

LE *CANTIGAS* DI ROI MARTINZ D'ULVEIRA: EDIZIONE CRITICA CON COMMENTO

1. INTRODUZIONE

La notevole fioritura di studi e indagini filologico-critiche che la lirica profana galego-portoghese ha conosciuto, dentro e fuori la penisola iberica, negli ultimi decenni, ha lasciato talvolta ai margini alcuni autori definiti ‘minori’ non tanto per qualità artistica quanto per l’esiguo numero di componimenti trasmessi sotto il loro nome dai testimoni manoscritti.¹ Solo recentemente, nella ferma convinzione che per l’esatta e completa comprensione di una stagione poetica non possano sussistere zone d’ombra o quantomeno poco indagate, l’attenzione di riconosciuti specialisti del settore si è rivolta proprio a qualche trovatore peninsulare meno conosciuto, con il dichiarato obiettivo di gettare luce sulla sua biografia, esaminarne in modo complessivo l’opera e, in definitiva, procedere ad una sua piú efficace caratterizzazione e contestualizzazione all’interno della scuola trobadorica galego-portoghese.² In tale direzione si iscrive anche il presente contributo che intende fornire un’edizione critica e un puntuale commento al ridotto ma significativo *corpus* lirico attribuito dai codici a Roi Martinz d’Ulveira:³ quattro *cantigas*, una *de amor* e tre *de amigo*, che finora

¹ Per la problematicità di questa categoria, lontana da criteri estetici o sociali, si rimanda per l’area galego-portoghese alle essenziali riflessioni metodologiche esposte in Gonçalves 2016: 593-4.

² A mero titolo esemplificativo si segnalano i lavori di González 2016, Eirín 2022 e, sempre di quest’ultima, alcune comunicazioni convegnistiche tra cui «As cantigas de amigo de Pero Gonçalves de Portocarreiro», presentata al Coloquio internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval *Editar textos medievales en el siglo XXI* (Madrid, 5-7 settembre 2022) e in corso di stampa negli atti dell’evento.

³ Come si avrà modo di vedere piú nel dettaglio in seguito, l’opera di Roi Martinz d’Ulveira, come la maggior parte della lirica profana galego-portoghese, è trädita dagli apografi cinquecenteschi *B* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 10991; ant. Colloci-Brancuti) e *V* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4803).

non hanno goduto di uno studio specificatamente dedicato, ma hanno al massimo trovato spazio in edizioni collettive (cf. Nunes 1926-1928, Nunes 1932, Cohen 2003, Lopes 2016), banche dati online (cf. *CMGP*, *MedDB*, *UC*) o, in forma sparsa, in raccolte antologiche (cf. Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996a, Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996b, Mongelli 2009). L'accurata revisione testuale di questa produzione, il suo studio integrale e, dunque, la messa in risalto di determinati tratti contenutistici e formali dell'opera del trovatore portoghese – alcuni piú convenzionali come il ricorso insistito, a livello tematico, al *tòpos* della morte per amore e, a livello retorico, alle diverse figure di ripetizione, altri piú caratteristici come la ripresa dell'*escondit* provenzale, il peculiare atteggiamento quasi di sfida assunto dalla voce poetica femminile nei confronti della madre, preoccupata per la reputazione della figlia, oppure il motivo del 'possesso' dell'amico – non possono che fornire un altro, seppur piccolo, tassello alla corretta conoscenza e interpretazione dell'esperienza trobadorica nell'occidente iberico.

2. L'AUTORE

Allo stato attuale delle ricerche possediamo poche notizie certe sul trovatore Roi Martinz d'Ulveira, generalmente classificato nei dizionari e nelle banche dati come *cabaleiro* portoghese attivo nell'ultimo quarto del XIII secolo. L'esame della collocazione delle sue poesie all'interno della tradizione manoscritta e il riferimento ad alcuni documenti notarili, infatti, permettono appena di abbozzare un generico inquadramento spazio-temporale e lo stesso vaglio di elementi interni al suo *corpus* lirico non offre ulteriori appigli che ci consentano di definire con sicurezza, ad esempio, i circoli cortigiani da lui frequentati. Se, da un lato, Oliveira (1995: 180) ricorda che la sua attività si situa cronologicamente durante la prima fase

Accanto a questi testimoni, inoltre, va almeno nominato il manoscritto allestito tra fine Cinquecento e inizio Seicento noto come *K*, generalmente non considerato dagli editori in quanto copia lacunosa di *V* e conservato alla Bancroft Library, University of California, Berkeley (MS UCB 143 vol. 131).

del regno di Don Denis, dall’altro lato, piú recentemente, Ron Fernández (2021: 236) avvicina il nostro trovatore alla corte di Sancho IV di Castiglia, ponendolo a cavallo tra XIII e XIV secolo, nello specifico «entre 1286 e 1312», per la presenza del suo nome nei registri della cancelleria regia. Roi Martinz d’Ulveira si colloca dunque nella parabola conclusiva della stagione trobadorica peninsulare di cui la sua pur esigua produzione, come per molti autori tardi, dimostra di ripetere con minimi sforzi innovativi le grandi linee tematiche e formali, a cominciare dall’adusato *cliché* della ‘morte per amore’ e dalla ben nota tendenza iterativa.

Nella rubrica attributiva del codice *B* e nella *Tavola Colocciana* il nome del poeta è accompagnato dal riferimento geografico al luogo d’origine che tuttavia non sembra semplificare l’indagine biografica, vista la frequenza del toponimo e la presenza nella documentazione medievale dell’occidente iberico di vari lignaggi con questa designazione. Resende de Oliveira (1994: 433) al riguardo ricorda, tra altre, la figura di Martinho Perez de Oliveira, arcivescovo di Braga alla fine del Duecento, e quella del figlio (o nipote) Rodrigo de Oliveira, vescovo di Lamego nel secondo decennio del secolo successivo. Secondo lo studioso portoghese,⁴ il nostro trovatore è probabilmente da identificare col Rui Martins de Oliveira menzionato nel *Livro de Linbagens* del Conte Don Pedro per il suo matrimonio con Sancha Anes de Sandin, cugina del trovatore Martin Perez Alvin con cui dunque l’autore qui in esame sarebbe entrato in parentela. Un documento del 1280 lo vede testimone di una donazione a Guimarães (nell’odierno distretto di Braga) ed è probabilmente sempre il nostro autore a figurare nel 1288 come proprietario di beni a Santa Maria de Oliveira, nel comune portoghese di Arcos de Valdevez di cui potrebbe essere quindi originario (distretto Viana do Castelo).

La scarsità dei dati fino ad oggi disponibili non permette purtroppo di tracciare un quadro biografico piú completo ed esauriente su Roi Martinz d’Ulveira, tanto che nemmeno è dato conoscere con esattezza fino a che punto la sua attività si spinse oltre le soglie del XIV secolo.

⁴ Sono diversi gli studi in cui A. Resende de Oliveira, esponendo i risultati delle sue ricerche storico-documentarie sui *trobadores*, fa il punto sulla situazione del nostro autore: tra gli altri, si vedano almeno Oliveira 1988: 750 e Oliveira 1994: 433.

3. LA TRADIZIONE MANOSCRITTA

L'esiguo canzoniere del trovatore Roi Martinz d'Ulveira si compone, come anticipato, di una *cantiga de amor* e tre *cantigas de amigo*, tradite dagli apografi italiani cinquecenteschi della lirica profana galego-portoghese, vale a dire i Canzonieri conservati presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona (*B*) e la Biblioteca Apostolica Vaticana (*V*).⁵ L'attribuzione indicata dalle rubriche vergate in entrambi i codici dall'umanista jesino – *Roy Mātijz Dulueyra* (*B* c. 216v col. a), *Roy mātijz* (*V* c. 93v col. b) – e ancora dall'entrata *Roy Matijz dulueyra* presente nella *Tavola Colocciana* (*C*) al n° 999 (c. 303v)⁶ non lascia dubbi sull'assegnazione dei quattro componimenti all'autore.

