che ebbe questa clausola nella tradizione lirica (cf. *LPGP* 43.2, 50.3, 63.67, 148.10).

u al non averá: quest’espressione, variante di *u al non á*, si rintraccia spesso nel *corpus* poetico galego-portoghese (cf. *LPGP* 44.6, 47.16, 75.6, 106.15, alternata a forme con il verbo *aver*: *u non á al*, *non á i al*, etc. oppure *jazer*: *u non jaz al*, *u al non jaz*, etc.).

29 *foi*: la lezione di *A* preserva la struttura iterativa fra l’ultimo verso della *cobla* e il primo della *fiinda*.

XII. Pero que eu meu amigo roguei

MSS.: *B* 737, c. 160r, col. b; *V* 338, c. 55r, col. a.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *B* (Machado–Machado, IV): 37; *V* (Monaci): 133; *V* (Braga): 64-5; Cohen 2003: 225; Littera 2016, I: 336-7; Nunes 1973, II: 155; *UC* 752; Bruno 2022: 142-3.

ANTOLOGIE: Fernández Pousa 1951: 39-40; Ferreiro–Martínez Pereiro 1996a: 60.

REPERTORI: *RM*: 44.7 (160:58); *MedDB3* 44.7.

GENERE: Amigo

Pero que eu meu amigo roguei
 que se non fosse, sol non se leixou
 por mí de s'ir, e quand'aqui chegou,
 por quant'el viu que me ll'eu assannei,
 5 *chorou tan muit'e tan de coração* 225
 que chorei eu con doo del enton.

Eu lle roguei que máis non chorasse,
 ca lle parcia que nunca por én
 lle mal quisesse nen por outra ren,
 10 e, ante que ll'eu esto rogasse, 230
 chorou tan muit'e tan de coração
 [*que chorei eu con doo del enton*].

El mi jurou que se non cuidava
 que end'ouvess'[eu] atan gran pesar,
 15 ca, se non, fora ben que se matar; 235
 e, quand'el viu que mi ll'assannava,
 chorou tan muit'e tan de co[raçon
 que chorei eu con doo del enton].

Varianti grafiche

1 roguei] roguey *BV* 2 se] lle *B*: ße *V*; non] nō *BV*; fosse] fofße *B*: fosße *V*; sol] fol *B*; non] nō *BV*; se] lle *B*: ße *V* 3 mí de s'ir] mj deßyr *B*: mi deßyr *V*; aqui] aquj *B*: aquí *V* 4 quant'el] quā tel *BV*; viu] uyu *BV*; ll'eu] lleu *V*; assannei] aßanhey *B*: aßanhey *V* 5 tan] tā *B*; muit'e] muyte *BV*; tan] tā *B* 6 chorei] chorey *BV*; con] cō *B*;

doo del enton] doodelentō *B* 7 roquei] roquey *BV*; que] q̄ *BV*; mais] mays *BV*; non] nō *BV*; chorasse] choraße *V* 8 que] q̄ *BV*; nunca] nūca *BV*; por] p' *BV* 9 quisesse] q̄fesse *B*: qseße *V*; nen] nē *BV*; por] p' *BV*; outra] ouť *BV*; ren] rē *BV* 10 que] q̄ *BV*; l'eu] lheu *BV*; esto] efto *B*; rogasse] rogaffe *B*: rogaße *V* 11 tan] tā *BV*; muit'e] muyte *BV*; tan] tā *V*; coraçō *V* 13 mi] mj *B*; jurou] iurou *BV*; que se] q̄ffe *B*: q̄sfe *V*; non] nō *BV*; cuidava] cuydaua *BV* 14 que] q̄ *BV*; ouuess] ou ueff *B*: ou ueß *V*; atan] atā *BV*; gran] gr̄n *BV*; pesar] pefar *B* 15 se] ffe *B*: ße *V*; non] nō *BV*; se] ffe *B*: ße *V* 16 quand'el] quādel *B*; viu] uyu *BV*; que] q̄ *BV* mi l'assannava] milha ßanhaua *V* 17 tan] tā *BV*; muit'e] muyte *BV*; tan] tā *BV*; de coraçon] de co. *BV*

Varianti significative

4 eu] *om. B* 7 lle] lhi *BV*; chorasse] choi[*]ffe *B* 8 lle] lhi *BV*; parcia] partia *BV* 9 lle] lhi *BV*; 14 end] and *B* 15 ben que] ben q̄ to *BV* 16 mi l'assanhava] nulha ffanhaua *B*

Varianti editoriali

9 lhi] [m]i *Bruno* 14 que end'ouuess'[eu] atan] que end'[eu] houuess'atam *Littera* 15. ca, se non, fora ben que se matar] ca, se non, fora ben de se matar *Nunes*: ca, se non, fora fben quanto† se matar *Cohen*: ca, se nom, fora bem logo se matar *Littera*: ca, se non, fora ante se matar *UC*: ca se non fora [sen se ante] matar *Bruno* 16 mi] me *Bruno*

TRADUZIONE

I. Anche se chiesi al mio amico di non andarsene e di non lasciarmi sola, quando arrivò qui e vide che ero arrabbiata con lui, *pianse così tanto e tanto di cuore, che piansi anch'io per avergli provocato un tale dolore.*

II. Lo pregai che non piangesse più, poiché gli promisi che mai [più] per questo o un altro motivo gli avrei voluto male, e, prima che gli pregassi ciò, *pianse così tanto e tanto di cuore, che piansi anch'io per avergli provocato un tale dolore.*

III. Egli mi giurò che non si preoccupava di arrecarmi un così grande dolore, poiché, in caso contrario, avrebbe fatto meglio ad uccidersi; e, quand'egli vide che io stavo per adirarmi con lui, *pianse così tanto e tanto di cuore, che piansi anch'io per avergli provocato un tale dolore.*

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

In *B* (c.160r, col. b), osserviamo: la rubrica attributiva *Fernā gl̄z de seaura* nel margine superiore della colonna; la cifra ordinale (737) nel margine sinistro; la nota marginale di mano colocciana *tōnel*, al margine destro, che indica la presenza del *refran*, e il segno ʀ che ne segnala l'inizio.

In *V* (c. 55r, col. a), sulla falsariga del Colocci-Brancuti, notiamo la rubrica attributiva *Fernā gl̄z de seaura*.

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di sei decasillabi, con rima *a* di enneasillabi femminili nelle strofe II e III.

I	10 a -ei	10 b -ou	10 b -ou	10 a -ei	10 C -on	10 C -on
II	9' a -asse	-en	-en	9' a -asse	-on	-on
III	-ava	-ar	-ar	-ava	-on	-on

La prima *cobla* si compone di sei versi decasillabi, con rime maschili, mentre nella seconda e nella terza strofa, la rima *a* è formata da enneasillabi femminili e la rima *b* da decasillabi maschili. Il testo segue uno schema a rime incrociate, con rima *C* che indica il *refran*. Due le rime povere: la rima *a* e la rima *b* della prima *cobla*. Seguono un procedimento iterativo in anafora *que* ai vv. 2, 6, 12, 14 e 18, *por* ai vv. 3 e 4, *ca* ai vv. 8 e 15, *e* ai vv. 10 e 16. *Enjambement* ai vv. 1-2.

COMMENTO

L'unica *cantiga de amigo* di Fernan Gonçalvez de Seabra si ascrive nella tipologia più tradizionale del genere, accogliendo due delle tematiche più spesso scelte dai *trobadores* per le loro canzoni di donna: la *sanha* e il *perdón*. Nello scenario di una sapiente narrazione interamente focalizzata sul pianto e sull'alienazione emotiva dell'*amigo*, le tre stanze appaiono organizzate secondo la consueta simmetria lessicale volta all'*iteratio*, che caratterizza anche le *cantigas de amor* di questo trovatore. A predominare sono sintagmi e forme verbali afferenti agli ambiti semici di: partenza – ritorno (v. 2: *deixou*, v. 3: *ir* – *chegou*) e sofferenza amorosa (v. 4: *assanhei*, vv. 5-11-17: *chorou*, vv. 6-12-18: *chorei*, v. 7: *chorasse*, v. 9: *mal quisesse*, v. 14: *pesar*, v. 15: *matar*, v. 16: *assannava*). Su questa scia, si pone anche l'iterazione del verbo *rogar* (vv. 1-7: *roquei* – v. 10: *rogasse*), giocato in *derivatio* in sede rimica ai vv. 1 e 10, insieme al verbo *assannar* ai vv. 4 e 16. Interessante, poi, è l'impiego del verbo *chorar* che, come abbiamo visto, trova corrispondenza nei due versi del *refran*, e che, a livello semantico, accomuna la condizione dell'*amigo* a quella della donna. Un “dialogo indiretto” – come l'abbiamo definito in §3.4 – quello che caratterizza questa *cantiga*, che dona una generale omogeneità a livello stilistico, pur preservando l'autonomia semantico-formale di ciascuna *cobla*.

NOTE

8 *parcia*: la lezione trasmessa dai manoscritti, vale a dire *partia* (*partir*), si allontana dal significato del verso. Supponiamo si sia verificata la consueta confusione *c/t*, evidentemente a livello del subarchetipo. In linea con gli altri editori, adottiamo *parcia* (*parcir* < PARCERE) con significato di “promettere”. Si tratta di un verbo poco frequente nella poesia profana galego-portoghese (cf. *LPGP* 117.5, 138.1, 151.13).

14 *eu*: l’aggiunta del pronome personale si rende necessaria a fini metrici. A tal proposito, Littera decide di anticiparlo, inserendolo tra *end’* ed *ouves*’; come sottolinea *UC*, però, è necessario che *eu* occupi la quarta sillaba del verso, al fine di preservarne il ritmo.

15 *ben que*: si ipotizza una corruzione testuale, poiché la *lectio* di *BV* rende il verso ipermetro, oltreché poco coerente sul piano semantico. A tal proposito, Nunes propone *ben de*, formula ampiamente attestata nella tradizione lirica galego-portoghese (cf. *LPGP* 2.15, 7.1, 11.13, 16.11, etc.), ripristinando così l’ortometria e il senso del verso. Una soluzione, questa, adottata in un primo momento anche da *UC*, che reputa errata la sequenza *to* del conglomerato letto come *q^{wt}osse*, in virtù della frequente confusione grafica *t/d* e *o/e*. Le nuove acquisizioni di Bruno hanno portato però a rileggere quella sequenza: l’editore, alla luce di alcuni errori del copista (*b/s*, *q/a*, *o/e*), interpreta l’intero verso come segue: «ca se non fora sen ante se matar». Basandosi su questa proposta, Bruno e *UC* arrivano poi a soluzioni differenti. In questa sede, riteniamo che i manoscritti trasmettano *quanto* (abbreviata in \bar{q} *to*), sulla falsariga di Cohen. Non concordiamo, invece, con la proposta di sostituzione, da parte di quest’ultimo, di *ben quanto* con *melbor*: le due espressioni non possono infatti equivalersi, poiché *ben quanto* ha valore comparativo, con il *ben* che funge da rafforzativo. Decidiamo quindi, per non allontanarci troppo dalla nostra lettura della lezione di *BV*, di optare per *ben que*, espressione altrettanto comune fra i *trobadores* (cf. *LPGP* 2.24, 3.7, 7.12, 8.5, 9.7, etc.), con la congiunzione *que* che risulta più funzionale di *quanto* in questo contesto, soprattutto a livello sintattico.

XIII. Pois ouvi o mal que eu soffro, punnei

MSS.: *A* 220, cc. 57v, col. b–58r, col. a; *B* 387, cc. 87r, col. b–87v, col. a.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 106; *A* (Carter): 128-9.

EDIZIONE SEMIDIPLOMATICA: *B* (Molteni): 141-2.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 424; *B* (Machado–Machado, II): 173-4; *Littera* 2016, I: 333-4; Milhám 2018, III, 356; *UC* 356; Bruno 2022: 102-3.

REPERTORI: *RM*: 44.8 (160:59); *MedDB3* 44.8.

GENERE: Amor

Pois ouvi o mal que eu soffro, punnei
de o negar, jassi Deus me perdon!, 240
e queren devinnar meu coração,
e non poden; mai-lo mal que eu ei,
5 *pois que eu punno sempre en o negar,*
¡maldito seja quen mi-o devinar!

E non pode per mí saber meu mal 245
sen devinna-lo, nen ei én pavor,
nen ja per outr'enqua[n]t'eu vivo for,
10 o que eu cuid', e digo que cuid'al:
pois que eu punno sempre e[n o] n[egar],
¡maldito seja quen mi o devinar! 250

Varianti grafiche

1 Pois] Poys *B*; ouvi o] ouuio *A*; soffro] [ofro *A* : [ofro *B*; punnei] punhey *B* **2** assi] affi *A* : affy *B*; Deus] de9 *B*; perdon] pdon *B* **3** queren] querem *B*; devinnar] deuinhar *B*; coração] coracon *B* **4** poden] podem *B*; mai] may *B*; ei] ey *B* **5.** pois] ois *A* : poys *B*; sempre] [empre *A* : [ẽpre *B* **6** seja] [eia *AB*; mi-o] mho *B*; devinnar] deuinar *A* : deuinhar *B* **7** E] {e} *A*; non] nō *B*; per mí] pmj *B*; saber] [aber *AB* **8** sen] [en *AB*; devinna-lo] deuinalo *A*; nen] nē *B*; pavor] pauor *AB* **9** nen] nē *B*; ja] ia *AB*; vivo] uiuo *A* **10** que] q̄ *B* **11** Pois] {p}ois *A* : Poys *B*; que] q̄ *B*; punno] punho *B*; sempre] [empre *A* : [ẽmp' *B*; eno negar] .e.n. *A* : om. *B*

Varianti significative

1 ouvi] ouuem B 2 me] mj B 3 devinnar] de uinar A 5 punno] puuho B 6 maldito] maidito B 8 devinna] deumha B; én] *om.* B 9 per outr'enqua[n]t'eu vivo for] p^a. out'm ment'u umo for B 10 cuid', e] *om.* B; cuid'al] cuydar B

Varianti editoriali

1 ouvi o mal que eu soffro] o vivo mal qu(e) eu soffro *Michaëlis* 5 sempre en o] sempr(e) e'-no *Michaëlis* : sempr'en'o *Littera* : sempr'e-no *Milbám* 7 pode] pode[m] *Littera, Milbám* 9 per outr'enqua[n]t'eu vivo for] per outren, mentr'eu vivo for *Bruno* 11 sempre en o] sempr(e) e'-no *Michaëlis* : sempr'en'o *Littera* : sempr'e-no *Milbám*

TRADUZIONE

I. Dal momento in cui iniziai a soffrire del male che [ora] mi tormenta, ho tentato sempre di negarlo, che Dio mi perdoni!, e vogliono capire cosa provo nel profondo del mio cuore, e non possono comprendere il dolore che mi affligge, *perché cerco sempre di negarlo, sia maledetto chi cerca di indovinarlo!*

II. E non possono conoscere da me il mio male senza indovinarlo, né io ne ho paura, né nessun altro, finché sono vivo, [indovinerà] ciò che penso, e dico di pensare ad altro, *perché cerco sempre di negarlo, sia maledetto chi cerca di indovinarlo!*

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

In *A* (c. 58r, col. a), osserviamo, in apertura del v. 5, uno spazio che doveva evidentemente ospitare la *p* di *pois*; ai vv. 7 e 11, invece, le lettere incipitarie (rispettivamente, *e* e *p*) sono state trascritte a matita. Al v. 8, si rileva intercolumnio la nota marginale di mano del revisore *en*, vocabolo poi traslato nel testo in seguito a rasura (Pedro 2004-2016: 29; Arbor 2009: 64). Tipica di questo codice è l'abbreviazione del *refran*: al v. 11, infatti, leggiamo *e.n.* in luogo di *en* o *negar*.