Entrando più nel dettaglio, andrà innanzitutto segnalato che del trovatore portoghese *B* riporta, alla c. 216v (coll. a-b), solo tre testi, a cui sono assegnati i nn° 999-1001, e che dell'ultimo vengono trascritti appena i primi tre versi: dopo questa carta, infatti, inizia una breve lacuna, com'è evidente anche dai lacerti di due fogli strappati, sul secondo dei quali si legge l'inizio di alcuni versi di Johan Airas tratti da *Par Deus, mia madr', o que mi gran ben quer* (*LPGP* 63,56).⁷ Nella *Tavola Colocciana* all'autore successivo al nostro, Don Pero Gomez Barroso, è conferito il n° 1003, segno che anche nel codice, probabilmente *B*, di cui *C* doveva costituire l'indice,⁸ a Roi Martinz d'Ulveira erano attribuite quattro canzoni.

In *V* i testi del trovatore portoghese occupano la serie numerata da 588 a 591 e iniziano ad essere copiati nella c. 93v (col. b), sotto la corrispondente rubrica attributiva, per poi continuare nella c. 94r (coll. a-b).

Le poesie si susseguono nello stesso ordine in entrambi i manoscritti, precedute da un gruppo di componimenti di Vasco Rodriguez de Calvelo

⁵ Cf. nota 3.

⁶ Per l'edizione e lo studio della *Tavola Colocciana*, il riferimento d'obbligo è a Gonçalves 1976.

⁷ Si precisa che i testi galego-portoghese sono citati a partire dai volumi di *LPGP*, aggiornati e rivisti nel database online *MedDB*.

⁸ Molto si è discusso sulla possibilità che la *Tavola* costituisca l'indice di *B*, o comunque di un canzoniere suo affine nel ramo italiano della tradizione manoscritta della lirica profana galego-portoghese, cf. Tavani 1969, D'Heur 1974, Tavani 1979, Ferrari 1991, Gonçalves 1995, Tavani 1999, Tavani 2000, Gonçalves 2007.

e seguite, in *V*, da un sirventese morale di Pero Gomez Barroso (*LPGP* 127,4), mentre allo stato attuale *B*, dopo la lacuna, riprende alla c. 217r col terzo verso di *Meu amigo, vós morredes* di Johan Airas de Santiago (*LPGP* 63,37).

Il breve *corpus* di Roi Martinz d’Ulveira è inserito nella sezione che, in base alle regole organizzative originarie delle compilazioni collettive rappresentate da *B* e *V*,⁹ doveva ospitare liriche vincolate al genere *de amigo*. Come noto, l’arricchimento progressivo della tradizione comportò la perturbazione di tali criteri con conseguente inserimento di materiale eterogeneo, tra cui piccoli canzonieri individuali non suddivisi per tipologia generica. È questo il caso della produzione che qui interessa, incorporata nel cosiddetto secondo livello di formazione delle antologie collettive confezionate nell’occidente peninsulare, in una fase cioè di aggiunta di nuovi autori e nuovi componimenti alle prime raccolte, nel tentativo di salvaguardare la maggior parte possibile di una stagione poetica che pian piano andava perdendo in vitalità e attualità. Nonostante l’esiguità del *corpus* riduca la rilevanza di qualsiasi considerazione in merito all’ordinamento testuale, si osserverà comunque che apre la serie l’unica *cantiga de amor* del poeta e seguono le canzoni di donna, probabile riflesso del criterio estetico dei generi lirici che presiedeva originariamente alla strutturazione delle sillogi.

⁹ Due, in sintesi, i parametri fondamentali che la critica ha riconosciuto alla base dei primi progetti di antologie collettive della poesia galego-portoghese di argomento profano: la ripartizione dei testi in tre macrosettori corrispondenti ai generi canonici di tale produzione lirica (*cantigas de amor*, *cantigas de amigo*, *cantigas de escarnio e maldizer*) e, all’interno di questi, la disposizione degli autori in un ordine cronologico ascendente. Oliveira (1994: 112-3, 229) cita, inoltre, un terzo criterio di natura ‘sociologica’ probabilmente soggiacente all’allestimento di queste raccolte, ovvero il rango sociale: come si evince, in effetti, tanto dagli autori presenti nel *Cancioneiro da Ajuda (A)*, quanto dai nomi registrati nel primo livello della tradizione manoscritta, i compilatori delle prime antologie tendevano a privilegiare, o quanto meno a dar la precedenza, alla produzione di trovatori di provenienza aristocratica. L’ampliamento delle compilazioni, intercorso tra la fine del Duecento e la prima metà del secolo successivo, provocò il relativo abbandono di tali principi organizzativi: sulla costituzione dei livelli della tradizione manoscritta del trobadorismo peninsulare rinvio a Tavani 1969, Tavani 1980: 33-46, D’Heur 1974 e, soprattutto, alle indagini esposte in Oliveira 1994.

4. LE *CANTIGAS*: EDIZIONE E STUDIO

Il ridotto canzoniere di Roi Martinz d'Ulveira sviluppa temi e motivi fortemente tradizionali, a cominciare da quello tipico della lirica galego-portoghese della sofferenza e della morte d'amore, ma talvolta innervati da qualche sfumatura contenutistica meno usuale che ci induce a mitigare il severo giudizio di Tavani (1980: 149) che lo colloca nel novero dei poeti «del tutto privi di rilevanza artistica». Nel primo componimento, ad esempio, l'unico dei quattro afferente al genere *de amor*, l'io lirico deve discolarsi di fronte alla dama dall'infamante accusa di non morire per amore:¹⁰ la malignità, diffusa da indefiniti maldicenti, tocca le stesse basi ideologiche del trobadorismo peninsulare dove la gravità della *coita* si presenta come cartina di tornasole per misurare l'intensità del sentimento amoroso. Riprendendo, con una posa però assai peculiare, la modalità dell'*escondit* provenzale, l'uomo non nega le calunnie mosse a suo danno, ma con un abile gioco linguistico le allontana da sé ribadendo allo stesso tempo che morirà se non otterrà l'amore della sua signora. Il testo, dunque, pur presentando qualche spunto originale, si allinea pienamente agli schemi canonici della *cantiga de amor* e della tradizione letteraria da cui questa discende.

La seconda poesia, l'unica qui raccolta a non accennare nemmeno al *tòpos* della morte d'amore, sviluppa motivi altrettanto convenzionali – specie all'interno della canzone di donna – come quello della reputazione della fanciulla, indirettamente presente anche nelle altre due *cantigas de amigo*, e del suo fermo desiderio di incontrare l'amato. Anche in questo caso tra i versi di Roi Martinz d'Ulveira si inseriscono risvolti tematici meno adusati come il 'possessione' dell'amico da parte della giovane¹¹ che, una strofa dopo l'altra, esprime ad una amica silente la propria fiducia nei sentimenti e nelle buone intenzioni del proprio innamorato.

¹⁰ Sul tema, lessicalmente veicolato in questa prima lirica dal verbo *matar* e, nelle successive, da *morrer* e dalla più rara espressione *perder o corpo*, cf. almeno Vilhena 1977, Souto Cabo 1993, Meneses 2000, Martínez Pereiro 2007 e Corral Díaz 2008.

¹¹ L'argomento è stato approfondito da Leticia Eirín nella comunicazione «*Ca ja todas saben que sodes meu. A "posesión" do amigo na poesía profana galego-portuguesa*», presentata al Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario* (Córdoba, 2-4 settembre 2021).

Le ultime due liriche sviluppano una tematica affine che si riflette in simili scelte formulari e lessicali, tanto da far sospettare una possibile continuità tra le stesse, da leggere tuttavia in ordine inverso rispetto a quello riportato dai testimoni: la situazione di partenza è costituita da una madre che vieta ai giovani innamorati di incontrarsi, destinando così entrambi ad una tragica fine.¹² La prima delle due, ossia la terza poesia attribuita dai codici a Roi Martinz d’Ulveira, racchiude un breve dialogo tra madre e figlia in cui la ragazza espone le drammatiche conseguenze dell’interdetto che non riguarderanno soltanto l’amico ma anche le due donne, per la catena di morti che unicamente la condiscendenza materna può evitare. All’interno di una situazione fortemente stereotipata risalta il sottile ricatto emotivo con cui l’amica tenta di manipolare e convincere il genitore a permettere l’incontro tra gli amanti, e dunque l’arguzia della giovane che non si arrende passivamente all’interdizione materna.

Meno ricercata la scena ritratta dalla quarta e ultima *cantiga*, con l’amica che, rivolgendosi alla madre, si lamenta per il divieto di vedere il suo innamorato con una conseguente sofferenza che condurrà entrambi alla morte. Preludio, si direbbe, alle considerazioni velatamente intimidatorie contenute nel ritornello del testo precedente.

Le liriche di Roi Martinz d’Ulveira si muovono nell’ambito del formulario tradizionale anche dal punto di vista retorico, caratterizzandosi per il frequente ricorso alle diverse tecniche di ripetizione, con una predilezione particolare per i giochi poliptotici e le iterazioni del parallelismo semantico e verbale, come d’abitudine centrati sui concetti e i termini chiave dei singoli componimenti. Fenomeni di *repetitio* e *derivatio* si registrano infatti numerosi nel ridotto lascito poetico del trovatore portoghese, sia all’interno del testo, sia in posizione rimica, dove possiamo osservare artifici quali il *dobre* (I), la rima derivativa (I, II, III) e la parola rima (III). Il gusto per i meccanismi iterativi coinvolge anche il piano delle sonorità, visti, ad esempio, gli echi fonici che talora impreziosiscono l’apparato di rime (cf. in particolare II) e l’insistenza nel dettato su alcune sequenze allitteranti (I, II, IV).

¹² Sulla figura della madre nelle *cantigas*, qui ritratta come vigile custode dell’onore della fanciulla innamorata, si rimanda alla dettagliata analisi di Sodr  2008.

Per un'analisi piú puntuale dei tratti stilistici dei componimenti qui raccolti, si rinvia ai rispettivi commenti e alle note esplicative ai versi; solo si aggiungerà che anche il vocabolario impiegato attinge a quel repertorio espressivo assunto ormai a formulario comune in seno alla tradizione lirica galego-portoghese (ad eccezione di alcune, poche, tessere lessicali di piú scarsa frequenza, come la locuzione *quant'é semelbar* o i sostantivi *dano* e *perda*, cf. rispettivamente II vv. 4, 6 e III v. 5).

Quanto alla metrica, la produzione di Roi Martinz d'Ulveria si articola in due *cantigas de meestria* (I, IV) e due *cantigas de refran* (II, III), ma al di là di tale classificazione tipologica si noterà anche a questo livello una spiccata tendenza all'iterazione: nei primi due testi, infatti, il parallelismo letterale che interessa l'ultimo verso delle strofe è talmente intenso da sfiorare, specie nella *cantiga* IV, la modalità del *refran con variación* (cf. IV vv. 6 e 12: «pois el morrer por mí, por el logu'i», «pois el morrer por mí, por el de pran»)¹³ e da indurre in equivoco lo stesso Colocci che appone in testa al componimento I la nota *tornel* (per cui cf. commento relativo). Il modulo strofico dominante è quello delle *coblas singulares*, tanto che si registra appena una rima *unissonans* nel testo III (rima *c*), e l'unica tipologia versale adottata è il decasillabo maschile, metro principale della tradizione trobadorica peninsulare.¹⁴ Le strofe, formate da sei (I, IV) o sette (II, III) versi, sono seguite solo nel secondo componimento dalla *fiinda* e presentano formule rimiche sempre differenti: tra di esse, si segnala la rarità dello schema metrico del testo III (*abbacbC*, Tavani 1967: n° 159), con appena due attestazioni nella poesia galego-portoghese.

Infine, prima di presentare l'edizione critica e il commento ai singoli componimenti, è doveroso segnalare che, quanto alla trascrizione e alla veste grafica, si seguono i criteri pressoché abituali nella prassi editoriale della lirica galego-portoghese (enucleati in Ferreiro *et alii* 2007).¹⁵ Fondamentale,

¹³ Sul ritornello con variazione nelle *cantigas* galego-portoghese e sulla difficoltà, talvolta, a distinguere tale modalità dal parallelismo, cf. almeno Correia 1992 e González 2009.

¹⁴ Per approfondimenti sulla struttura abituale della *cantiga* galego-portoghese, ed eventuali sue variazioni, si rinvia all'analisi fornita da Tavani 1980: 45-55.

¹⁵ Fanno eccezione a queste norme – per motivi, a mio avviso, di maggiore perspi-

inutile dirlo, il confronto facilmente esperibile con la riproduzione digitale dei manoscritti disponibile nelle banche dati *CMGP* e *MedDB*.

La riproduzione delle *cantigas* nel presente contributo segue l’ordine dei testimoni *B* e *V*; la seguente tavola di concordanza servirà unicamente ad agevolare eventuali raffronti tra le diverse numerazioni di edizioni e manoscritti:

Testo	<i>B</i>	<i>V</i>	<i>LPGP</i>	<i>UC</i>	Nunes 1926-28	Nunes 1932	Cohen 2003	Lopes 2016
I	999	588	146,2	1003	-	pp. 396-7	-	p. 459
II	1000	589	146,3	1004	pp. 300-1	-	p. 342	pp. 459-60
III	1001	590	146,4	1005	p. 301	-	p. 343	p. 460
IV	/	591	146,1	1006	pp. 301-2	-	p. 344	pp. 460-1

1. *Dis[s]eron-vos, fremosa mia senbor*

Manoscritti: *B* 999, c. 216v, coll. a-b; *V* 588, c. 93v, col. b.

Repertori: Tavani 1967: 504, n° 146,2 (= *LPGP*); D’Heur 1975: 70, n° 1003 (= *UC*).

Edizioni critiche: Nunes 1932: 396-7; Lopes 2016, II: 459 (= *CMGP*); *UC*: n° 1003.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 210; Braga 1878: 113; Paxeco Machado–Machado 1949-1964, IV: 392.

Altre edizioni: Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996b: 216 (testo Nunes, con modifiche); *LPGP*, II: 907 (= *MedDB*: n° 146,2; testo Nunes, con modifiche); Mongelli 2009: 58 (testo Nunes).

cuità – l’utilizzo dell’accento finale nei futuri dei verbi, anche irregolari (*estará, querrá*), e il mantenimento (o l’aggiunta, qualora i manoscritti presentino la grafia semplice *c/g*) della /u/ nella sequenza velare + *e, i* (*digu’eu, logu’i*).

Dis[s]eron-vos, fremosa mia senhor,
 que me non mat'a mí o voss'amor,
 e non o negu'eu, pois eu sabedor
 faço quen quer que o queira saber
 5 ca me non mat'a min o voss'amor,
 mais mata-me que o non poss'aver.

Ca ben sei que vos disseron por mí
 que me non mata voss'amor, assi
 com'alguen cuida; e digu'eu tant'i
 10 a vós, que o non posso máis negar:
 ca me non mata voss'amor as[s]i,
 mais mata-me que mi-o non quer Deus dar.