In *B* (c. 87r, col. b), leggiamo sulla sinistra, appena sopra l'inizio del testo, la consueta cifra ordinale (387); sulla destra, invece, la nota marginale *tōnel*, ad indicare la presenza del *refran*, il cui inizio viene segnalato dal segno ¶. In corrispondenza del primo verso, al margine destro, troviamo una *crux* di mano colocciana.

METRICA

Cantiga de refran composta da 2 *coblas singulares* di sei decasillabi.

	10 a	10 b	10 b	10 a	10 C	10 C
I	-ei	-on	-on	-ei	-ar	-ar
II	-al	-or	-or	-al	-ar	-ar

La *cantiga* ospita solamente due *coblas*, ognuna delle quali formata da sei decasillabi costituiti da rime maschili, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che costituisce il *refran*; assente la *finda*. *Iterationes* in anafora delle congiunzioni: *pois* ai vv. 1, 5 e 11; *e* ai vv. 3, 4 e 7. *Enjambement* ai vv. 1-2. Sinalefe al v. 1 (*ouvi o*), ai vv. 5 e 11 (*sempre en*) e ai vv. 6 e 12 (*mi o*).

COMMENTO

L'esigua materia poetica accoglie uno dei *topoi* più ricorrenti nel genere amoroso maschile galego-portoghese, e spesso rintracciati in questo *corpus*: la *coita*, inserita nel più ampio contesto del *segredo de amor*. Sul piano retorico, le strofe sono organizzate in un essenziale parallelismo concettuale, che vede i verbi-chiave porsi in antitesi, suddividendosi in due principali serie lessicali presentate alternativamente lungo le *coblas*. La prima serie rispecchia, a livello tematico, il tentativo del poeta di nascondere e di negare il suo dolore, e comprende i verbi: *punnar* (v. 1: *punnei* – vv. 5-11: *punno*), *negar* (vv. 2-5-11: *negar*), *cuidar* (v. 10: *cuido*). La seconda serie veicola, invece, il riferimento ai maldicenti, che cercano di scoprire la *coita* del trovatore, ma non possono. Questo nucleo include i verbi: *adevinnar* (vv. 3-6-8-12: *devinnar*), *poder* (v. 4: *poden* – v. 7: *poðe*), *saber* (v. 7: *saber*). In generale, il testo risulta essere monocorde, all'insegna dell'invariabilità, e caratterizzato da una complessiva uniformità stilistica, che pone questa *cantiga* sulla scia di altre già analizzate (cf. V, VIII, IX).

NOTE

1 *ouvi*: questo verso presenta un chiaro problema di edizione, legato alle differenti letture dei due manoscritti. In *Ajuda*, UC rileva la classica confusione *ui/iu, iu/ui*, anche se riteniamo che la lettura corretta, nonché la soluzione più plausibile, sia *ouvi*, malgrado la sua ridotta frequenza in *A* (cf. X, n. 3). La variante di Michaëlis, *o vivo*, non trova riscontro con la forma trasmessa da B, vale a dire *ouuem* (non potrebbe in alcun modo essere letta come *o uiuem*, data l'assenza del tratto della potenziale seconda *u*). Seguendo gli altri editori, adottiamo la lezione *ouvi o mal*, che rispetta

tutti i criteri editoriali, in primis coerenza metrica (grazie alla sinalefe *ouvi o*) e idoneità sintattico-concettuale.

3 *devinnar*: la trasmissione da parte di *Ajuda* della forma corretta ai vv. 6 e 8 (rispettivamente, *deuinar* e *deuinalo*) ha indotto *UC* a ritenere che vi sia stato un errore di copia consistente nella trascrizione di *i* in luogo di *ĩ*, oppure in una semplice omissione di una *n*. Tuttavia, è necessario ricordare che talvolta in *A* si riscontra l'alternanza *n*~*nn* (cf. *senor* in IV e XV; *adevinar* in *LPGP* 125.38; *enganar* in *LPGP* 78.34).

7 *pode*: la forma al plurale adottata da Littera e Milhám (*podem*) non risulta idonea se si considera che il soggetto rimane lo stesso della *cobla* precedente, ossia *quen mi-o devinar*.

9 *enquant*': si noti la divergenza editoriale nella scelta della *lectio* di *A* (*quanto*) oppure di *B* (*mentre*), con una conseguente variazione avverbiale.

10 *cuid'e* [...] *cuid'al*: particolare la resa dell'intero verso in *B*, ove la prima espressione è assente, mentre la seconda viene restituita come *cuydar*, con conseguente ipometria.

Varianti grafiche

1 saberen] faberen *A*; desegei] defegei *A* 2 desejo] defeio *A*; coraçon] coraçõ *A* 3 assi] allí *A* 4 aquest'e aquesto] aqueft ea quefto *A* 5 desejo] defeio *A* 6 ven] uen *A*; ven] uen *A* 7 Por nunca] or nūca *A*; ja] ia *A*; saberen] faberen *A* 8 veen] ueen *A* 9 veen] ueen *A* 10 juro] iuro *A*; assi] allí *A* 11 desejo] defeio *A*; non] nō *A* 13 esto] efto *A*; saber] faber *A* 14 mentr'eu] mētreu *A* 15 sempre] fenp̄ *A*; se] fe *A*; Deus] ds *A*; quiser] quifer *A* 17 desejo] defeio *A*; non] nō *A* 19 sabe] fabe *A*; ven] uen *A* 20 se] fe *A*

Varianti editoriali

5 desejo ben] desejo ben *Michaëlis*, *UC* 8 veen] vëen *Michaëlis*, *Milhám* : vëm *Littera* 11 desejo ben] desejo ben *Michaëlis*, *UC* 13 poderán] poderan *Michaëlis* 14 poder] puder *Milhám* 16. às] as *Michaëlis*, *Littera*, *Milhám* 17 desejo ben] desejo ben *Michaëlis*, *UC* 20 cuid'alguen] cuida-alguém *Milhám*

TRADUZIONE

I. Affinché non si sappia quale bene ho desiderato e desidero nel mio cuore, né [si sappia] il mio male, che Dio mi perdoni!, dico e dirò questo: *che desidero un bene di cui non mi importa realmente, e che soffro un male che [in realtà] non soffro!*

II. Affinché coloro che mi vengono a chiedere di lei, giacché mi vedono vivere con una grande angoscia, non sappiano nulla da me, io giurerò e dirò loro così: *che desidero un bene di cui non mi importa realmente, e che soffro un male che [in realtà] non soffro!*

III. E pertanto essi non potranno mai conoscere il mio male da me, finché potrò, e potrò sempre, se Dio lo vorrà, mentre farò capire alla gente *che desidero un bene di cui non mi importa realmente, e che soffro un male che [in realtà] non soffro!*

F. E Dio sa di che grande male soffro, ma non è lo stesso che pensano gli altri.

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

Questa *cantiga* è stata considerata anonima da Tavani (1969), mentre Michaëlis (1904, I: 411-26) e Gonçalves (*DLMGP*: 260-1) la attribuiscono a Fernan Gonçalvez de Seabra.

In *A* (c. 56r, col. a), *codex unicus* per questo testo, osserviamo al margine sinistro del v. 7 un *ren*, di mano del revisore, successivamente traslato nel testo: notevole è infatti l'operazione di rasatura che coinvolge l'inizio di questo verso (Pedro 2004-2016: 29; Arbor 2009: 63). Risulta inoltre assente la *P* incipitaria di *por* (nel manoscritto, leggiamo *or nūca ia ren fabe-ren*). Sempre al margine sinistro, in corrispondenza del v. 17,

rileviamo l'annotazione N^{ta} : secondo Michaëlis, «A fiinda teve outr'ora melodia própria. – Á margem ha as letras: N^{ta} . Talvez nota. Mas qual? Um nota bene para o copista da musica?» (1904, I: 415). Non è da escludere quest'ipotesi della filologa luso-tedesca, relativa ad una notazione tecnica, e nello specifico musicale (cf. Ramos 1984: 11-22).

METRICA

Cantiga de refran composta da 3 *coblas singulares* di sei decasillabi, con *fiinda* di due decasillabi.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-ei	-on	-on	-ei	-en	-en
II	-i	-ar	-ar	-i	-en	-en
III	-er	-er	-er	-er	-en	-en
					10c	10c
<i>fiinda</i>					-en	-en

Le tre *coblas* si compongono di sei versi decasillabi ognuna, con rime maschili, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che costituisce il *refran*. Notiamo una rima interna nel *refran*: *b-en* – *r-en*; due rime povere: le rime *a* della prima e della seconda *cobla*, e una rima quasi identica: *r-en* – *v-en* ai vv. 5, 11, 17 e 6, 12, 18. Una particolarità di questo testo è la ripetizione della rima della terza *cobla* in tutti i versi, sebbene con due suoni differenti della *e* (chiusa in rima *a*, aperta in rima *b*). Si registra un unico caso di *iteratio* in sede anaforica con *Por* ai vv. 1 e 7, e un caso di *coblas capcaudadas* fra la terza *cobla* e la *fiinda* con il termine *ven*. *Enjambement* ai vv. 13-14.

COMMENTO

In linea con il motivo del *secretum amoris*, questa *cantiga* mette in evidenza gli ostacoli alla relazione amorosa, pur sempre mediante la meticolosa descrizione della *coita de amor*. Nel tentativo di tutelare il suo sentimento, infatti, il poeta dichiara di desiderare un altro bene e di soffrire un altro male, richiamando un remoto e parziale *cambio de senhor* (cf. §3.1.3). L'unico a conoscere il segreto del *trobador* è Dio, a cui questi si appella in forma di *lamentatio* nelle *coblas* I e III e nella *fiinda*, mediante una formula interiettiva e due apostrofi: *jassi Deus me perdon!* (v. 3), *se Deus quiser* (v. 5), *E sabe Deus* (v. 19). L'esposizione del *Leitmotif* viene accompagnata da una

sapiente intelaiatura stilistica, che consiste principalmente nella creazione di costruzioni parallelistiche con tre verbi-chiave essenziali, impiegati in diverse combinazioni di tempi verbali: *desejar* al passato remoto e al presente (v. 1: *desegei* – v. 2: *desejo*); *saber* al futuro congiuntivo, all'infinito e al presente in apertura di ciascuna *cobla* e della *fiinda* (vv. 1-7: *saberen* – v. 13: *saber* – v. 19: *sabe*); *poder* al futuro, all'infinito e al passato remoto (v. 13: *poderán* – v. 14: *poder* – v. 15: *poderei*). Interessanti, a livello sintattico, anche il chiasmo *digo* – *direi* al v. 4 («*dig'eu aquest'e aquesto direi*»), e la reiterazione in *aequivocatio* dei verbi *veer* e *viir* ai vv. 8-9. Accanto alla struttura verbale, fitta risulta essere anche la rete simmetrica di sostantivi e sintagmi, come dimostrano la *repetitio* in sede anaforica di *Por* (vv. 1-7); la ripresa del sintagma nominale *meu mal* (vv. 3-14); la contrapposizione, giocata sulla costruzione *mal que me non ven* ~ *mal me ven*, fra l'ultimo verso della *cobla* III e il primo verso della *fiinda* (vv. 18-19); l'icastico binomio oppositivo *ben-mal* nei due versi del *refran*. La sapiente *dispositio* di questi elementi dimostra la capacità del *trobador* di giustapporre – e talvolta sovrapporre – i piani tematico e formale, mediante un pratico artificio retorico all'insegna dell'*iteratio*.

NOTE

5 – 11 – 17 *desej'o ben*: la variante editoriale di Michaëlis e UC è abbastanza comune nel *corpus* poetico galego-portoghese (cf. *LPGP* 2.2, 69.2, 78.18, 115.10). La segmentazione che abbiamo voluto adottare qui, sulla scia di Littera, Milhám e Bruno, tuttavia, permette di evidenziare l'articolo *o*, utile a preservare la corrispondenza simmetrica con *o mal* ai versi successivi (vv. 6, 12, 18).

8 – 9 *veen* – *veen*: benché non si utilizzi la tilde per distinguerli (cf. Larson 2018: 39-40), è bene ricordare che il primo verbo è *viir*, mentre il secondo è *veer*. Questa differenza era già rilevata da Michaëlis, che aveva chiarito in nota di aver accidentalmente invertito i due verbi.

16 *às*: l'accentuazione grafica di *às* si rende necessaria poiché non si tratta di un articolo, bensì della contrazione di preposizione *a* + articolo *las*, rispetto a cui il sostantivo *gentes* funge da complemento indiretto. In realtà, sarebbe altrettanto possibile optare per la variante con le vocali raddoppiate (*aas*), ma preferiamo la grafia semplice, comunque diffusa nel sistema della *scripta* galego-portoghese più antica, testimoniata da *A*.

20 *donde*: nella tradizione lirica galego-portoghese, si attesta un solo altro caso in cui *Ajuda* trasmette *donde* anziché *onde*, proprio nel *corpus* di Seabra (I, *refran*).

XV. Sazon sei ora, fremosa mia sennor

MSS.: *A* 218, cc. 57r, col. b–57v, col. a; *B* 385, c. 87r, col. a.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 105; *A* (Carter): 127-8.

EDIZIONE SEMIDIPLOMATICA: *B* (Molteni): 141.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 421; *B* (Machado–Machado, II): 171; *Littera* 2016, I: 333; Milhám 2018, III, 354; *UC* 354; Bruno 2022: 88-9.

REPERTORI: *RM*: 44.9 (11:1); *MedDB3* 44.9.

GENERE: Amor

Sazon sei ora, fremosa mia sennor,
que eu avia de viver gran sabor;
mais são por vós tan coitado d’amor,
que me faz ora mia morte desejar.