E os que cuidan que mi buscarán
 per i mal vosco, dizen-o de pran,
 15 e non mi-o negu'eu (poi-lo saber an,
 des i entendo que non poderei):
 que me non mata voss'amor de pran,
 mais mata-me, senhor, que o non ei.

3. eu] en *V* 4. faço] faco *BV*; quen] queu *B* 7. Ca] E a *B* 10. máis] mays mays *V* 11. voss'amor] uoscam^f *B*, uosañ *V* 14. vosco] uosque *B*, uos q̄ *V* 18. senhor] *om.* *B*
 9. eu] en *Nunes* 13. buscarán] buscaran *Nunes* 14. vosco] vosc'e *UC*; dizen-o] dizem-no *Lopes* 15. saber an] saberám *Lopes* 16. entendo] entend'o *Lopes*

Traduzione

I. Vi dissero, mia bella signora, che il vostro amore non mi uccide, e io non lo nego, poiché io rendo noto a chiunque voglia saperlo che non mi uccide il vostro amore, ma mi uccide il non poterlo avere.

II. Perché so bene che vi dissero di me che non mi uccide il vostro amore, così come pensa qualcuno, e su questo tanto vi dico, ché non posso

piú negarlo: non mi uccide il vostro amore, ma mi uccide che Dio non me lo voglia dare.

III. E coloro che pensano che per questo mi arrecheranno del male con voi, lo dicono davvero, e io non lo nego – poiché hanno intendimento, per questo so che non potrò (negarlo) –: non mi uccide di certo il vostro amore, ma mi uccide, signora, il non averlo.

Rubriche e note marginali

In *B* Colocci verga la rubrica attributiva *Roy Mātijz Dulueyra* e assegna alla *cantiga* il numero 999, ponendo la cifra in alto a sinistra della maiuscola del verso iniziale. Sopra l’*incipit*, a destra, si trova l’annotazione *to(r)nel*, cui si accompagna nel sesto verso di ogni strofa il caratteristico tratto a forma di angolo leggermente ottuso che generalmente delimita, sulla sinistra, i versi di *refran*. Il testo, tuttavia, non presenta propriamente il ritornello, ma è piuttosto interessato dal procedimento del parallelismo letterale nella prima parte dell’ultimo verso delle tre *coblas*. La struttura probabilmente ingannò anche il copista, viste alcune delle correzioni presenti. La seconda parte del v. 12, l’intero v. 17 e le ultime parole del v. 18 sono infatti scritti sopra rasura; una croce posta nel margine sinistro e, nell’ultimo caso, nel margine destro indica il luogo da emendare. Un’altra croce, piú piccola, si rileva sulla sinistra del v. 4.

Il codice *V* presenta la rubrica attributiva di mano colocciana, sottolineata con un tratto orizzontale, *Roy m̃tijz e*, alla sua sinistra, nell’intercolumnio, il numero 188. Il copista dimenticò inizialmente di trascrivere il v. 12 che venne palesemente aggiunto una volta copiato l’inizio della terza strofa, nell’esiguo spazio lasciato tra i versi.

Metrica

Cantiga de meestria di tre *coblas singulares*, formate da sei decasillabi maschili (Tavani 1967: 54, schema 13:27).

	10a	10a	10a	10b	10a	10b
I	or			er		
II	i			ar		
III	an			ei		

Il secondo e il quinto verso di ogni strofa registrano il ricorso al *dobre* in posizione rimante (I: *amor*, II: *assi*, III: *de pran*). Rime derivative tra i vv. 3-4 (*sabedor-saber*) e 6-15-18 (*aver-an-ei*); rime desinenziali 4:6, 10:12; rima ricca 13:14/17. Nel componimento si osservano numerose corrispondenze interstrofiche in cui il procedimento delle *coblas capdenals* e quello del *dobre* si incrociano al parallelismo letterale, da cui le vistose riprese che interessano il v. 2 della I e II strofa, il v. 3 della I e III strofa e, soprattutto, i vv. 5 e 6 di tutte le *coblas*. *Enjambements* ai vv. 3-4, 8-9, 9-10, 13-14. Sinalefi ai vv. 12 e 15 (*mi-o*).

Da notare che gli editori di *UC* avanzano la possibilità di interpretare il testo come un particolare tipo di *cantiga atebuda*, per il *continuum* sintattico che si originerebbe segnalando tipograficamente un legame interstrofico tra le prime due *coblas*, unite dalla subordinazione causale, a cui segue il collegamento copulativo tra le ultime due.

Commento

Il componimento rientra nel ridotto ma significativo gruppo di *cantigas* galego-portoghesi che riflettono, in generi differenti e con differente intensità, la tematica dell'*escondit* provenzale (cf. Brea 1993), per cui il poeta innamorato si difende nei suoi versi dalle accuse mosse a suo danno dagli infidi maldicenti, talvolta invocando su di sé una serie di maledizioni qualora sia lui a dichiarare il falso. Nel testo di Roi Martinz d'Ulveira, in realtà, l'io lirico non cerca di giustificarsi dalle calunnie di quanti intendono screditarlo agli occhi della dama, anzi nemmeno le nega e, al contrario, rovescia tali malignità a sua discolpa con acutezza ingegnosa.

Di fronte alla signora, infatti, i *lausengiers*, la cui insidiosa presenza traspare dietro l'incipitario *disseron-vos*, sostengono che a uccidere il poeta non sia *o vosso amor*, insinuando in tal modo non tanto – a mio avviso – che lui muoia per l'amore di un'altra, quanto piuttosto che i sentimenti per la donna non siano abbastanza forti da condurlo alla morte. Accusa, questa, fortemente infamante, in un universo ideologico, come quello del trobadorismo peninsulare, governato dall'identità tra *amor* e *coita* per cui la gravità della sofferenza patita è direttamente proporzionale alla forza degli affetti. Facendo buon viso a cattivo gioco, l'uomo allontana da sé la chiacchiera malevola con un abile escamotage linguistico racchiuso negli

ultimi due versi di ogni strofa: non lo uccide il ‘vostro amore’ – da intendersi come ‘l’amore provato dalla donna’ e non, come d’abitudine, nel senso di ‘l’amore per lei’ – perché di fatto lui questo non lo possiede, ed è esattamente tale mancanza il vero motivo della morte che incalza il trovatore. Pur condividendo alcuni luoghi tipici della modalità dell’*escondit*, dunque, come l’incipitario riferimento al *dizer* calunnioso dei *miscradores* o l’insistenza sulla colpa attribuita all’amante, allo stesso tempo la canzone in esame se ne discosta per l’atteggiamento dell’io lirico che pare quasi cedere inizialmente ad un’ammissione di colpevolezza, salvo poi sovvertire abilmente il rimprovero, giocando sulle possibili interpretazioni del sintagma *voss’amor*. Lunghi dall’incrinare i canoni della *cantiga de amor* e la convenzionale dichiarazione di amore e sofferenza che la contraddistingue, la lirica di Roi Martinz d’Ulveira si struttura a tutti gli effetti come ennesima, ma efficace, riproposizione del motivo abusato della morte del poeta in nome di una reciprocità amorosa irraggiungibile, che nemmeno Dio aiuta a conquistare (v. 12).

La retorica dell’ossessione e dell’angoscia amorosa si centra in questo caso sull’opposizione tra cause presunte e cause reali del metaforico venir meno dell’innamorato, e dunque sull’iterazione anaforica (e antitetica) *me non mat’a min / mais mata-me* che organizza, tramite il procedimento del parallelismo letterale, l’intero componimento, assegnandogli, si direbbe, una struttura a metà strada tra *cantiga de meestria* e *de refran*. Le notevoli corrispondenze interstrofiche, infatti, oltre ad interessare principalmente il secondo e quinto verso delle prime due *coblas* e, per il consueto gioco di ripetizione e variazione, solo il quinto della terza, culminano nell’ultimo verso di ogni strofa, di cui viene ripetuto identico il primo emistichio. Danno corpo e si intrecciano a questo meccanismo iterativo, ovviamente, anche le riprese anaforiche dei vv. 3 e 15 (in linea col procedimento delle *coblas capdenals*), l’artificio del *dobre* in sede rimica e, in generale, le numerose replicazioni che, a contatto o a distanza, in posizione rimante o a interno di verso, costellano il testo secondo un regime di *repetitio* o di *derivatio*, insistendo spesso, ma non esclusivamente, sulle parole chiave del dettato (*dizer* vv. 1, 7, 9, 14; *matar* vv. 2, 5, 6, 8, 11, 12, 17, 18; *negar* vv. 3, 10, 15; *saber* 3, 4, 7, 15; cf. poi i poliptoti su *querer* v. 4; *poder* vv. 6, 10, 16; *aver* in rima derivativa ai vv. 6, 15, 18; *cuidar* vv. 9 e 13). A livello sintattico risaltano alcuni casi di inarcatura e la costante posposizione del soggetto *voss’amor* al sintagma verbale, mentre, a livello fonico, l’attenzione alle sonorità si

rivela, oltre che in sede rimica, nelle sequenze allitteranti delle serie *me non mat'a mí / me non mata, quen quer que o queira, mais mata-me* (ulteriormente arricchito al v. 12 da altri ritorni consonantici).

Note

1. All'interno della lirica profana galego-portoghese si registrano oltre una cinquantina di *incipit* sul verbo 'dire': vicino al nostro è senz'altro *Disseron vos, meu amigo* di Pedr'Amigo de Sevilha (LPGP 116,6), *cantiga* sempre vincolata alla modalità dell'*escondit*, dov'è però la donna a dover allontanare da sé l'accusa di aver parlato con un altro per far soffrire il suo amico.

2. *mat(a)*: sulle sfumature semantiche del verbo *matar*, di origine tuttora incerta, e sul suo impiego soprattutto ad opera di autori del secondo Duecento, cf. Corral Díaz 2004. – *o voss'amor*: come anticipato nel commento, la 'difesa' – se così si può definire – dell'amante calunniato gioca intorno all'interpretazione del sintagma in analisi che nelle accuse dei maldicenti avrà il significato più abituale di 'l'amore per voi', mentre il poeta lo intende letteralmente 'il vostro amore', riferendosi cioè ai sentimenti (non) provati dalla dama.

7. La lezione *E a* di *B* si spiega con la frequente confusione *e / c* negli apografi italiani, specie a inizio di verso.

9-10. Interpreto *tanto* come pronome con valore simile al dimostrativo (cf. ad es. «mais tanto vos direi én» LPGP 125,23 v. 4) e il *que* del verso successivo come congiunzione causale; diversamente, *UC* elenca nel glossario la costruzione tra le locuzioni consecutive e nella parafrasi al testo assegna piuttosto al *que* un valore relativo («tanto vos digo a vós, a quen non o podo negar máis»). – *i*: avverbio pronominale di largo uso nelle *cantigas* con sfumature semantiche differenti, qui col senso di 'su questo', 'in relazione a questo', riferito a quanto detto in precedenza; frequente anche in associazione ad altri elementi, a formare locuzioni congiuntive (*per i* v. 14) o avverbiali (*des i* v. 16). Cf. *DDGM* e *UC*, *Glosario s. v. i*.

13-14. Ben attestata nei testi la costruzione *buscar mal vosco* col senso di 'nuocere nei vostri confronti', cf. in ambito *de amigo* l'esordio dionigino «Amiga, sei eu bem d' unha molher / que se trabalha de vosco buscar / mal a voss' amigo polo matar» LPGP 25,10 vv. 1-3.

14. Nonostante la lezione di *UC* abbia il pregio del totale rispetto dei manoscritti («E os que cuidan que mi buscarán / per i mal vosc’ (e dizeno de pran / e non mi-o neg’eu) poi-lo saber an»), riprendo la correzione *vosco* di Nunes che a mio avviso rende più fluida la sintassi ripristinando una necessaria frase principale. – *de pran*: locuzione avverbiale col valore di ‘senza dubbio’, ‘certamente’, ‘in verità’, registrata esclusivamente nei testi poetici e penetrata nel linguaggio dei *trobadores* verosimilmente tramite il provenzale *de plan* (lat. PLĀNUM; cf. Michaëlis, 1920: 70; García-Sabell 1991: 269-71).

15. *poi-lo*: la forma contratta della congiunzione *pois* col pronome atono maschile singolare rivela il processo di assimilazione delle parole terminanti in *-r* o *-s* all’antico allomorfo dell’articolo o del pronome di terza persona (ILLUM > *lo*, con posteriore caduta della laterale iniziale per fonetica sintattica; cf. Huber 1933: 120-1, 175-6; Maia 1986: 670-1; Ferreira 1999: 249-50, 254-5; Marcenaro 2019: 157). – *saber an*: possibile la lettura univerbata in veste di forma futura *saberám*, proposta da Lopes (2016, II: 459), ma pare qui più probabile il riferimento al ‘sapere’, sostantivo dunque, dei maldicenti.

16. Leggendo i primi quattro versi dell’ultima strofa si ha l’impressione che qualcosa non torni nel senso (e, quindi, nella lezione testimoniale), in particolar modo in questo verso dove, secondo la lettura proposta, andrà presumibilmente recuperato il complemento sottointeso: il poeta, di fronte a quanto fanno i diffamatori, non può ‘negare’ (o ‘evitare’) la situazione, cioè di essere ucciso dal non avere l’amore della sua signora. La segmentazione *entend’o* di Lopes (2016, II: 459) cerca evidentemente di ristabilire un senso al passo che, nonostante questo, permane opaco.

II. *Oimais, amiga, quer’eu ja falar*

Manoscritti: B 1000, c. 216v, col. b; V 589, c. 94r, col. a.

Repertori: Tavani 1967: 504, n° 146,3 (= *LPGP*); D’Heur 1975: 70, n° 1004 (= *UC*).

Edizioni critiche: Nunes 1926-1928, II: 300-1; Cohen 2003: 342; Lopes 2016, II: 459-60 (= *CMGP*); *UC*: n° 1004.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 211; Braga 1878: 113; Paxeco Machado–Machado 1949-1964, IV: 393.

Altre edizioni: LPGP, II: 908 (= *MedDB*: n° 146,3; testo Nunes, con modifiche).

Oimais, amiga, quer'eu ja falar
 con meu amigo quanto x'el quiser,
 vedes por que: ca tan gran ben mi quer
 que ben vos digu'eu, quant'é semelhar,
 5 [per] quant'eu sei, que non ei de cuidar:
*non querria meu dano por saber
 que podia per i meu ben aver.*

Falarei con el, que non m'estará
 mal nulha ren, e mesura farei
 10 de lhi falar, ca, per quant'eu del sei,
 que mi quer ben e sempre mi-o querrá;
 que vejades o grand'amor que mi á:
*non querria [meu dano por saber
 que podia per i meu ben aver].*

Falarei con el, pois está [a]ssi,
 par Deus, amiga: ca sempre punhou
 de me servir, des i nunca m'errou
 des que meu fui, per quant'eu aprendi,
 e máis vos direi que del entendi:
 20 *non querria [meu dano por saber
 que podia per i meu ben aver].*

E, pois m'el quer, com'oídes dizer,
 de sa fala non ei ren que temer.