5 Pois neun doo non avedes de min, 275
 sennor fremosa, grave dia vos vi;
 ca soo por vós tan coitado des i
 que me faz ora mia morte desejar.

Varianti grafiche

1 sei] fei *A* : fey *B*; fremosa] fremofa *AB*; mia] mha *B*; sennor] fennor *A* : fenhor *B*
2 avia] auia *A* : auya *B*; viver] uiuer *AB*; gran] gram *B*; sabor] labor *AB* **3** mais]
mays *B*; são] fõo *A* : foo *B*; vos] uos *AB*; tan] tam *B*; coitado] coytado *B* **4** mia] mha *B*;
desejar] defeiar *AB* **5** Pois] Poys *B*; non] nō *B*; avedes] auedes *A*; mi]
mī *AB* **6** sennor] fēnor *A* : fenhor *B*; fremosa] fremofa *A* : f̄mofa *B*; grave] graue *A* :
gūē *B*; vos] u9 *AB*; vi] ui *AB* **7** soo] foo *A*; por] p^a *B*; vos] uos *AB*; tan] tā *B*; des i]
defi *AB* **8** que] {q}ue *A* : q̄ *B*; mia] mha *B*; desejar] defeiar *A*; om. *B*

Varianti significative

2 eu] en *B* **3** por] per *B* **4** me] mj *B* **5** neun] nē hū *B* **7** soo] son *B* **8** me] mi *B*

Varianti editoriali

5 neun...min] neun...mi *Michaëlis* : nēum...mi *Littera* : nem um...mi *Milhám* **6** vos]
vus *Michaëlis* **7** soo] são *Michaëlis*, *Littera*, *Milhám*

TRADUZIONE

I. C'è stato un tempo, mia bella signora, in cui io vivevo con grande piacere, ma [ora] sono così sofferente d'amore per voi, *che [ciò] mi fa desiderare la mia morte ora.*

II. Dato che non avete alcuna pietà di me, bella signora, sfortunato [fu] il giorno in cui vi ho vista; poiché da allora sono così sofferente d'amore per voi, *che [ciò] mi fa desiderare la mia morte ora.*

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

In *A* (c. 57v, col. a), osserviamo uno spazio vuoto alla fine di questa *cantiga* e prima dell'inizio della successiva (V), che doveva ospitare, secondo Michaëlis, una strofa aggiuntiva (cf. §2.1, n. 33).

In *B* (c. 87r, col. a), rileviamo gli interventi tipici di mano colocciana: la cifra ordinale della *cantiga* (385); la nota marginale *tonel*, che indica la presenza del *refran*, il quale viene segnalato anche dal simbolo †.

METRICA

Cantiga de refran composta da 2 *coblas singulares* di quattro endecasillabi.

	11a	11a	11a	11B
I	-or	-or	-or	-ar
II	-i	-i	-i	-ar

Le due *coblas* sono formate da quattro versi endecasillabi ognuna, con accento principale nella quarta sillaba e pausa in seguito alla quinta, con cesura epica. Come sottolinea Michaëlis, Diez (1863: 46) considera i versi di questo componimento *de arte mayor*. Rileviamo una rima povera: la rima *a* della seconda *cobla*.

COMMENTO

Le sole due *coblas* di cui si compone la *cantiga* propongono una prospettiva ideologica estremamente stereotipata nella lirica galego-portoghese, che abbiamo osservato più volte in quest'edizione. *Coita de amor*, *morte por amor* e *visio* della *senhor* sono i tre motivi guida che dominano il testo, alternandosi liberamente nel corso delle due stanze: persiste così la dinamica della sofferenza (*cobla* I), causata dalla primordiale visione della *dona* (*cobla* II), che spinge il *trobador* a desiderare la propria morte (*refran*). Il discorso

poetico, pur sempre sviluppato sotto forma di *lamentatio*, annuncia inoltre un inedito e duplice riferimento alla bellezza senza eguali dell'amata, grazie ai binomi aggettivo + sostantivo (+ pronome): *fremosa mia sennor* (v. 1) e *sennor fremosa* (v. 6) – si ricordi che l'unico altro richiamo alla *fremosura* della *senbor*, in questo *corpus*, si registra in IX (v. 19) –. La breve trama parallelistica risulta questa volta esente da procedimenti di *iteratio* e si completa, quindi, con la sola ulteriore ripresa della costruzione «sõo por vós tan coitado» ai vv. 3 e 7, in apertura del *refran*.

NOTE

5 *neun*: in *A*, la forma *niun* si registra generalmente per l'indefinito, ma si può riscontrare anche *neun* (fem. *neña*). La forma corrispondente maschile in *BV* è *nē hū(u)* (*nen hun*; cf. I).

7 *soo*: la variante *son* di *B* rende il verso ipometro. Si ricordi che forme *son* (etimologica) e *soo* (analogica, dal lat. SUM > **sono* > *soo* – *sõo*) si presentano come bisillabe, ma quest'ultima può talvolta essere letta come monosillaba, come avviene in questo caso e in *LPGP* 2.24, 4.1, 6.7, 7.4, 11.8, 18.24. In merito al processo di nasalizzazione della forma *sõo* (che si alterna a *soo*), cf. Maia 1986: 578-9; Mariño Paz 2002: 71-118.

XVI. Se ei coita, muito a nego ben

MSS.: *A* 214, c. 56v, col. a.

EDIZIONI DIPLOMATICHE: *A* (Arbor): 103-4; *A* (Carter): 125-6.

EDIZIONI CRITICHE E INTERPRETATIVE: *A* (Michaëlis, I): 417; *Littera* 2016, I: 330-1; *Milhám* 2018, III, 350; *UC* 350; *Bruno* 2022: 60-1.

ANTOLOGIE: Ferreiro–Martínez Pereiro 1996b: 66.

REPERTORI: *RM*: 44.9bis (160:247); *MedDB3* 44.9bis.

GENERE: Amor

- Se ei coita, muito a nego ben
 pero que m'ei a do mundo maior 280
 por vós; mais ei de vós tan gran pavor
 que vos direi, mia sennor, que mi aven:
 5 *ei gran coita; demais ei a jurar*
que non ei coit'a quen me én preguntar.
- A vós non ous'a gran coita dizer 285
 que ei por vós eno meu coraçõn;
 e con pavor (jassi Deus me perdon!)
 10 que ei, sennor, de vos pesar fazer,
ei gran coita; demais ei a jurar
[que non ei coit'a quen me én preguntar]. 290

Varianti grafiche

2 maior] mayor *A* 3 vós] uos *A*; vós] uos *A*; pavor] pauor *A* 4 sennor] fennor *A*; mi
 aven] mia uen *A* 5 jurar] iurar *A* 7 vós] uos *A*; ous] ouf *A* 8 vós] uos *A* 9 pavor]
 pauor *A*; assi] affi *A*; Deus] ds *A* 10 sennor] fēnor *A*; vós] u9 *A*; pesar] pefar *A*
 11 jurar] iurar *A*

Varianti significative

4 vos] uus *A*

Varianti editoriali

4 vos] vus *Michaëlis* 6 coit'a] coita-a *Milhám*; me] m(e) *Michaëlis* : m' *Littera*, *Milhám*
 10 vos] vus *Michaëlis* 12 coit'a] coita-a *Milhám*; me] m(e) *Michaëlis* : m' *Littera*, *Milhám*

TRADUZIONE

I. Se provo dolore, lo nego molto bene, sebbene provi la sofferenza più grande del mondo per voi; ma ho così tanta paura di voi che vi dirò, mia signora, cosa mi succede: *soffro di un grande dolore; tuttavia, giurerò di non provare sofferenza a chi me lo chiederà.*

II. Non oso confessarvi la grande sofferenza che provo per voi nel mio cuore; e per la paura che ho, signora, di farvi adirare (che Dio mi perdoni!), *soffro di un grande dolore; tuttavia, giurerò di non provare sofferenza a chi me lo chiederà.*

RUBRICHE E NOTE MARGINALI

Questa *cantiga* è stata considerata anonima da Tavani (1969), mentre Michaëlis (1904, I: 411-26) e Gonçalves (*DLMGP*: 260-1) la attribuiscono a Fernan Gonçalvez de Seabra.

METRICA

Cantiga de refran composta da 2 *coblas singulares* di sei decasillabi.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-en	-or	-or	-en	-ar	-ar
II	-er	-on	-on	-er	-ar	-ar

Anche in questo caso le *coblas* sono solamente due, ognuna delle quali formata da sei versi decasillabi, costituiti da rime maschili, secondo uno schema a rime incrociate e con rima *C* che indica il *refran*. Rima ricca ai vv. 7 e 10: *-z-er* e un caso di *repetitio* in anafora con la congiunzione *que* ai vv. 4, 6, 8, 10 e 12. *Enjambement* ai vv. 2-3 e 3-4. Sinfalefe al v. 4 (*mi aven*) e ai vv. 6 e 12 (*me én*).

COMMENTO

L'ultima *cantiga* di Seabra torna a sviluppare il *topos* della pena d'amore, focalizzandosi sul *pavor*. In modo simile a XV, questo testo segue una bipartizione strofica che mette in luce lo stato d'animo del trovatore, mediante uno sviluppo monocorde interamente incentrato su una mancata *confessio amoris*, sintetizzabile nell'assunto: "provo una grande sofferenza, ma poiché ho paura di rivelarla a voi, mia signora, la negherò dinanzi a tutti". Al pari della *cantiga* precedente, anche in questo caso il discorso

poetico è giocato su un intrecciato parallelismo concettuale, traducibile a livello lessicale nella corrispondenza fra i sostantivi afferenti al campo semico della sofferenza amorosa e i verbi associati al *secretum amoris*. Nel primo gruppo, osserviamo: *coita* (vv. 1-6-12) – *gran coita* (vv. 5-7-11); *gran pavor* (v. 3) – *pavor* (v. 9), che compaiono con una certa simmetria nel testo (*coita* – *gran coita* al primo verso delle due *coblas*; *gran pavor* – *pavor* al terzo verso di ciascuna stanza). Nel secondo nucleo, invece, rileviamo: *negar* (v. 1: *nego*), in opposizione a *dizer* (v. 4: *direi*, v. 7: *ousar dizer*), *jurar* (vv. 5-11), *preguntar* (vv. 6-12). La perizia tecnica propria del *trobador* si riconosce, ancora una volta, in un sapiente equilibrio degli elementi retorico-strutturali, che garantisce una forte coesione del testo e un'omogeneità tipica, come abbiamo visto, di tutto il *corpus*.

NOTE

6 *me én*: la sequenza *me én* (o *me en*) con sinalefe si attesta con una frequenza abbastanza ridotta nella lirica galego-portoghese (cf. *LPGP* 14.7, 106.16, 151.21).

TAVOLE METRICHE

5.1. TAVOLA DEGLI SCHEMI RIMICI

<i>LPGP</i>	Schema rimico Schema metrico	<i>RM</i>
44.1	a b b a C 10 10 10 10 9'	155:13
44.1a	a a a b a B 8 8 8 8 8 8	13:47
44.1bis	a b b a C C 8 8 8 8 8 8	160:395
44.1ter	a b b a C C 10 10 10 10 10 10	160:258
44.2	a b b a C C 10 10 10 10 10 10	160:56
44.2bis	a b b a C C 9' 9' 9' 9' 9' 9'	160:309
44.3	a b b a C C 10 10 10 10 10 10	160:57
44.4	a b a b C C 10 10 10 10 10 10	99:11
44.5	a b b a c c a 10 10 10 10 10' 10' 10	161:108
44.5bis	a b b a C C 10 10 10 10 10 10	160:245

44.6	<p style="text-align: center;">a b b a c c a</p> <p style="text-align: center;">10' 10 10 10' 10 10 10'</p>	161:139
44.7	<p style="text-align: center;">a b b a C C</p> <p style="text-align: center;">10 10 10 10 10 10 (I)</p> <p style="text-align: center;">9' 10 10 9' 10 10 (II, III)</p>	160:289
44.8	<p style="text-align: center;">a b b a C C</p> <p style="text-align: center;">10 10 10 10 10 10</p>	160:59
44.8bis	<p style="text-align: center;">a b b a C C</p> <p style="text-align: center;">10 10 10 10 10 10</p>	160:246
44.9	<p style="text-align: center;">a a a B</p> <p style="text-align: center;">11 11 11 11</p>	11:1
44.9bis	<p style="text-align: center;">a b b a C C</p> <p style="text-align: center;">10 10 10 10 10 10</p>	160:247

5.2. TAVOLA DEGLI SCHEMI SILLABICI

<i>LPGP</i>	Schema sillabico	<i>RM</i>	Schemi metrici associati in Seabra
44.1	10 10 10 10 9' [1] ¹	155:13	a b b a C c
44.1a	8 8 8 8 8 8 [131]	13:47	a a a b a B
44.1bis		160:395	a b b a C C
44.1ter	10 10 10 10 10 10 [356]	160:258	
44.2		160:56	
44.3		160:57	a b b a C C
44.4		99:11	a b a b C C
44.5bis		160:245	
44.7 (I)		160:289	
44.8		160:59	
44.8bis		160:246	
44.9bis		160:247	

¹ Verrà riportato in [] l'indice di frequenza relativo al singolo schema sillabico, nell'intera produzione poetica profana galego-portoghese.

44.2bis	9' 9' 9' 9' 9' 9' [10]	160:309	a b b a C C
44.5	10 10 10 10 10' 10' 10 [4]	161:108	a b b a c c a
44.6	10' 10 10 10' 10 10 10' [65]	161:139	a b b a c c a
44.7	9' 10 10 9' 10 10 (II, III) [9]	160:289	a b b a C C
44.9	11 11 11 11 [1]	11:1	a a a B

INDICE DEGLI ARGOMENTI

I	coita de amor
II	coita de amor
III	coita de amor
IV	coita de amor
V	morte por amor segreto d'amore ostacoli alla relazione amorosa
VI	coita de amor segreto d'amore
VII	morte por amor coita de amor
VIII	segreto d'amore ostacoli alla relazione amorosa
IX	ensandecemento ostacoli alla relazione amorosa segreto d'amore
X	coita de amor segreto d'amore
XI	coita de amor dichiarazione d'amore
XII	sanha perdono
XIII	ostacoli alla relazione amorosa tristezza segreto d'amore
XIV	ostacoli alla relazione amorosa coita de amor segreto d'amore

XV

morte por amor
coita de amor

XVI

coita de amor
paura

INDICE DEI NOMI

- Abbas, H. 56n
Afonso Anes do Coton 9n
Afonso Fernandez Cebolhilha 27, 52
Afonso III di Portogallo 5, 15
Afonso Lopez de Baian 14, 15, 22, 23, 27, 28, 29
Afonso Mendez de Besteiros 28, 29, 34, 57
Afonso X di Castiglia 15, 15n, 25, 28, 31n
Afonso XI di Castiglia 11n, 24, 25, 25n
Agamben, G. 56n
Airas Veaz 7, 19n, 27, 28, 29, 30, 40, 41, 41n, 42, 43, 84, 94, 96
Alvar, C. 51n
Álvarez Blásquez, X.M. 51n
Andrea Cappellano 113
Angelo Colocci 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 96, 97n, 117, 128, 138
Antonelli, R. 80, 80n
Arbor, M. Aldea 16n, 30n, 84n, 94, 96, 101, 103, 106, 110, 115, 117, 121, 141, 145, 155, 156, 159, 160, 164, 167
Arias Freixedo, X.B. 159
Askins, A.L.-F. 19n
Ballesteros Beretta, A. 9n
Barberini, F. 33, 33n, 34n, 37n, 38, 38n, 39, 39n, 40, 40n
Barros, J. Assunção de 9n
Bec, P. 69n
Beltrán, V. 15n, 25n, 51n, 63n, 66n
Bertolucci Pizzorusso, V. 97n, 140
Bonifaci Calvo 28
Braga, T. 11n, 17n, 94, 136, 151
Brea, M. 30n, 39n, 51n, 68n, 74n, 82n, 97n, 117, 144
Bruno, L. 84, 94, 95, 101, 106, 110, 111, 115, 116, 121, 122, 126, 127, 131, 132, 136, 137, 141, 145, 147, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 162, 164, 167
Carregal, A.A. Domínguez 83n
Carter, H.H. 94, 101, 106, 110, 115, 121, 141, 145, 155, 159, 164, 167
Cintra, L.F. Lindley 87n, 150
Cohen, R. 84, 151, 152, 154
Corral Díaz, E. 63n
Correia, A. 149
Cortina, A. 16n
Costantino Africano 56n
D'Agostino, A. 15n
D'Heur, J.-M. 24n, 97n
Del Rosario Fernández, M. 59n
De los Ríos, J.A. 16n
Dias, I. Barros de 9n
Dias, N.J.Pizarro Pinto 12n
Diez, F. 165
Don Denis di Portogallo 15, 17, 18, 25, 52, 65, 144
Don Fagundo 9, 9n, 10
Don Fernan Fernandes de Bragança 10, 12
Don Íñigo Lopez de Mendoza, Marchese di Santillana 5, 6, 16, 16n, 17, 17n, 18
Don Pedro I di Castiglia, Conde de Barcelos 11n, 13n, 23, 24, 24n, 25, 26
Doña Mencía de Cisneros 17, 18n
Estevan Faian 14, 15, 22, 56
Estevan Travanca 14, 22, 23
Fassanelli, R. 63n, 65n, 69n, 71n, 75n
Fernan Casquicio 17
Fernan Fernandez Cogominho 34
Fernan Garcia Esgaravunha 14, 21
Fernan Gonçalves de Seabra 5, 6, 7, 9, 10, 11, 11n, 12, 13, 14, 16, 16n, 17, 18, 18n, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 41n, 42, 43, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73,

- 74, 75, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 96,
103, 107, 112, 119, 122, 123, 128,
133, 138, 142, 143, 153, 160, 168
- Fernandes de Bema (Biedma) 11
163, 168
- Fernan Velho 28, 29
- Fernández, J.L. Rodríguez 66n
- Fernández Campo, F. 30n, 97n, 117
- Fernández Guiadanes, A. 30n, 57n, 117
- Fernández Pousa, R. 9n, 101, 151
- Fernando IV di Castiglia 11n
- Ferrari, A. 24n, 27n, 34, 34n, 35, 36, 36n,
37n, 38, 39n, 40, 40n
- Ferreira, M. Rosário do 9n, 10n
- Ferreira, M.P. 31n
- Ferreiro, M. 7, 59n, 84, 86n, 89n, 121,
130, 131, 151, 167
- Fidalgo, E. 52n, 80n
- Filgueira Valverde, X. 1990 9n, 66n
- García Mendiz d'Eixo 25, 28
- Gaibrois de Ballesteros, M. 9n
- Gómez Moreno, Á. 16n
- Gonçal' Eanes do Vinhal 14, 15, 21, 22
- Gonçalo Fagundes 9, 10, 12
- Gonçalo Garcia 28
- Gonçalves, E. 17, 18, 18n, 21n, 24n, 30n,
39, 39n, 41, 42, 79n, 106, 107, 112,
142, 160, 168
- González González, E.M. 94
- González Jiménez, M. 15n
- Huber, J. 87n
- Jensen, F. 131
- Joan Soares de Paiva 17, 18
- Johan Garcia de Guilhade 14, 15, 22, 23,
28, 29
- Johan Lopez de Ulhoa 14, 22, 33, 57
- Johan Perez d'Aboim 14, 15, 21, 22
- Johan Soares Coelho 14, 15, 22, 38
- Johan Vasquiz de Talaveira 14, 15, 22, 23
- Juão Bolseiro 27
- Kellermann, W. 80n
- Lanciani, G. 16n, 41, 41n, 84, 94, 95, 97,
100
- Lang, H. 134, 144
- Lagares, X.C. 82n
117, 119
- Lapa, M. Rodrigues 43, 43n
- Larson, P. 83n, 120
- Lopes, G. Videira 65n, 84
- López Martínez-Morás, S. 82n
- Lorenzo, R. Vázquez 87n, 88n, 150
- Lorenzo Gradín, P. 39n, 65n, 74n,
80n, 81n
- Machado, E. Paxeco 6, 94, 101, 106,
110, 115, 121, 126, 131, 136, 141,
145, 151, 155, 159, 164
- Machado, J.P. 6, 94, 101, 106, 110,
115, 121, 126, 131, 136, 141, 145,
151, 155, 159, 164
- Maia, C. Azevedo de 87n, 150, 166
- Marcenaro, S. 6, 8, 13n, 25, 25n, 26n,
38, 38n, 41, 41n, 44n, 65n, 72n,
83n, 84, 84n, 120
- Mariño Paz, R. 88n, 150, 166
- Martim Martins Dade 13
- Martin Codax 13n
- Martin Soarez 71
- Martínez Pereiro, C. P. 59n, 86n, 121,
131, 151, 167
- Massini-Cagliari, G. 84n
- Mattoso, J. 12n, 13n, 24n
- Medina, I. Calderón 2014 10n
- Meneses, P. 59n
- Men Rodriguez Tenoiro 14, 15, 22,
23, 27, 28
- Milá i Fontanals, M. 186, 11n
- Molteni, E. 101, 115, 126, 131, 136,
145, 155, 164
- Monaci, E. 151
- Monteagudo, H. Romero 18n, 26n
- Mussons, A.M. Freixas 58, 58n, 59
- Nemésio, V. 115, 141
- Nunes, J.J. 83n, 84, 87n, 94, 101, 151,
152, 154
- Nun'Eanes Cêrzeo 70
- Oliveira, A. Resende de 9n, 10, 10n,
11n, 12n, 13, 13n, 14n, 16n, 18n,
21, 21n, 22, 22n, 23, 24, 25, 25n,
33n, 34, 34n, 36n, 41, 41n, 84n
- Pai Gomez Charinho 14, 15, 22, 23
- Paredes, J. Núñez 84n
- Pedro, S. Tavares 96, 103, 117, 123,

- Pérez Varela, C. 65n
 Pero da Ponte 27, 28
 Pero Garcia Burgalés 37, 52, 53, 60,
 61, 72, 72n, 73
 Pero Gomez Barroso 14, 15, 22, 23, 26,
 27, 28, 29
 Pero Mafaldo 34
 Pero Viviaz 28, 29
 Petrarca, F. 97n
 Piccolo, F. 101, 131
 Piel, J. 12n, 13n, 24n
 Pizarro, J.A. Sottomayor-de 9n, 13n
 Prestage, E. 9n
 Pulsoni, C. 16n
 Ramos, M.A 16n, 19n, 30n, 31, 31n, 33n,
 41, 41n, 42, 43n, 84n, 87n, 106, 161
 Ribeiro Miranda, J.C. 18n, 144
 Rios Milhám, J. 94, 95, 97, 101, 106, 107,
 110, 111, 114, 115, 116, 119, 121,
 122, 126, 127, 129, 130, 131, 132,
 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142,
 145, 147, 149, 150, 151, 155, 156,
 158, 159, 160, 162, 164, 167
 Rodríguez Guerra, A. 84n
 Rodrigu' Eanes de Vasconcelos 34
 Roi Paez de Ribela 14, 15, 22
 Roi Queimado 14, 15, 21, 23, 65, 65n
 Sancho I di Portogallo 28
 Sancho II di Portogallo 9
 Sancho IV di Portogallo 15
 Sancho Sanchez 27, 28
 Seoane, L. 101
 Simões, M. 24n
 Souto Cabo, J.A. 16n, 18n, 52n, 59n, 119n
 Staffieri, M. 5, 6, 8
 Stirnemann, P. 30n, 31, 31n
 Tato Fontaiña, L. 59n, 84n
 Tavani, G. 5, 11n, 13n, 19n, 21n, 24, 24n,
 25, 26, 34, 41, 41n, 51n, 53, 53n, 56n,
 66n, 67n, 74n, 76n, 78, 81n, 82n, 96,
 97, 97n, 107, 112, 122, 142, 160, 168
 Teresa Fernandes 13
 Varela Barreiro, X. 84n
 Vasco Gil 14, 15, 21, 22, 57
 Vasco Perez de Camões 17
 156, 160
 Pérez-Barcala, G. 30n, 57n, 80n, 97n,
 Vasco Perez Pardal 28, 29
 Vasconcelos, C. Michaëlis de 6, 7, 11,
 11n, 13n, 16, 16n, 17, 17n, 18n,
 19n, 24, 24n, 25, 30n, 31, 31n, 33,
 33n, 41, 41n, 83n, 84, 94, 95, 99,
 101, 102, 103, 106, 107, 110, 111,
 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120,
 121, 122, 126, 127, 130, 131, 132,
 134, 136, 137, 141, 142, 145, 147,
 149, 150, 155, 156, 157, 159, 160,
 161, 162, 164, 165, 167, 168
 Varnhagen, F.A. de 136
 Ventura, L. 15n
 Vilhena, M. Conceição de 59n
 Wettstein, J. 62n
 Williams, E. 87n

RIMARIO

a	á (VII 10) da (II 11) ja (II 14, VII 7)
aço	faço (VI 10) jaço (VI 7)
ado	coitado (VI 14) nado (VI 15)
al	al (I 11, II 3, III 5, 11, 17, IV 3, V 3, VIII 10, X 15, XIII 10) fal (III 20) mal (I 8, II 2, III 6, 12, 18, 19, IV 2, V 2, VIII 8, X 14, XIII 7) tal (I 7) val (I 9)
ando	ando (VI 4) negando (VI 1)
ar	adevinnar (IX 10) aficar (VIII 13) amar (III 8) andar (XI 6, XIII 9) aventurar (XI 5) demandar (IX 16) desejar (XV 4, 8) devinar (XIII 6, 12) enganar (IX 9) estar (X 8) falar (VIII 15, X 9) jurar (XVI 5, 11) matar (XII 15) negar (IX 17, XIII 5, 11) pesar (IX 2, XII 14) preguntar (IX 3, XIV 8, XVI 6, 12) quitar (III 9)
asse	achasse (XI 7) acordasse (XI 8) aventurasse (XI 4) chegasse (XI 11) chorasse (XII contasse (XI 14)

	guisasse (XI 1)
	jurasse (XI 18)
	levasse (XI 28)
	matasse (XI 25)
	osmasse (XI 29)
	pesasse (XI 15)
	rogasse (XII 10)
	salvasse (XI 22)
	strannasse (XI 21)
ava	assannava (XII 16)
	cuidava (XII 13)
é	é (VII 16, VIII 3.)
	fe (VII 13, VIII 1)
ei	assannei (XII 4)
	averei (XI 2)
	calei (V 14)
	desegei (XIV 1)
	direi (IV 9, VIII 16, X 3, XIV 4)
	ei (IV 8, VII 4, VIII 14, X 2, XI 3, XIII 4)
	farei (II 1)
	punnei (XIII 1)
	rogei (XII 1)
	sei (V 15, VII 1)
	sofrerei (II 4)
eja	seja (II 16)
	veja (II 5, 10, 15)
eito	deito (VI 8)
	preito (VI 9)
en	alguen (XIV 20)
	aven (XVI 4)
	ben (I 13, III 4, 7, 10, V 19, IX 4, 11, 18, XI 17, XVI 1)
	én (IX 7, 21, X 10, XI 16, XII 8)
	quen (V 6, 12, 18)
	ren (I 17, IV 4, V 5, 11, 17, IX 14, XII 9, XIV 5, 11, 17)
	sén (I 15, V 20, IX 1, 8, 15)
	ten (I 14, X 7)
	ven (III 1, IV 1, XIV 6, 12, 18, 19)
ende	ende (VI 16)

	entende (VI 13)
er	creer (I 10) dizer (II 6, VIII 4, X 5, 11, 17, XVI 7) entender (X 6, 12, 18, XIV 16) fazer (II 12, XI 19, XVI 10) morrer (IV 20, V 1, VII 8) perder (VII 3) poder (XIV 14) prazer (I 6, 12, 18, IV 5, 11, 17, 19, VII 2) querer (I 16, XI 20) quiser (II 13, XIV 15) saber (V 4, XIII 13) sofrer (II 9, III 2, VII 14, VIII 2) valer (I 4) veer (IV 6, 12, 18, VII 9) viver (III 3, VII 15)
esse	sofresse (VI 2) vivesse (VI 3)
eu	deu (I 2, IV 13) eu (I 5, III 15, IV 16, XI 24) meu (I 1, XI 23) seu (I 3, III 14)
eus	deus (V 16) meus (V 13)
i	assi (IV 15, VII 20, XIV 10) i (VII 5, 11, 17, XV 7) mi (VII 6, 12, 18, XIV 7, XV 5) vi (IV 14, VII 19, XII 6)
ir	ir (XI 10) partir (XI 9)
ivo	cativo (VI 19) vivo (VI 5, 6, 11, 12, 17, 18, 20)
iz	diz (X 13) fiz (X 16)
ol	fol (VIII 9) prol (VIII 7)

- on coração (II 7, V 8, XII 5, 11, 17, XIII 3, XIV 2, XVI 8)
 enton (X 4, XII 6, 12, 18)
 perdon (II 8, V 9, XIII 2, XIV 3, XVI 9)
 sazon (X 1)
- or amor (XV 3)
 for (III 13, V 10, VIII 6, 12, 18, XIII 9)
 maior (XVI 2)
 pavor (V 7, XIII 8, XVI 3)
 sabor (XI 12, XV 2)
 sennor (III 16, VIII 5, 11, 17, XI 13, XV 1)
- ou chegou (XII 3)
 leixou (XII 2)
- ura cordura (IX 12)
 cura (IX 20)
 fremosura (IX 19)
 locura (IX 5)
 mesura (IX 6)
 ventura (IX 13)

GLOSSARIO SELETTIVO

Il presente glossario vuole offrire una selezione dei lemmi considerati più rilevanti all'interno di questo *corpus*, nonché tipici del formulario lessicale poetico della tradizione galego-portoghese. Non verranno pertanto citate le parti del discorso più comuni (preposizioni, pronomi, articoli, etc.).