1. Oimais] O(o ?)y mays B 6. querria] queiria B 7. meu] men V 9. ren]
 tē V 11. querrá] q̄ira B 12. o grand'amor] ogñ damor V 13. querria]
 queiria B 17. m'errou] meirou B, mem ni V 18. meu] meu(i ?) V 20.
 querria] queiria B 23. ren] tē V

5. [per] quant’eu sei] quant’eu [d’el] sei *Nunes* 15. Falarei con el, pois está [a]ssi] Falarei [eu] con el, pois est assi *Nunes*, Falarei com el, pois ést[e] assi *Lopes* 18. meu] m’eu *Nunes*; per] por *Nunes* 19. entendi] entend’i
UC

Traduzione

I. D’ora in poi, amiga, voglio parlare col mio amico quanto lui vorrà, vedete perché: mi ama tanto che davvero vi dico, a mio avviso, che non devo preoccuparmi, per quanto ne so: *non vorrebbe il mio danno pur sapendo che così potrebbe ottenere il mio bene.*

II. Parlerò con lui, poiché non ne avrò alcun male e nel parlargli dimostrerò cortesia, perché, per quanto so di lui, mi ama e sempre mi amerà; vedete il grande amore che mi porta: *non vorrebbe il mio danno pur sapendo che così potrebbe ottenere il mio bene.*

III. Parlerò con lui poiché è così, per Dio, amica: sempre si sforzò di servirmi e, per quanto intesi, mai commise un torto verso di me da quando fu mio, inoltre vi dirò quello che ho saputo su di lui: *non vorrebbe il mio danno pur sapendo che così potrebbe ottenere il mio bene.*

F. E, poiché mi ama, come sentite dire, nel parlare con lui non ho nulla da temere.

Rubriche e note marginali

Nel codice Colocci-Brancuti l’umanista marchigiano numera il componimento con la cifra 1000, ponendola leggermente a sinistra rispetto allo specchio di scrittura e in parte sopra la maiuscola iniziale. Sulla destra si trovano le note colocciane (*con*)ged(o), sopra l’ultima parola del verso di *incipit*, e a fianco, *to(r)nel*, trascritto nel margine destro; a queste annotazioni corrispondono, rispettivamente, la linea verticale posta a sinistra dei due versi che compongono la *fiinda* e il caratteristico angolo ottuso, normalmente utilizzato per distinguere il ritornello (qui abbreviato, come in V, dopo la prima strofa).

Metrica

Cantiga de refran composta da tre *coblas singulares* di sette decasillabi maschili ciascuna, secondo lo schema 5+2, e da una *fiinda* di due versi che, come d'abitudine, riprende la misura sillabica e la rima del ritornello (Tavani 1967: 142, schema 139:11).

	10a	10b	10b	10a	10a	10C	10C
I	ar	er				er	
II	a	ei					
III	i	ou					

Sul piano dei legami interstrofici, si evidenzia la ripresa di tipo *capdenals* tra la seconda e la terza strofa (vv. 8 e 15; piú debole tra i vv. 10 e 17) e i procedimenti delle *coblas capcaudadas* e *capfinidas* (*direi* v. 19 – *dizer* v. 22) tra la terza strofa e il ritornello. Le rime sono quasi tutte desinenziali; rima ricca 8:11 e 18:19; *derivatio* in sede rimica ai vv. 2-3-11 (*quiser-quer-querra*), 6/13/20-10 (*saber-sei*), 7/14/21-12 (*aver-â*). Degni di nota, inoltre, la consonanza tra le rime della prima strofa, il richiamo interno ai versi di *refran* *querria:podia* e la rima al mezzo imperfetta al v. 22 (*-er:-er*). Infine, si segnalano la forte inarcatura tra i vv. 8-9 e le sinalefi ai vv. 11 (*mi-o*) e 12 (*mi â*).

Commento

L'onore della fanciulla e l'opportunità, o meno, del suo parlare con l'amico costituiscono il nucleo tematico di questo monologo femminile, in cui l'io lirico, rivolgendosi ad una confidente, insiste sull'eccezionalità dei sentimenti provati dal suo innamorato che, per l'appunto, la mettono al riparo da qualsiasi preoccupazione. La *cantiga*, infatti, si apre sulla decisione perentoria della giovane di conversare con l'uomo *quanto x'el quiser*, perché lui la ama a tal punto, come ripete il ritornello, da anteporre il bene dell'amata all'ottenimento dell'agognato guiderdone. Sulla questione della reputazione sociale prende avvio anche la seconda strofa dove la donna ribadisce che tale conversazione non le arrecherebbe alcun danno, ma al contrario metterebbe in luce la sua cortesia, specie di fronte all'amore dell'amico, convenzionalmente dipinto nei vv. 11-12 come grande ed

eterno. Con una minima *variatio*, la terza *cobla* non riprende il motivo del *querer ben* maschile o, meglio, lo declina nei termini dell’impeccabile servizio amoroso e della lealtà sempre dimostrata per cui la fanciulla, nella *fiinda*, non può che concludere la sua ‘arringa’ riassumendo quanto detto in precedenza all’amica silente: i sentimenti dell’uomo sono già di per sé garanzia di convenienza e la rispettabilità femminile non verrà intaccata dal semplice chiacchierare.

L’insistenza, lungo le strofe, sulle medesime tematiche coinvolge le strutture formali, riverberandosi in particolar modo nei diversi congegni di ripetizione, tra cui si contano i numerosi poliptoti (sui verbi *querer*, *falar*, *estar*, *dizer*, *aver*, *saber*, anche in sede rimica), la figura etimologica a distanza *falarei-fala* (vv. 8, 15, 23), la ripresa parallelistica della formula *per quant’eu sei/aprendi* (vv. 5, 10, 18 a cui si aggiunge il *quanto* del v. 4) e l’iterazione di *ben*, avverbio (v. 4) o sostantivo (nell’accezione di ‘amore’ al v. 3 e di ‘ricompensa amorosa’ al v. 7). L’opposizione tra desiderio e decoro sociale che sostanzia il testo è evidente nel parallelismo antitetico *meu dano – meu ben* veicolato dai versi di *refran*, con precedenza, a fini persuasivi, alla negazione del primo, a rimarcare quanto espresso anche dal risoluto *non m’estar mal*, fratto da *enjambement* tra i vv. 8-9. Notevoli, infine, gli echi fonici interni, in parte originati da questi giochi iterativi, che insistono specialmente sui suoni *que* (ad es. vv. 3-4, 11-12), *ei* (v. 5), *fa-* (vv. 9-10) e *de* (vv. 17-18).

Note

1. *Oimais*: ‘ormai, d’ora in avanti’, provenzalismo ben attestato nelle *cantigas*, anche all’interno delle locuzioni avverbiali *des oimas / des oje-mais*, che si registra in *incipit* di componimento in altri quattro testi, tutti, a differenza di quello in esame, afferenti al genere *de amor* (cf. *LPGP* 7,9; 7,10; 25,60; 149,1).

2. *x(e)*: forma proclitica atona del pronome riflessivo di terza persona (con valore di norma espletivo), nata probabilmente dalla combinazione della base etimologica *se* coi pronomi atoni *o*, *a* che originò la *i* semiconsonantica responsabile della palatalizzazione della fricativa iniziale: **seo* > **sio* > *xo*, da cui per analogia la forma regressiva *xe* ~ *xi* (cf. Huber 1933: 176; Ferreiro 1999: 252; Larson 2018: 53). – *quiser*: terza persona singolare

del congiuntivo futuro di *querer*. Questo tempo verbale, procedente dalla confluenza tra il futuro anteriore e il congiuntivo perfetto del latino, è di uso frequente nel galego e nel portoghese medievali all'interno di subordinate condizionali, causali, temporali e in varie forme di relative (come in questo caso), a marcare essenzialmente l'eventualità nel futuro (cf. Ferreiro 1999: 299-300; Larson 2018: 74-5).