A

achar	‘trovare’:	[cong. imp. 3 ^a p. s.] achasse 198
acordarse	‘accordarsi’, ‘decidere’:	[cong. imp. 3 ^a p. s.] s’acordasse 199
adevinnar	‘indovinare’:	[inf.] adevinnar 162
afan	(sost. m. s.) ‘affanno’:	8, 30, 56
aficar	‘costringere’:	[inf.] aficar 147
al	(pron. m. s.) ‘qualcosa’:	11, 21, 39, 45, 51, 57, 77, 104, 144, 149, 188, 218, 248
amar	‘amare’:	[inf.] amar 42
amigo	(sost. m. s.) ‘amico’:	199, 221
amor	(sost. m. s.) ‘amore’:	54, 217, 273
aventurar	‘osare’, ‘tentare’, ‘rischiare’:	[cong. imp. 3 ^a p. s.] aventurasse 195 [inf.] aventurar 196

B

ben ₁	(avv.) ‘bene’:	38, 44, 49, 50, 93, 208, 235
ben ₂	(sost. m. s.) ‘bene’, ‘benevolenza’:	41, 93, 107, 115, 163, 167, 170, 171, 205, 211, 251, 255, 261, 267

	(locuz.) querer ben ‘amare’:	[ind. pres. 1ª p. s.] quero ben 13, 25, 156 [inf.] ben querer 16
bõa	(agg. f. s.) ‘buona’:	127, 135
C		
calarse	‘tacersi’:	[ind. perf. 1ª p. s.] me calei 88
cantares	(sost. m. p.) ‘poesie’:	177, 183, 189
catar	‘curarsi di’:	[ind. pres. 3ª p. p.] catan 158, 159, 160
cativo	(agg. m. s.) ‘disgraziato’, ‘meschino’:	113
chegar	‘arrivare’, ‘giungere’:	[ind. perf. 3ª p. s.] chegou 223 [cong. imp. 3ª p. s.] chegasse 202 [inf.] chegar 203
chorar	‘piangere’:	[ind. imp. 3ª p. p.] choravan 87 [ind. perf. 1ª p. s.] chorei 226, 232, 238 [ind. perf. 3ª p. s.] chorou 225, 231, 237 [cong. imp. 3ª p. s.] chorasse 227
coita	(sost. f. s.) ‘sofferenza’, ‘dolore’:	2, 10, 29, 40, 46, 52, 62, 68, 88, 94, 95, 96, 100, 101, 106, 108, 112, 121, 174, 175, 178, 184, 187, 190, 198, 215, 219, 279, 283, 285, 289
coitado	(agg. m. s.) ‘addolorato’:	14, 108, 273, 277
contar	‘raccontare’, ‘dire’, ‘rivelare’:	[cong. imp. 3ª p. s.] contasse 205 [inf.] contar 118
coraçon	(sost. m. s.) ‘cuore’:	25, 82, 241, 252, 286
	(locuz.) de coraçon ‘di cuore’:	225, 231, 237
cordo	(sost. m. s.) ‘saggio’:	164
cordura	(sost. f. s.) ‘saggezza’:	164

corpo	(sost. m. s.) ‘corpo’:	119, 125, 131
creer	‘credere’:	[inf.] creer 10
cuidar ₁	‘preoccuparsi’, ‘avere cura di’:	[ind. pres. 1ª p. s.] cuido 104, 248 [ind. pres. 3ª p. s.] cuida 270 [ind. pres. 3ª p. p.] cuidan 78, 161 [ind. imp. 1ª p. s.] cuidava 129 [ind. imp. 3ª p. s.] cuidava 233 [ger.] cuidando 102
cuidar ₂	(inf. sost.) ‘preoccupazione’:	194
D		
dar	‘dare’, ‘concedere’:	[ind. pres. 1ª p. s.] dou 255, 261, 267 [ind. pres. 3ª p. s.] da 29
desejar	‘desiderare’:	[ind. pres. 1ª p. s.] desejo 114, 252, 255, 261, 267 [ind. perf. 1ª p. s.] desegei 251 [inf.] desejar 274, 278 [ger.] deseizando 73
Deus	(sost. m. s.) ‘Dio’:	26, 75, 83, 90, 93, 96, 158, 180, 208, 214, 240, 253, 265, 269, 287
dever	‘dovere’:	[ind. pres. 3ª p. s.] deva 116 [ind. imp. 3ª p. p.] devian 136 [cond. pres. 3ª p. p.] deverian 149
devinnar	‘indovinare’:	[inf.] devinnar 241, devinar 244, 246, 250
dia	(sost. m. s.) ‘giorno’:	276
dizer	‘dire’:	[ind. pres. 1ª p. s.] digo 248, 254, 260 [ind. fut. 1ª p. s.] direi 57, 63, 150, 176, 254, 284 [ind. fut. 3ª p. s.] dira 164 [cong. pres. 1ª p. s.] diga 137, 148 [cong. pres. 3ª p. s.] diga 163 [cond. pres. 1ª p. s.] diria 215 [inf.] dizer 24, 98, 113, 138, 141, 154, 178, 184, 190, 285

dona (sost. f. s.) ‘donna’: 1, 156

E

enganar ‘ingannare’, ‘illudere’: [inf.] enganar 161

enquanto (avv.) ‘finché’: 37, 47

entender ‘capire’, ‘comprendere’, ‘scoprire’: [ind. pres. 3^a p. s.] entende 107
[cong. fut. 3^a p. p.] entenderen 81
[inf.] entender 179, 185, 191, 266

estraiar ‘allontanare’: [cong. imp. 3^a p. s.] străiasse 212

F

falar ‘parlare’: [ind. fut. 1^a p. s.] falarei 171
[inf.] falar 149, 176, 182

falir ‘mancare’: [ind. pres. 3^a p. s.] fal 54

fazer ‘fare’: [ind. fut. 1^a p. s.] farei 19
[ind. fut. 3^a p. s.] fara 74
[cond. pres. 1^a p. s.] faria 208
[inf.] fazer 30, 210, 288

fol (agg. m. s.) ‘folle’: 143

forçar ‘costringere’, ‘obbligare’: [ind. perf. 3^a p. s.] forçou 94

fremosa (agg. f. s.) ‘bella’: 204, 271, 276

fremosura (sost. f. s.) ‘bellezza’: 171

G

gentes (sost. f. p.) ‘gente’, ‘persone’: 266

gradecer ‘ringraziare’: [ind. pres. 1^a p. s.] gradesco 75

grave	(agg. m. s.) ‘difficile’, ‘sfornato’:	26, 36, 276
guisa	(sost. f. s.) ‘modo’, ‘maniera’:	178, 184, 190
guisado	(agg. m. s.) ‘preparato’, ‘pronto’:	193
guisar	‘preparare’:	[cong. imp. 3ª p. s.] guisasse 19

I

ir	‘andare’:	[inf.] ir 201, 223
----	-----------	--------------------

J

jazer	‘giacere’, ‘riflettere’:	[ind. pres. 1ª p. s.] jaço 101
jurar	‘giurare’:	[ind. pres. 1ª p. s.] juro 260 [ind. perf. 3ª p. s.] jurou 233 [cong. imp. 1ª p. s.] jurasse 209 [inf.] jurar 283, 289
jura	(sost. f. p.) ‘giuramenti’:	210

L

leixar	‘lasciare’:	[ind. perf. 3ª p. s.] leixou 222 [cong. imp. 3ª p. s.] leixasse 201
levar	‘provare’:	[ind. pres. 1ª p. s.] levo 220 [cong. imp. 3ª p. s.] levasse 219
levarse	‘alzarsi’:	[ind. pres. 1ª p. s.] me levo 103
locura	(sost. f. s.) ‘pazzia’, ‘follia’:	157

M

maior	(agg. comp. m. s.) ‘maggiore’:	61, 197, 210, 280
mal ₁	(avv.) ‘malamente’:	142, 163
mal ₂	(sost. m. s.) ‘male’:	2, 8, 20, 35, 40, 46, 52, 53, 56, 76, 128, 187, 215, 239, 242, 245, 253, 256, 262, 264, 268, 269
	(locuz.) querer mal ‘odiare’:	[cong. imp. 1 ^a p. s.] mal quisesse 229
maldito	(agg. m. s.) ‘maledetto’:	244, 250
maravillado	(agg. m. s.) ‘sorpreso’:	105, 111
matar	‘uccidere’:	[ind. fut. 3 ^a p. s.] matará 217 [cong. imp. 3 ^a p. s.] matasse 216
matarse	‘uccidersi’:	[inf.] se matar 235
mengua	(sost. f. s.) ‘mancanza’:	153
mesura	(sost. f. s.) ‘misura’, ‘temperanza’:	120, 126, 132, 158
morrer	‘morire’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] moiro 80, 86, 92, 115, 130 [ind. fut. 1 ^a p. s.] morrerei 9 [cong. imp. 1 ^a p. s.] morresse 134 [inf.] morrer 74, 75, 122
morte	(sost. m. s.) ‘morte’:	35, 41, 47, 53, 114, 122, 274, 278
morto	(agg. m. s.) ‘morto’:	34
muito ₁	(avv.) ‘molto’:	23, 28, 33, 79, 85, 91, 127, 279
muito ₂	(agg. m. s.) ‘molto’, ‘grande’:	56, 269
muitos	(pron. ind. m. p.) ‘molti’:	135, 153
mondo	(sost. m. s.) ‘mondo’:	6, 12, 18, 62, 280

pesar ₂	(sost. m. s.) ‘affanno’, ‘danno’:	69, 154, 234
poder ₁	(sost. m. s.) ‘potere’:	43, 181, 194
poder ₂	‘potere’:	[ind. perf. 3 ^a p. p.] poderon 179, 185, 191 [ind. fut. 1 ^a p. s.] poderei 265 [ind. fut. 3 ^a p. p.] poderán 263 [inf.] poder 264
pran	(locuz.) de pran ‘certa- mente’:	22, 27, 32
prazer ₁	‘piacere’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] praz 79, 85, 91 [ind. pres. 3 ^a p. s.] praz 116 [inf.] prazer 116
prazer ₂	(sost. m. s.) ‘piacere’:	6, 12, 18, 60, 65, 71, 73
pregunta	(sost. f. p.) preguntas ‘do- mande’:	136
preguntar	‘domandare’, ‘chiedere’:	[ind. pres. 3 ^a p. p.] preguntan 135 [inf.] preguntar 155, 258, 284, 290
preito	(sost. m. s.) ‘causa’, ‘mo- tivo’:	103
prender	‘prendere’, ‘subire’, ‘rice- vere’:	[ind. pres. 3 ^a p. s.] prende 186
prol	(sost. m. s.) ‘utilità’, ‘benefi- cio’:	141, 150
punhar	‘lottare’, ‘sforzarsi’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] punno 243, 249 [ind. perf. 1 ^a p. s.] punnei 239

Q

querer	‘volere’, ‘desiderare’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] quero 20, 24 [ind. pres. 3 ^a p. s.] quer 4, 10, 90 [ind. pres. 3 ^a p. p.] queren 241 [cong. fut. 3 ^a p. s.] quiser 31, 265
	(locuz.) querer ben ‘amare’:	cf. ben
	(locuz.) querer mal ‘odiare’:	cf. mal
quitar	‘abbandonare’:	[inf.] quitar 43

R

razon	(sost. f. s.) ‘ragione’, ‘motivo’:	212
recear	‘celarsi’, ‘temere’:	[ind. perf. 1 ^a p. s.] receei 77
ren	(sost. m.) ‘niente’:	17, 58, 79, 85, 91, 121, 166, 229, 257, 267
rogar	‘chiedere’, ‘pregare’:	[ind. perf. 1 ^a p. s.] roguei 221, 227 [cong. imp. 3 ^a p. s.] rogasse 230

S

saber	‘sapere’, ‘conoscere’:	[ind. pres. 3 ^a p. s.] sabe 180, 269 [ind. pres. 3 ^a p. p.] saben 79, 85, 91 [ind. perf. 1 ^a p. s.] soube 178, 184, 190 [ind. piùcheperf. 1 ^a p. s.] soubera 211 [ind. fut. 3 ^a p. p.] saberan 139, 145, 151, 166, 173 [cong. imp. 1 ^a p. s.] soubesse 210 [cong. imp. 3 ^a p. s.] soubesse 110 [cong. imp. 3 ^a p. p.] soubessen 76 [cong. fut. 3 ^a p. p.] saberem 77, 250, 257 [inf.] saber 78, 245, 263
sabor	(sost. m. s.) ‘piacere’:	154, 172, 186, 203, 272
salvar	‘salvare’:	[cong. pres. 3 ^a p. s.] salve 214 [cong. imp. 3 ^a p. s.] salvasse 213
sandeç(e)	(sost. f. s.) ‘stoltezza’, ‘folia’:	157
sandeu	(sost. m. s.) ‘stolto’:	163
sazon	(sost. f. s.) ‘stagione’, ‘periodo’:	174, 271
sén	(sost. m. s.) ‘senno’, ‘ragione’:	15, 94, 153, 160, 167
sennor ₁	(sost. f. s.) ‘signora’:	19, 38, 42, 50, 55, 64, 67, 115, 122, 127, 133, 139, 145, 148, 151, 166, 169, 205, 216, 271, 276, 282, 288

Sennor ₂	(sost. m. s.) ‘Nostro Signore’:	192
sofrer	‘soffrire’, ‘patire’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] soffro 95, 108, 188, 239 [ind. pres. 3 ^a p. s.] soffre 187 [ind. fut. 1 ^a p. s.] soffrerei 22, 32 [cong. imp. 1 ^a p. s.] soffresse 96 [inf.] soffrer 8, 20, 24, 27, 29, 36, 128 [ger.] soffrendo 128