3. *vedes*: frequente nelle *cantigas* l'uso del presente indicativo di *veer* con valore presentativo e velatamente imperativo.

4. La parentetica *quant'è semelbar* ha qui il senso di 'secondo me', 'a quanto sembra' («pelo que me parece», Lapa 1965: 40).

5. L'integrazione, suggerita da Lapa (1965: 40, nella forma *por*), trova ragione nel parallelismo coi vv. 10 e 18 e pare preferibile alla proposta *quant'eu [d'el] sei* avanzata in precedenza da Nunes (1926-1928, II: 300), comunque fondata sulle simili costruzioni dei vv. 10 e 19.

6. *dano*: 'danno', 'male', 'detrimento', sostantivo attestato in poco più di venti *cantigas* ma ampiamente documentato nella prosa di tipo storico e giuridico-notarile (cf. *DDGM* e *TMILG ad vocem*). – *por*: in questo caso la preposizione introduce, a mio avviso, una subordinata con valore concessivo: l'uomo non vuole mettere l'amata in una situazione che ne pregiudichi la reputazione, nonostante sappia che così potrebbe ottenere i suoi favori.

10-12. L'intelligenza del passo risulta complicata dal succedersi di tre congiunzioni e dalla sua apparente sconnessione con il ritornello: nella lettura proposta il primo *que* ripete, dopo parentetica, il precedente *ca* con valore causale, mentre il v. 12 si configura come una proposizione indipendente, con il congiuntivo esortativo (*vejades*, in parallelo poliptotico con *vedes* v. 3) ad esprimere, come d'abitudine, «un comando, un consiglio o una preghiera» (Larson 2018: 67; cf. «Ay boa dona, se Deus vos perdom, / que vos non pes d' o que vos eu direy» *LPGP* 33,1 vv. 1-2). Diversa l'interpretazione degli editori di *UC* che assegnano valore consecutivo al *que* iniziale del v. 12, e di Nunes (1926-1928, III: 287), secondo il quale, oltre a dover sottintendere *vos digu'eu* della strofa precedente «para reger o re-fram», è questa congiunzione a ripetere il *ca* del v. 10.

15. Tra le ipotesi avanzate per sanare l'ipometria del verso riprendo quella messa a testo da Cohen (2003: 342) che vanta senz'altro il merito dell'economicità, fronte a *Falarei [eu] con el* (Nunes, 1926-1928, II: 300), *Falarei con el[e]* (Lapa 1965: 40) e *pois ést[e] assi* (Lopes 2016, II: 460), mentre

di minor peso, mi pare, la motivazione del parallelismo, ben leggero, con l’*estará* del v. 8.

18. In merito alla prima parte di questo verso si osserva qualche incertezza in alcune edizioni critiche precedenti. Nunes (1926-1928, II: 300, 470 e III: 287) mette infatti a testo la lettura *m’eu fui* (‘me ne andai’), salvo poi suggerire nell’*errata corrige* finale la grafia unita *meu* e commentare di conseguenza il verso come segue: «Ord. dir.: *des que fui meu* (isto è, namorado)»; a sua volta, la traduzione dell’emistichio fornita da UC, «desde que marchei», è evidentemente un refuso, visto che nelle note finali si giudica scorretta la segmentazione di Nunes, in nome di un contenuto testuale centrato su «a ‘posesión’ do amigo». Quest’ultima è senz’altro l’interpretazione corretta, sebbene la presenza della forma *fui*, di solito prima persona del perfetto di *seer* (o *ir*) «in ragione della metaforesi generata da ð» (cf. Marcenaro 2019: 164) ma in qualche caso – come quello in esame – utilizzata per la terza singolare, possa ingenerare il dubbio. L’uso indifferenziato delle varianti *fui/foi* per entrambe le persone è registrato lungo tutta l’epoca medievale, anche se lo studio dei manoscritti trobadorici, da un lato, e dei documenti non letterari, dall’altro, indica che tale coesistenza si osserva soprattutto al livello della lingua letteraria e, in generale, con un indice di frequenza maggiore in area galega rispetto al Portogallo (oltre a *ibid.*, cf. i rilievi di Maia 1986: 819-26 e Ferreiro 1999: 80).

19. Ammissibile, benché non necessaria, la segmentazione *entend’i* adottata da UC per mantenere il tempo presente come negli altri versi che introducono il ritornello (*ei* v. 5, *vejades* v. 12): nonostante la validità dell’ipotesi (cf. III v. 12), si noterà tuttavia la netta predominanza del perfetto indicativo in quest’ultimo corpo strofico.

III. *Ūa á que diz que morrerá d’amor*

Manoscritti: B 1001, c. 216v, col. b; V 590, c. 94r, coll. a-b.

Repertori: Tavani 1967: 504, n° 146,4 (= LPGP); D’Heur 1975: 70, n° 1005 (= UC).

Edizioni critiche: Nunes 1926-1928, II: 301; Cohen 2003: 343; Lopes 2016, II: 460 (= CMGP); UC: n° 1005.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 211; Braga 1878: 113; Paxeco Machado–Machado 1949-1964, IV: 394.

Altre edizioni: Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996a: 228 (testo Nunes, con modifiche); *LPGP*, II: 908 (testo Nunes, con modifica); *MedDB*: n° 146,4 (testo Cohen).

– Ûa á que diz que morrerá d'amor
o voss'amigo, se vo-lo veer
non faço, filha; mais quer'eu saber
que perç'eu i, se por vós morto for.
5 – Direi-vos, madr', as perdas que á i:
perder-s'-á el e poss'eu [i] perder
o corp', e vós, madr', o vosso por mí.

– Ai mia filha, entenderá quen-quer
que vós teedes por el sa razon;
10 mais dized'ora, se Deus vos perdon,
que perç'eu i, se x'el morrer quiser.
– Direi-vos, madre, quant'eu entend'i:
perder-s'-á el e perderei enton
o corp', e vós, madr', o vosso por mín.

1. Ûa á] D unha *B*, Dunha *V*; morrerá] moirera *B* 4.-14. *om. B* 11.
perç'eu] perzeu *V*

1. Ûa á] Un' á *Nunes*, Muit' á *Coben*, Muit'há *CMGP*, Don'á *UC* 6. poss'eu
[i] perder] poss[o] eu perder *CMGP* 8. mia filha] minha filh' *Nunes* 9.
vós] vos *Nunes*, *UC*; teedes] tēdes *Nunes* 12. entend'i] entendi *Coben* 14.
min] mi *Nunes*, *CMGP*

Traduzione

I. – Una donna dice che il vostro amico morirà d'amore, se non vi permetto di vederlo, figlia; ma voglio sapere cosa ci perdo io, se morirà per voi. – Vi dirò, madre, le perdite che vi sono: lui si perderà e io posso perdere *la vita, e voi la vostra, madre, per me.*

II. – Ah, figlia mia, chiunque capirà che voi difendete la sua causa;

ma dite ora, che Dio vi perdoni, cosa ci perdo io, se lui vorrà morire. – Vi dirò, madre, quanto so su questo: lui si perderà e allora io perderò *la vita, e voi la vostra, madre, per me.*

Rubriche e note marginali

In *B* Colocci assegna al testo il numero 1001 e sopra il verso iniziale, nel margine destro, appone la nota *to(r)nel* ad indicare la presenza del *refran*. Della *cantiga* rimangano in questo codice solo i primi tre versi, trascritti nella parte finale della colonna b della carta 216v, dopo i quali inizia una lacuna: rimangono i lacerti di due fogli strappati, in particolar modo del secondo dove, nel *recto*, si legge l’inizio dei versi che corrispondono all’ultima strofa e alla *fiinda* di *Par Deus, mia madr’, o que mi gran ben quer* di Johan Airas (LPGP 63,56).