T

tamanno	(agg. m. s.) ‘tale’:	59, 65, 71
tēer	‘avere’, ‘possedere’, ‘credere’: (locuz.) tēer que ‘considerare’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] tenno 19, 181, 121 [ind. pres. 3 ^a p. s.] ten 4, 14, 180 [cond. pres. 3 ^a p. p.] terrian 142, 144 [ind. pres. 1 ^a p. s.] tenno que 93
temer	‘temere’, ‘avere paura di’:	[inf.] temer 188
toller	‘privare’, ‘togliere’:	[inf.] toller 39, 45, 51
trobar	‘comporre poesie’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] trobo 137

U

u ₁	(avv. di luogo) ‘dove’, ‘laddove’:	203, 204
u ₂	(avv. di tempo) ‘presto’:	218

V

valer	‘valere’, ‘servire’, ‘essere utile’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] vallo 120, 126, 132 [ind. pres. 3 ^a p. s.] val 9 [cong. pres. 3 ^a p. s.] valla 208 [inf.] valer 4
veer	‘vedere’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] vejo 5, 11, 17, 60, 66, 72, 75, 117, 122, 153, 167, veg’ 197 [ind. pres. 2 ^a p. p.] vedes 124, 157

		[ind. perf. 1 ^a p. s.] vi 1, 3, 55, 123, 133, 276
		[ind. perf. 3 ^a p. s.] viu 224, 236
		[ind. piùcheperf. 1 ^a p. s.] vira 59, 65, 71, 74
		[cong. pres. 1 ^a p. s.] veja 6, 12, 18, 23, 28, 33
		[cong. imp. 1 ^a p. s.] visse 58, 64, 70, 209
		[inf.] veer 60, 66, 72, 123
ventura	(sost. f. s.) ‘destino’, ‘sorte’:	165
vũir	‘venire’, ‘succedere’:	[ind. pres. 3 ^a p. s.] vëen 35, 55, 256, 262, 268, 269, ven 258 [cong. pres. 3 ^a p. s.] venna 170
viver	‘vivere’:	[ind. pres. 1 ^a p. s.] vivo 48, 99, 100, 105, 106, 109, 111, 112, 114, 140, 146, 152, 247 [ind. perf. 1 ^a p. s.] vivi 127, 129 [cong. imp. 3 ^a p. s.] vivesse 97 [cong. fut. 3 ^a p. p.] viveren 84 [inf.] viver 7, 37, 129, 272

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

MANOSCRITTI

- A** = Lisboa, Biblioteca do Palácio Real da Ajuda (*Cancioneiro da Ajuda*).
- B** = Lisboa, Biblioteca Nacional, cod. 10991 (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional o Códice Colocci-Brancuti*).
- K** = University of California, Bancroft Library (*Cancioneiro de Berkeley/ Cancioneiro da Bancroft Library* [*Cancioneiro de um Grande d'Hispanha*]).
- V** = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4803 (*Cancioneiro da Vaticana*).

SIGLE E ABBREVIAZIONI

- DLMGP* = Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (ed. por), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.
- Inquirições* = *Portugaliae Monumenta Historica*, Lisboa, Academia de Ciências, 1917-1927.
- LPGP* = Mercedes Brea (ed. por), *Lírica Profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia · Centro Ramón Piñeiro, 1996, 2 voll.
- MedDB3* = Mercedes Brea (ed. por), *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa, versión 3.11*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, consultabile all'indirizzo: <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEEDDB3:2>.
- PalMed* = Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín (ed. por), *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa, versión 2.1*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, consultabile all'indirizzo: <http://bernal.cirp.gal/ords/palmed/r/palmed>.
- RM* = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavola Colocciana* (Gonçalves) = Elsa Gonçalves, *La Tavola colocciana. Autori portugueses*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 10 (1976): 387-449.

UC = Manuel Ferreiro *et alii* (ed. por), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña, consultabile all'indirizzo: <http://universocantigas.gal> [data dell'ultima consultazione: 30/01/2024].

UC Glosario s.v. xxx = UC/Glosario, s.v. xxx, in Manuel Ferreiro (dir. por), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña, consultabile all'indirizzo: <http://universocantigas.gal> [data dell'ultima consultazione: 30/01/2024].

LETTERATURA PRIMARIA

a) Edizioni del *Cancioneiro da Ajuda* (A):

Arbor = Mariña Arbor Aldea, *Cancioneiro da Ajuda. Transcripción e notas*, Washington, Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, 2016.

Carter = Henry Hare Carter, *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic edition* (1941), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2007².

Michaëlis = Carolina Michaëlis de Vasconcelos (hrsg. von), *Cancioneiro de Ajuda*, Halle a.S., Niemeyer, 1904, 2 voll.

b) Edizioni del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, antico 'Colocci-Brancuti' (B):

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991. Reprodução facsimilada, Lisboa, Imprensa Nacional · Casa da Moeda, 1982.

Machado–Machado = Elsa Paxeco Machado, José Pedro Machado, *Cancioneiro de Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*, Lisboa, Edição da Revista de Portugal, 1949-1964, 8 voll.

Molteni = Enrico Molteni, *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle a.S., Niemeyer, 1880.

c) Edizioni del *Canzoniere della Biblioteca Vaticana* (V):

Braga = Teóphilo Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle, acompanhada de um Glossario e de uma Introdução sobre os Trovadores e Cancioneiros portuguezes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.

Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução facsimilada, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos · Instituto de Alta Cultura, 1973.

Monaci = Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a.S., Niemeyer, 1875.

d) Edizioni di trovatori e di altri testi medievali galego-portoghesi:

- Airas Veaz (González González) = Eva María González González, *Edición y retórica: A dona que eu vi por meu, de Ayras Veaz según el manuscrito A*, in Carmen Parrilla *et alii* (ed. por), *Edición y anotación de textos*. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos, A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996, A Coruña, Universidade da Coruña, 1998: 275-284.
- Airas Veaz (Lanciani) = Giulia Lanciani, *Ayras Veaz o il trovatore dimezzato*, in Ead., *La meccanica dell'errore*, Roma, Viella, 2010: 117-134.
- Arte de trovar* (Tavani) = Giuseppe Tavani, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-simile*, Lisboa, Colibri, 1999.
- Burgalés (Marcenaro) = Simone Marcenaro (ed.), *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere – canzoni d'amore, d'amigo e di scherno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Don Denis (Lang) = Henry Roseman Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar versehen*, Halle a.S., Niemeyer, 1984.
- Livro de Linhagens* (Mattoso–Piel) = *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, ed. por José Mattoso, Joseph Piel, (*Portugaliae Monumenta Historica. A saeculo octavo post christum usque ad quintumdecimum inssv academiae scientiarum olisiponesis. Nova série*), Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências, 1980.
- Lorenzo 1977 = Ramón Lorenzo Vázquez, *La traducción gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense, Instituto de estudios orensanos 'Padre Feijoo', 1977, II.
- Martin Soarez (Bertolucci Pizzorusso) = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *As poesías de Martin Soarez*, Vigo, Galaxia.
- Roi Queimado (Lorenzo Gradín–Marcenaro) = Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro (a c. di), *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- Santillana 2005 = Íñigo López de Mendoza Santillana, Marqués de, *Proemio y carta, Edición digital a partir del manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, ed. por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, consultabile all'indirizzo: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta-0/html>.
- Simões 1991 = Manuel Simões (a c. di), *Il canzoniere di D. Pedro, conte di Barcelos*, L'Aquila, Japadre, 1991.

e) Antologie e raccolte:

- Arias Freixedo 2003 = Xosé Bieito Arias Freixedo, *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Xerais, 2003.
- Cohen 2003 = Rip Cohen, *500 cantigas de amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.

- Fernández Pousa 1951 = Ramón Fernández Pousa, *Selección literaria del idioma gallego (siglos XI-XX)*, Madrid, SE, 1951.
- Ferreiro–Martínez Pereiro 1996a = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Lírica trovadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amigo. Antoloxía*, Vigo, A Nosa Terra, 1996.
- Ferreiro–Martínez Pereiro 1996b = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Lírica trovadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amor. Antoloxía*, Vigo, A Nosa Terra, 1996.
- Gonçalves–Ramos 1983 = Elsa Gonçalves, Maria Ana Ramos, *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1983.
- Jensen 1992 = Frede Jensen, *Medieval Galician-Portuguese Poetry. An Anthology*, New York · London, Garland Publishing, 1992.
- Lapa 1970 = Manuel Rodrigues Lapa (ed. por), *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970.
- Nemésio 1961 = Vitorino Nemésio, *A Poesia dos Trovadores: trechos escolhidos e comentados para uso escolar*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1961.
- Nunes 1932 = José Joaquim Nunes, *Florilégio da Literatura Portuguesa Arcaica trechos, coligidos em obras escritas desde o começo do século XIII até os primeiros anos do século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1932.
- Nunes 1959 = José Joaquim Nunes, *Crestomatia Arcaica: excertos da literatura portuguesa desde o que máis antigo se conhece até ao século XVI: acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa, Livraria Clássica, 1959.
- Nunes 1973 = José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1973, 3 voll.
- Piccolo 1951 = Francesco Piccolo, *Antologia della lirica d'amore galego-portoghese*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951.
- Rios Milhám 2018 = José Rios Milhám, *Lírica trovadoresca em língua portuguesa. Exercícios ecdóticos III*, 2018, consultabile all'indirizzo: https://www.academia.edu/37014591/L%C3%ADrica_trovadoresca_em_3.
- Seoane 1941 = Luís Seoane, *Poesía gallega medioeval de los siglos XII al XV*, Buenos Aires, Emecé, 1941.
- Varnhagen 1872 = Francisco Adolfo de Varnhagen, *Cancioneirinho de Trovas Antigas colligidas de um grande cancionero da Bibliotheca do Vaticano*, Vienna, Typographia I.E.R. do E.E. da Corte, 1872.

LETTERATURA SECONDARIA

- Agamben 1977 = Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Alvar 1977 = Carlos Alvar, *La poesía trovadresca en España y Portugal*, Madrid, Cupsa, 1977.
- Álvarez Blásquez 1950 = Xosé María Álvarez Blásquez, *Sobre la voz "Senbor" en los trovadores*, «Cuadernos de Estudios Galegos» 5 (1950): 87-104.
- Antonelli 1979 = Roberto Antonelli, *Equivocatio e repetitio nella lirica trobadorica*, in Id., *Seminario Romanzo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1979: 113-155.
- Antonelli 1984 = Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984.
- Arbor 2005 = Mariña Arbor Aldea, *Os estudos sobre o Cancioneiro da Ajuda: un estado da cuestión*, in Mercedes Brea et alii, *Carolina Michaëlis e o "Cancioneiro da Ajuda"*, boxe, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005: 45-120.
- Arbor 2009 = Mariña Arbor Aldea, *Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do Cancioneiro da Ajuda*, in Mercedes Brea (ed. por), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senbor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009: 49-72.
- Askins 1991 = Arthur Lee-Francis, *The Cancioneiro da Bancroft Library (previously, the Cancioneiro de um Grande d'Hespanha): a copy, ca. 1600, of the Cancioneiro da Vaticana*, in Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (ed. por), *Literatura medieval*. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991), Lisboa, Edições Cosmos, I: 43-47.
- Ballesteros Beretta 1984 = Antonio Ballesteros Beretta, *Alfonso X*, Barcelona, El Albir, 1984.
- Barberini 2023 = Fabio Barberini, *La tradizione manoscritta di Fernan Gonçaves de Seavra. Preliminari all'edizione critica*, «eHumanista» 54 (2023): 129-142.
- Barros 2006 = José d'Assunção Barros, *Os livros de linhagens medievais e a reconstrução da memória – as operações genealógicas nos nobiliários portugueses dos séculos XIII e XIV*, «Revista Diadorim» 1 (2006): 153-168.
- Bec 1970 = Pierre Bec, *Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation*, in Aa. Vv., *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 1970, II: 1309-1329.
- Beltrán 1986 = Vicente Beltrán, *Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte*, «Romania» 107/4 (1986): 486-503.
- Beltrán 1993 = Vicente Beltrán, *La estructura conceptual de la cantiga de amor*, in Mercedes Brea (ed. por), *O Cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago, Xunta de Galicia, 1993: 53-75.

- Beltrán 1995 = Vicente Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais, 1995.
- Beltrán 1997 = Vicente Beltrán, *A alba de Nuno Fernandez Torneol*, «Revista galega de ensino» 17 (1997): 89-109.
- Bertolucci Pizzorusso 1966 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale (sezione romanza)» 8 (1966): 13-30.
- Bertolucci Pizzorusso 1972 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi*, in Aa. Vv., *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci*, Jesi, 13-14 settembre 1969, Jesi, Amministrazione Comunale di Jesi, 1972: 197-203.
- Braga 1873 = Teóphilo Braga, *Historia de Camões*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1873, 8 voll.
- Brea 1987-1989 = Mercedes Brea, *Dona e senhor nas cantigas de amor*, «Estudios Románicos» 4 (1987-1989) [=Homenaje al Prof. Luis Rubio]: 149-170.
- Brea 1992 = Mercedes Brea, *Anotaciones sobre la función de los miscradores en las cantigas de amor gallego-portuguesas*, «Cultura Neolatina» 52 (1992): 167-180.
- Brea 1996 = Mercedes Brea, *La fin' amor et les troubadours galiciens-portugais*, «Revue des Langues Romanes» 100 (1996): 84-107.
- Brea 1997 = Mercedes Brea, *Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana*, «Revista de Filología Románica» 14 (1997): 515-519.
- Brea 1999 = Mercedes Brea, *Cantar Et Cantiga Idem Est*, in José Luis Couceiro Pérez *et alii* (ed. por), *Homenaxe ó Prof. Camilo Flores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999: 93-108.
- Brea 2008 = Mercedes Brea (ed.), *Estudos sobre léxico dos trovadores*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- Brea 2023 = Mercedes Brea, *La numeración colocciana del antecedente en B y V*, «Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia» 12/2 (2022): 59-80.
- Brea–Fernández Campo 1993 = Mercedes Brea, Francisco Fernández Campo, *Notas lingüísticas de Angelo Colocci no Cancioneiro galego-portugués B*, in Gerold Hilty (éd. par), *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zurich, 6-11 avril 1992, Tübingen, Francke Verlag, 1993, V: 41-56.
- Brea–Fernández Guiadanes–Pérez-Barcala 2021 = Mercedes Brea, Antonio Fernández Guiadanes, Gerardo Pérez-Barcala, *As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros gallego-portugueses*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2021.
- Brea–Lorenzo Gradín 1998 = Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Edicións Xerais, 1998.
- Brea–Lorenzo Gradín 2022 = Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín, *La matemática del manuscrito. Reflexiones sobre singulares vestigios numéricos en los apógrafos gallego-portugueses B y V*, XXXe Congrès International de Linguistique et

- de Philologie Romanes (CILPR), Universidad de La Laguna, Tenerife, 4-9 de julio de 2022.
- Brea-López Martínez-Morás 2010 = Mercedes Brea, Santiago López Martínez-Morás (ed. por), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2010.
- Carregal 2009 = Antonio Augusto Domínguez Carregal, *O uso de afan na lírica galego-portuguesa*, in Mercedes Brea (ed. por), *Pola melbor dona de quantas fez Nostro Senbor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009: 153-168.
- Cintra 1963 = Luis Felipe Lindley Cintra, *Observations sur l'orthographe et la langue de quelques textes non littéraires galiciens-portugais de la seconde moitié du XIII^e siècle*, «Revue des Langues Romanes» 87 (1963): 59-77.
- Corral Díaz 1997 = Esther Corral Díaz, *O vocabulario bélico na cantiga de amor*, in José Manuel Lucía Megías (ed. por), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre 1995, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1997, I: 533-542.
- Corral Díaz 2004 = Esther Corral Díaz, *Pero sei que me quer matar... aquel matador: a conceptualización de matar no Cancioneiro da Ajuda*, in Mercedes Brea (ed. por), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural, Santiago de Compostela-Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 261-276.
- Correia 1997 = Ângela Correia, *A jura como prova na cantiga de amor galego-portuguesa*, in Cristina Almeida Ribeiro, Margarida Madureira (ed. por), *O género do texto medieval*, Actas do Colóquio Organizado pela Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa, Edições Cosmos, 1997: 55-69.
- D'Agostino 2001 = Alfonso D'Agostino, *La corte di Alfonso X di Castiglia*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Vàrvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo volgare*, Roma, Salerno, 2001, II/I: 735-785.
- D'Heur 1974 = Jean Marie D'Heur, *Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Générale et au Corpus des Troubadours*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 8 (1974): 3-43.
- D'Heur 1984 = Jean Marie D'Heur, *Sur la généalogie des chansonniers Portugais d'Angelo Colocci*, «Boletim de Filologia» 39 (1984): 23-34.
- De los Ríos-Cortina 1947 = José Amador de los Ríos, Augusto Cortina, *Vida del marqués de Santillana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- Del Rosario Fernández 1971 = María Del Rosario Fernández, *La tradición lírica cortesana. Poesía provenzal*, in Id., *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, Madrid, Gredos, 1971: 23-46.

- Dias 2019 = Isabel de Barros Dias, *Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados*, in Isabella Tomassetti et alii (ed. por), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, 2 voll.
- Dias 1987 = Nuno José Pizarro Pinto Dias, *Cortes Portuguesas (1211-1383)*, Braga, Universidade do Minho · Unidade de Ciências Sociais, 1987.
- Diez 1863 = Friedrich Diez, *Introduction à la grammaire des langues romanes. Traduite de l'allemand par Gaston Paris*, Paris, Libraire de la Société de l'École impériale des Chartes et de la Société impériale des Antiquaires de France, 1863.
- Fassanelli 2009 = Rachele Fassanelli, *Don Denis. Poesie d'amore. Edizione commentata*, Università di Padova, 2009 [Tesi di Dottorato inedita] [ora in Rachele Fassanelli, *Don Denis. Cantigas*, Roma, Carocci Editore].
- Fernández Guiadanes–Pérez-Barcala 2005 = Antonio Fernández Guiadanes, Gerardo Pérez-Barcala, *O (des)ensandecemento trobadoresco*, «Verba» 32 (2005): 191-224.
- Fernández 1993 = José Luis Rodríguez Fernández (ed. por), *A mulher nos cancioneiros: notas para um anti-retrato descortês*, Simpósio Internacional Muller e Cultura, Santiago de Compostela, 27-29 de fevereiro de 1992, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1993.
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 14 (1979): 27-142.
- Ferreira 2004 = Manuel Pedro Ferreira, *O rasto da música no Cancioneiro da Ajuda*, in Mercedes Brea (ed. por), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois, Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural*, Santiago de Compostela–Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 185-210.
- Ferreira 2012 = Maria do Rosário Ferreira, *Amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha. Apontamentos sobre o prólogo do Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, «Cahiers d'études hispaniques médiévales» 35/1 (2012): 93-122.
- Ferreiro 1999 = Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega*, Santiago de Compostela, Laiovento, I, 1999.
- Ferreiro 2008 = Manuel Ferreiro, *A forma verbal éste na lírica profana galego-portuguesa*, «Revista Galega de Filoloxía» 9 (2008): 57-78.
- Ferreiro 2012 = Manuel Ferreiro, *Do manuscrito á edición: consideracións sobre a segmentación textual na poesía profana galego-portuguesa*, «Verba» 68 (2012): 135-158.
- Ferreiro 2016a = Manuel Ferreiro, *A forma mais na lírica profana galego-portuguesa: variación lingüística e estatus métrico*, «Verba» 43 (2016): 361-383.
- Ferreiro 2016b = Manuel Ferreiro, *Materiais para unha revisión crítica da segmentación de é no texto das cantigas profanas galego-portuguesas*, in Xosé Manuel Sánchez, Rei Maria Aldina Marques (ed. por), *As Ciências da Linguagem no espaço*

- galego-português, diversidade e convergência*, Braga, Universidade do Minho, 2016: 39-64.
- Ferreiro–Martínez Pereiro–Tato Fontaiña 2007 = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, Laura Tato Fontaiña (ed. por), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2007.
- Fidalgo 1997 = Elvira Fidalgo Francisco, *Acerca del mot equivoc y del mot tornat en la cantiga de amor*, «Cultura Neolatina» 57/3-4 (1997): 253-276.
- Fidalgo–Souto Cabo 1995 = Elvira Fidalgo Francisco, José Antonio Souto Cabo, *El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa*, in Juan Salvador Paredes Núñez (eds.), *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 de septiembre - 1 de octubre 1993, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995, vol. II: 313-328.
- Filgueira Valverde 1990 = Xosé Filgueira Valverde, *Quintana viva*, Santiago de Compostela, Galaxia, 1990.
- Filgueira Valverde 1991 = Xosé Filgueira Valverde, *A servidume de amor e a expresión feudal nos Cancioneros*, *Estudos portuguese. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991.
- Gaibrois de Ballesteros 1922-1928 = Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922-1928.
- Gómez Moreno 1990 = Ángel Gómez Moreno, *El "Probemio e carta" del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, «Colección Filológica» 1 (1990): 17-160.
- Gonçalves 1976 = Elsa Gonçalves, *La Tavola Colocciana Autori Portughesi*, «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. X: 387-448 [ora in Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneros galego-portugueses*, ed. por Joao Dionisio, Henrique Monteagudo, María Ana Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 5-88].
- Gonçalves 1983 = Elsa Gonçalves, Recensione a: Anna Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)*, 1979, «Romania» 104/3 (1983): 403-412 [ora in Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneros galego-portugueses*, ed. por Joao Dionisio, Henrique Monteagudo, María Ana Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 89-98].
- Gonçalves 1993a = Elsa Gonçalves, *D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta*, in Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (ed. por), *Literatura Medieval*, Actas do IX Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval, Lisboa, 1-5 de outubro de 1991, Lisboa, Edições Cosmos, 1991, II: 13-23 [ora in Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneros*

- galego-portugueses*, ed. por Joao Dionisio, Henrique Monteagudo, María Ana Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 233-248].
- Gonçalves 1993b = Elsa Gonçalves, *Atebudas ata a finda*, in Mercedes Brea (ed. por), *O Cantar dos Trobadores*. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993: 167-186 [ora in Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. por Joao Dionisio, Henrique Monteagudo, María Ana Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 253-271].
- Gonçalves 1994 = Elsa Gonçalves, *O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses*, in Ramón Lorenzo (ed. por), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, VII: 979-990 [ora in Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. por Joao Dionisio, Henrique Monteagudo, María Ana Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 271-282].
- Gonçalves 1995 = Elsa Gonçalves, *Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa*, in Lênia Márcia de Medeiros Mongelli (ed. por), *Actas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais (4, 5 e 6 Julho 1995)*, s.l., USP/UNICAMPO/UNESP: 36-51 [ora in Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. por Joao Dionisio, Henrique Monteagudo, María Ana Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 283-302].
- Gonçalves 1998 = Elsa Gonçalves, *Appunti di filologia materiale per un'edizione critica della poesia profana di Alfonso X*, in Anna Ferrari (a c. di), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno (Roma, 25-27 maggio 1995), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo: 411-428 [ora in Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. por Joao Dionisio, Henrique Monteagudo, María Ana Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 339-354].
- Gonçalves 2016 = Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. por Joao Dionisio, Henrique Monteagudo, María Ana Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016.
- González Jiménez 2004 = Manuel González Jiménez, *Alfonso X, el Sabio*, Barcelona, Ariel, 2004.
- Huber 1986 = Joseph Huber, *Gramática do Português Antigo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- Kellermann 1966 = Wilhelm Kellermann, *Une forme originale de la vieille poésie portugaise: la liaison encadrée*, in Pierre Gallais, Yves-Jean Riou (éd. par), *Melanges offerts à René Crozet a l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Poitiers, Société d'Etudes Médiévales, II: 1203-1211.

- Lagares 2006 = Xoán Carlos Lagares, *Uma aproximação à “língua” das cantigas galego portuguesas*, «Revista Galega de Filoloxía» 7 (2006): 95-116.
- Lanciani 1993 = Giulia Lanciani, *Airas Veas*, in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coord. por), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa (DLMGP)*, Lisboa, Caminho, 1993: 29-30.
- Lanciani 2004 = Giulia Lanciani, *Repetita iuvant?*, in Mercedes Brea (ed. por), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural, Santiago de Compostela–Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 137-143.
- Lang 2010 = Henry Roseman Lang, *Sobre o Cancioneiro da Ajuda*, in Id. et alii, *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos* (1908), Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010².
- Larson 2018 = Pär Larson, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2018.
- Lopes 2006 = Graça Videira Lopes, *O peso da gravidade: corpos e gestos da poesia galego portuguesa*, in Ana Isabel Buescu, João Silva de Sousa, Maria Adelaide Miranda (ed. por), *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*, Actas do Encontro Científico (11-13 de Novembro de 2003), Lisboa, Edições Colibri, 2006: 297-304.
- Lorenzo Gradín 1994 = Pilar Lorenzo Gradín, *Repetitio trobadorica*, in Elvira Fidalgo, Pilar Lorenzo Gradín (ed. por), *Estudios galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro · Xunta de Galicia, 1994: 79-105.
- Lorenzo Gradín 1997 = Pilar Lorenzo Gradín, *El dobre galego-portugués o la estética de la simetría*, «Vox Romanica» 56 (1997): 212-242.
- Lorenzo Gradín 2009a = Pilar Lorenzo Gradín, *Sobre el cómputo métrico en la lírica galego-portuguesa*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza nel Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Padova, Unipress, 2009, II: 493-508.
- Lorenzo Gradín 2009b = Pilar Lorenzo Gradín, *Los trovadores galego-portugueses y el arte de la rima*, in José Manuel Fradejas Rueda et alii (ed. por) *Actas del XIII Congreso Internacional de la AHLM. In memoriam Alan Deyermond* (Valladolid, 15-19 de septiembre 2009), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, I: 135-160.
- Lorenzo Vázquez 1987 = Ramón Lorenzo Vázquez, *Algunhas consideracións sobre a Historia do Galego-Portugués de Clarinda de Azevedo Maia*, «Verba» 14 (1987): 441-488.
- Lorenzo Vázquez 1988 = Ramón Lorenzo Vázquez, *Normas para a edición de textos medievais galegos*, in Dieter Kremer (éd. par), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Université de Trèves (1986), Tübingen, Niemeyer, 1988.

- Maia 1986 = Clarinda de Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (con referência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Fund. Calouste Gulbenkian · Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1986.
- Marcenaro 2015a = Simone Marcenaro, *Duplicazioni, doppie tradizioni e attribuzioni divergenti nella tradizione lirica galego-portoghese*, «Critica del testo» 18/3 (2015): 73-102.
- Marcenaro 2015b = Simone Marcenaro, *Nuove acquisizioni sul Pergamino Vindel (New York, Pierpont Morgan Library ms. 979)*, «Critica del testo» 18/1 (2015): 33-53.
- Marcenaro 2016 = Simone Marcenaro, *Il presunto Livro das cantigas di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos*, in Esther Corral Díaz *et alii* (ed. por), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 575-583.
- Marcenaro 2019 = Simone Marcenaro, *La lingua dei trovadores. Profilo storico-linguístico della poesia galego-portoghese medievale*, Roma, Viella, 2019.
- Mariño Paz 2002 = Ramón Mariño Paz, *A desnasalización vocálica no galego medieval*, «Verba» 29 (2002): 71-118.
- Massini-Cagliari 1998 = Gladis Massini-Cagliari, *Escrita do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: fonética ou ortográfica?*, «Filologia e lingüística portuguesa» 2 (1998): 159-178.
- Medina-Ferreira 2014 = Inés Calderón Medina, João Paulo Martins Ferreira, *Beyond the Border: The Aristocratic mobility between the kingdoms of Portugal and León (1157-1230)*, «E-journal of Portuguese History» 12/1 (2014): 20-23.
- Meneses 2000 = Paulo Meneses, *Fenomenologia da morte-por-amor: do influxo das teorias médicas antigo-medievais na actividade poética trovadoresca*, in José Luis Rodríguez Fernández (ed. por), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia · Universidade de Santiago de Compostela, 2000, I: 491-506.
- Milá i Fontanals 1861 = Manuel Milá i Fontanals, *De los trovadores en España, Estudio de Lengua y Poesía Provenzal*, Barcelona, Verdager, 1861.
- Monteagudo 2008 = Henrique Monteagudo Romero, *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trovadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.
- Monteagudo 2021 = Henrique Monteagudo Romero, *Para a análise comparativa da escrita das Cantigas de Santa María (1). O códice de Toledo (To)*, «Signum. Revista da ABREM» 22.2 (2021): 150-178.
- Mussons 1991 = Anna María Mussons Freixas, *La expresión de la locura en la lírica medieval*. Sandeu, sandio y sandía, «Verba» 18 (1991): 589-598.
- Nobiling 2010 = Oskar Nobiling, *A edição do Cancioneiro da Ajuda, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1908)* in Yara Frateschi Vieira (ed. por), *As cantigas*

- de D. *Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2010²: 219-256.
- Nunes 1960 = José Joaquim Nunes, *Compêndio de gramática histórica portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica, 1960.
- Oliveira 1988 = António Resende de Oliveira, *Do Cancioneiro da Ajuda ao “Livro das Cantigas” do conde D. Pedro: Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω*, «Revista de História das Ideias» 10 (1988): 691-751.
- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros medievais e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Paredes 2006 = Juan Núñez Paredes, *Castellanismos en el cancionero profano de Alfonso X*, «Studi Mediolatini e Volgari» 52 (2006): 131-147.
- Pedro 2004-2016 = Susana Tavares Pedro, *Análise paleográfica das anotações marginais e finais no Cancioneiro da Ajuda*, in Teresa Amado, Maria Ana Ramos (ed. por), *À volta do Cancioneiro da Ajuda*. Actas do Colóquio “Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)”, Lisboa, Imprensa Nacional · Casa da Moeda, 2004-2016: 23-59.
- Pérez-Barcala 2001 = Gerardo Pérez-Barcala, *Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el “Cancioneiro da Biblioteca Nacional” (cod. 10991)*, «Revista de Poética medieval» 7 (2001): 53-96.
- Pérez-Barcala 2002 = Gerardo Pérez-Barcala, *Tipoloxía da palabra-rima galego-portuguesa*, in Eva María Díaz Martínez, Juan Casas Rigall (ed. por), *Iberia cantat: estudos sobre poesía Hispánica Medieval*. Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval, Santiago de Compostela 2-5 de abril 2001, Santiago de Compostela, Universidade-Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002: 93-108.
- Pérez-Barcala 2004 = Gerardo Pérez-Barcala, *“Ay lume d’estes olbos meus”: o lume, a descriptio amantium e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa*, in Mercedes Brea (ed. por), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural, Santiago de Compostela–Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 595-626.
- Pérez Varela 2000 = Carlos Pérez Varela, *A morte de amor en Roi Queimado*, in Annick Englebert et alii (éd. par), *Actes du XXII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Bruxelles, 23-29 juillet 1998, Tübingen, Niemeyer, 1998, V: 103-106.
- Pizarro 1999 = José Augusto de Sottomayor-Pizarro, *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias 1279-1325*, Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna, 1999, 2 voll.
- Pousada Cruz 2012 = Miguel Angel Pousada Cruz, *A tradición manuscrita de Sancho Sanchez, clérigo*, in Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro (ed. por),

- El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Anexo de «Verba» nº 68, 2012: 225-247.
- Prestage 1999 = Edgar Prestage, *Il Portogallo nel Medioevo*, «Storia del mondo medievale» 7 (1999): 576-610.
- Pulsoni 2006 = Carlo Pulsoni, *Il Cancioneiro da Ajuda e dintorni*, in Vicente Beltran, Maritzell Simó, Elena Roig (ed. por), *Trobadores a la Península Ibérica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- Ramos 1984 = Maria Ana Ramos, *A transcrição das fiúndas no Cancioneiro da Ajuda*, «Boletim de Filologia» 29 (1984): 11-22.
- Ramos 1985 = Maria Ana Ramos, *Novas observações sobre o sistema de numeração do Cancioneiro da Ajuda*, «Boletim de Filologia» 30 (1985): 33-46.
- Ramos 1988 = Maria Ana Ramos, *Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa*, in Dieter Kremer (éd. par), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Université de Trèves (Trier) 1986, Tübingen, Niemeyer, 1988, VI: 37-48.
- Ramos 1993 = Maria Ana Ramos, *L'importance des corrections marginales dans le Chansonnier d'Ajuda*, in Gerold Hilty (éd. par), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zürich, 6-11 avril 1992, Tübingen, Francke Verlag, 1993, V: 143-152.
- Ramos 1994 = Maria Ana Ramos, *O Cancioneiro da Ajuda*, in Ead. (ed. por), *Fragmento do Nobiliario do Conde Dom Pedro e Cancioneiro da Ajuda. Edição Facsimile do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices*, Lisboa, Edições Tavola Redonda · Instituto Português do Património Arquitectónico e arqueológico · Biblioteca da Ajuda, 1994: 27-48.
- Ramos 2008 = Maria Ana Ramos, *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e escrita*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2008.
- Ramos 2013 = Maria Ana Ramos, *Processos de reverência cultural? A adopção de <lh> e <nb> na escrita portuguesa*, in Rosario Álvarez Blanco, Ana Maria Martins e Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos (ed. por), *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela · Imprenta Universitaria, 2013: 481-514.
- Ramos 2021 = Maria Ana Ramos, *A dupla cópia de cantigas. Implicações para a tradição manuscrita*, VII Congreso Internacional de la Asociación Convivio, A Coruña, 3-5 de novembro de 2021.
- Ramos–Oliveira 1993 = Maria Ana Ramos, Antonio Resende de Oliveira, *Cancioneiro da Ajuda*, in *DLMGP*: 115-118.
- Ribeiro Miranda 2004 = José Carlos Ribeiro Miranda, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Guarecer, 2004.
- Ribeiro Miranda 2010 = José Carlos Ribeiro Miranda, *Cantar ou cantiga? Sobre a designação genérica da poesia galego-portuguesa*, in Santiago López Martínez-

- Morás, Mercedes Brea (ed. por), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2010: 161-179.
- Rodríguez Guerra-Varela Barreiro 2007 = Alexandro Rodríguez Guerra, Xavier Varela Barreiro, *As grafías no Cancioneiro da Ajuda*, Ana Isabel Boullón Agrelo (ed. por), *Na nosa lingoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela, ILGA · Consello da Cultura Galega, 2007: 473-556.
- Salvi 1993 = Giampaolo Salvi, *La posizione dei pronomi personali clitici in galego-portoghese*, in Gerold Hilty (éd. par), *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zurich (6-11 avril 1992), Tübingen, Francke Verlag, 1993, III: 307-319.
- Souto Cabo 1988 = José Antonio Souto Cabo, *Aproximación ao motivo dos olbos nas cantigas d'amor e amigo*, «Agalia» 16 (1988): 401-420.
- Souto Cabo 1993 = José Antonio Souto Cabo, *Do bom parecer à morte de amor: considerações sobre a contemplação da "senhor" na cantiga de amor*, in Aurora Marco (ed. por), *Simpósio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, 27-29 de febreiro de 1992, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1993: 25-42.
- Souto Cabo 2012 = José Antonio Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximación às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editora UFF, 2012.
- Stirnemann 2016 = Patricia Stirnemann, *La décoration du Chansonnier d'Ajuda*, in Teresa Amado, Maria Ana Ramos, *A volta do Cancioneiro da Ajuda*. Actas do Colóquio "Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)", Lisboa, 11-13 de novembro de 2004 (2004), Lisboa, Imprensa Nacional · Casa da Moeda, 2016: 71-86.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, «Cultura Neolatina» 27/1-2 (1967): 41-94.
- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- Tavani 1979 = Giuseppe Tavani, *A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese. (A propos de la tradition manuscrite de la poésie lyrique galicienne-portugaise)*, «Medioevo Romano» 6/2-3 (1979): 372-418.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in Hans Robert Jauss *et alii* (hrsg. von), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, 1/6 (1980): 5-165.
- Tavani 1988 = Giuseppe Tavani, *Ensaio português*, Lisboa, Imprensa Nacional · Casa da Moeda, 1988.
- Tavani 1999 = Giuseppe Tavani, *Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)*, «Rassegna iberistica» 65 (1999): 3-12.
- Tavani 2000 = Giuseppe Tavani, *Eterotopie et eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesei*, «Estudis Romànics» 22 (2000): 139-153.

- Ventura 2003 = Leontina Ventura, *A nobreza de Corte de Afonso III*, Dissertação de Doutoramento em História, Coimbra, Faculdade de Letras, 2003, 2 voll.
- Vilhena 1977 = Maria de Conceição Vilhena, *A 'morte por amor' na lírica galego-portuguesa. Reabilitação de Roi Queimado*, «Cahiers d'Études Romanes» 3 (1977): 1-20.
- Wettstein 1974 = Jacques Wettstein, *'Mezura': l'ideal des troubadours. Son essence et ses aspects*, Genève, Slatkine, 1974.
- Williams 1975 = Edwin B. Williams, *Do latim ao português*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

INDICE

Presentazione	5
Prefazione	7
1. DATI BIOGRAFICI	9
1.1. Un trovatore leonese alla corte di Afonso III di Portogallo	9
1.1.1. Questioni di discendenza	9
1.1.2. Coordinate storico-cronologiche	11
1.2. La <i>Carta-Proemio</i> di Don Inigo López de Mendoza	16
2. LA TRADIZIONE MANOSCRITTA	19
2.1. Tavola dei manoscritti	19
2.2. Storia e caratteristiche della trasmissione dei testi	21
2.2.1. Collocazione del trovatore	21
2.2.2. Il <i>Livro das Cantigas</i> di Don Pedro de Barcelos	23
2.2.3. Analisi delle tre sillogi	26
2.2.4. Organizzazione del manoscritto ed apparato decorativo	29
2.3. Questioni più evidenti della tradizione	33
2.3.1. Morfologia complessiva	33
2.3.2. Rime dubbie	40
2.4. Analisi degli errori e delle varianti significative	43
3. DIRETTRICI TEMATICO-FORMALI DEL <i>CORPUS</i>	51
3.1. La <i>cantiga de amor</i>	51
3.1.1. <i>Coita de amor</i>	51
3.1.2. <i>Morte por amor</i>	59
3.1.3. <i>Segredo de amor</i>	66
3.2. La <i>cantiga de amigo</i>	74
3.2.1. <i>Pero que eu meu amigo roguei</i>	74
3.3. Aspetti linguistici, metrici e stilistici	76
3.3.1. Articolazione della <i>cantiga</i>	76
3.3.2. Fra metrica e sintassi: gli espedienti stilistici più frequenti	79
3.3.3. Il registro linguistico	82

4. NOTA AL TESTO	85
4.1. Questa edizione	85
4.2. Criteri di edizione	86
TAVOLA DI CONCORDANZA	92
EDIZIONE CRITICA	93
I. A dona que eu vi por meu	94
II. A mia sennor atanto lle farei	101
III. De mort' é o mal que me ven	106
IV. Des que vos eu vi, mia sennor, me ven	110
V. Gradesc'a Deus que me vejo morrer	115
VI. Gran coita sofr'e vo[u]-a negando	121
VII. Moir'eu por vós, mia sennor, e ben sei	126
VIII. Muitos me preguntan, per boa fe	131
IX. Muitos vej'eu que, con mengua de sén	136
X. Neguei mia coita des ùa sazón	142
XI. Nostro Sennor, quen m'oj'a min guisasse	146
XII. Pero que eu meu amigo roguei	152
XIII. Pois ouvi o mal que eu sofro, punnei	156
XIV. Por non saberen qual ben desegei	160
XV. Sazón sei ora, fremosa mia sennor	165
XVI. Se ei coita, muito a nego ben	168
TAVOLE METRICHE	171
5.1. Tavola degli schemi rimici	171
5.2. Tavola degli schemi sillabici	173
INDICE DEGLI ARGOMENTI	175
INDICE DEI NOMI	177
RIMARIO	180
GLOSSARIO SELETTIVO	184
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	195

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli studi di Torino, Italia
Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano, Italia
Matteo Milani, Università degli studi di Torino, Italia

Comitato scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia
Pietro Boitani, Sapienza Università di Roma
Maria Colombo Timelli, Università degli studi di Milano
Brigitte Horiot, Université de Lyon III
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli studi di Padova
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken
† Francisco Rico Manrique, Real Academia Española, Madrid
Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea Bucuresti
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli studi di Pavia
† Cesare Segre, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma
Francesco Tateo, Università degli studi di Bari
† Maurizio Vitale, Università degli studi di Milano

Comitato di Direzione

Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli studi di Milano
Luca Bellone, Università degli studi di Torino
Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg
Frédéric Duval, Université de Metz
Maria Grossmann, Università degli studi dell'Aquila
Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela
Simone Marcenaro, Università del Molise
Luca Sacchi, Università degli studi di Milano
Patrizia Serra, Università degli studi di Cagliari
Roberto Tagliani, Università degli studi di Milano
Riccardo Viel, Università degli studi di Bari

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83)*. Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188)*. Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. Di donne e cavallier. *Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
11. «*E nadi contra suberna*». Essere “*trovatori*” oggi, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. *La Gloriosissimi Geminiani Vita di Giovanni Maria Parente* edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani
14. *I luoghi del racconto*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini
15. *La novella in viaggio*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
16. Calogero Giorgio Priolo, «*Che credono col suo intelletto potere misurare*»
17. Il volgarizzamento veneto della *Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris*, a cura di Anna Cornagliotti e Laura Parnigoni
18. «*Façonner le texte et l'œuvre : imprimeurs et hommes de l'ombre au XVIe siècle. Études réunies par Laura-Mai Dourdy*» (in preparazione)
19. *Il trovatore Blacasset*. Edizione critica a cura di Barbara Francioni

Fernan Gonçalvez de Seabra, trovatore galego-portoghese di origini leonesi, è autore di sedici canzoni d'amore, di cui quindici *cantigas de amor* e una *cantiga de amigo*. Raffinato cantore della poesia di argomento amoroso-cortese, tipica della scuola trobadorica galego-portoghese, Seabra colloca al centro del suo corpus poetico la forza inarrestabile di un amore estremamente angosciante e doloroso. Le sue *cantigas*, infatti, seguono le tradizionali sfumature di questo genere e ne riecheggiano i topoi più comuni, non rinunciando comunque a parziali impulsi innovativi. Si può così apprezzare una sottile eleganza retorica e tecnica, ben notevole nella tendenza all'omogeneità testuale e nelle accurate sperimentazioni offerte dal trovatore, il quale mostra un raffinato gusto per la variatio tematica, nonché per i continui monologhi interiori. L'edizione monografica che qui si offre mira a restituire i testi del trovatore mediante una sicura metodologia filologica di stampo lachmanniano, nonché a fornire una precisa caratterizzazione storico-letteraria e linguistica del poeta, attraverso il corposo studio introduttivo, che implica anche un approfondito esame della tradizione manoscritta, volto a spiegare eventuali lacune e problemi legati alla trasmissione dei testi.

Mariagrazia Staffieri è dottoranda di ricerca in “Scienze del testo dal Medioevo alla modernità: filologie medievali, paleografia, studi romanzi” presso Sapienza Università di Roma. Si occupa principalmente di linguistica romanza (occitana, galego-portoghese e italiana): il suo progetto scientifico verte infatti sull'analisi sintattica della lirica trobadorica provenzale. I suoi interessi di ricerca sono orientati ulteriormente verso lo studio filologico-linguistico di *vidas* e *razos* e verso le *digital humanities* (marcatura semantica XML/TEI; software e modelli LLM per l'analisi attribuzionistica e stilistico-statistica dei testi). È redattrice di *LMR (Lirica Medievale Romanza)* e di *PARLI (Prosopographical Atlas of Romance Literature)*, ed è *copy editor* per la rivista scientifica di Classe A *Cognitive Philology*.