Metrica

Cantiga de refran formata da due *coblas singulares* di sette decasillabi maschili (con rima *c unissonans*), articolati sullo schema 6+1 e secondo una formula che conta appena due attestazioni nella lirica galego-portoghese (cf. Tavani 1967: 153, schema 159:1).

	10a	10b	10b	10a	10c	10b	10C
I	or	er			i		
II	er	on			i		

Gli inizi anaforici in regime di *coblas capdenals* sono generati dal forte parallelismo letterale che interessa il testo, come si osserva ai vv. 4/11, 5/12, 6/13. Rime desinenziali 2:3:6 e derivativa 8:11 (*quer:quiser*); da notare, inoltre, la parola rima *i* ai vv. 5:12, certo risultante dalla segmentazione testuale qui proposta, e l’oscillazione in sede rimica del ritornello tra la forma etimologica del pronome personale e quella nasalizzata *min*. La coesione tra strofe, già assicurata dalle riprese parallelistiche, è ulteriormente rafforzata dalla rima *c* che si mantiene identica nel quinto e settimo verso, essendo l’uscita del *refran*. *Enjambements* tra i vv. 1-2, 2-3, 6-7/13-14.

Commento

Cantiga de amigo dialogata che vede due voci femminili dividersi lo spazio poetico, occupando la domanda della madre la prima quartina e la risposta della figlia gli ultimi due versi del corpo strofico e il ritornello. La tematica sviluppata recupera stereotipi di larga frequentazione fra i trovatori peninsulari, come la morte d'amore e l'interdizione, sebbene la struttura dialogica e la fine arguzia dimostrata dalla giovane vivacizzino senz'altro l'esposizione della vicenda sentimentale. La madre, avuta notizia che l'amico morirà di pena se non acconsentirà ad un incontro con la figlia, chiede quale perdita possa mai venirle dal proprio divieto; a questo cinico disinteresse, la fanciulla risponde prontamente con una sorta di ricatto emotivo (cf. Tavani 1980: 104): se l'uomo perirà, ne seguirà la sorte lei e, subito dopo questo terribile lutto, anche il genitore stesso che ha posto l'impedimento. Nella seconda strofa la madre aggiunge che tutti capiranno perché la giovane prende le parti dell'amato e ripete la domanda, a cui questa oppone la medesima risposta, forse ancor più risoluta, visto il passaggio – pur in obbedienza al gioco di *iteratio* e *variatio* richiesto dal parallelismo letterale che struttura il componimento – dal potenziale *posso perder* (*o corpo*) del v. 6 al categorico *perderei* del v. 13.

L'esiguo materiale lessicale che dà corpo al testo gioca sulla ripetizione, in forme flessive differenti, dei verbi chiave *morrer* (vv. 1, 4, 11), *perder* (vv. 4, 6, 11, 13 cui va aggiunto il sostantivo *perdas* v. 5, in figura etimologica) e *dizer* (vv. 1, 5, 10, 12). In particolare, la ripresa di *perder*, spesso al centro di sequenze iterative nelle *cantigas* galego-portoghesi, si caratterizza per una certa *gradatio* espressiva: al quarto verso di entrambe le strofe il vocabolo possiede infatti il significato base di 'restare privo di qualcosa', mentre nelle due occorrenze registrate in ogni verso precedente il *refran* fa riferimento alle conseguenze mortali della proibizione materna, con apice nell'espressione *perder o corpo*, ossia 'morire'. A questi poliptoti – figura cara, come si è potuto vedere, a Roi Martinz d'Ulveira – si aggiungono la *derivatio* in sede rimica su *querer* (8:11) e, all'interno dei vv. 8 e 12, sul verbo *entender*. Infine, in questa trama di richiami e parallelismi non sfugga l'*explicit por mi* del ritornello che fa evidentemente eco al *por vós* del quarto verso: così come la madre aveva accennato alla morte dell'amante a causa della figlia (o, meglio, dell'amore ostacolato per lei), allo stesso modo questa addossa a sé la causa della possibile tragedia materna qualora

la donna perseverì nel suo interdetto. Del resto, è *por el*, come ribatte la madre nella strofa successiva, che parteggia la ragazza e questo è chiaro a *quen-quer* (‘chiunque’, v. 8), pronomi forse contrapposti all’indefinita presenza femminile evocata nell’*incipit*: una donna ha avvertito la madre, probabilmente una sua amica, ma tutti possono agevolmente comprendere che la figlia difenda le ragioni del suo innamorato.

Note

1. La lezione incipitaria *Dunba*, chiaramente leggibile nei manoscritti, ha suscitato non poche perplessità e diverse sono state, negli anni, le soluzioni proposte dagli specialisti. Recentemente, gli editori di *UC* hanno avanzato la congettura *Don’á* che, oltre a donare senso al passo, si dimostra ben spiegabile paleograficamente e confortata dalla presenza dell’espressione in altre *cantigas*, sebbene non sia chiaro dove sia documentato «o erro <dunha> por *dona* en B» poiché il verso indicato nella pagina *online* dedicata al testo è esemplificativo del costruito ma non dell’errore testimoniale (cf. «don’ á que á de Don Fernando torto» *LPGP* 160,10 v. 14, B: *Dona*). Cohen (2003: 343) e Lopes (2016, II: 460) riprendono l’emenda *Muit’ á*, suggerita da Lapa (1965: 40), con l’inserimento dunque dell’indicazione temporale e l’interpretazione di *o voss’amigo* come soggetto del *diz* precedente: se la formula è d’uso comune nel *corpus* trobadorico peninsulare, pare però soluzione meno giustificabile considerando la meccanica della copia. Di fronte a questo *locus criticus*, credo che la lettura *Un’ á* di Nunes (1926-1928, II: 301, nell’*errata corrige* a p. 470: «leia-se ù’á, isto è, ùa á») sia ancora quella preferibile, nonostante da più parti respinta perché definita, in modo in realtà abbastanza generico, ‘anomala’ e ‘dubbiosa’ (cf. Lapa 1965: 40; Cohen 2003: 343 n. 1; *UC*). L’uso dell’indefinito *ũa* con valore pronominale, e nella fattispecie con sottointeso il sostantivo ‘donna’, non è affatto raro, infatti (cf. ad es. «sabhades / que unha que Deus maldiga, / vo-lo tem louqu’ e tolheito» *LPGP* 25,67 vv. 3-5; «des que “el vira” hũa que quer ben» 38,5 v. 12; «hunha que me non quer» *LPGP* 157,34bis/97,25 v. 2 ecc.), e un’analoga costruzione, pur col verbo posposto, si trova in Pero d’Armea: «á ùu que i vosso par ouvesse» (*LPGP* 121,8 v. 5; cf. al riguardo le osservazioni di Fernández Campo 2012: 168). Come si ricorderà, per il celebre e discusso finale del ritornello di Meen-

dinho, Arias Freixedo (1997a e 1997b) aveva ipotizzato una lettura simile, e un *á*, pur giudicandola lui stesso insoddisfacente a causa della «rareza da propia expresión» e, soprattutto, per la peculiare rappresentazione grafica (*ĩ*) che i manoscritti avrebbero presentato del supposto pronome indefinito («nunca parece escrito cun só *u* con til de nasalidade», *ibri*: 14; cf. anche Ferreiro 2007: 64-5). Tornando al nostro caso, si noterà, da un lato, che l'attestazione della costruzione nella lirica dei *trobadores* è senz'altro eccezionale ma non nulla, e, dall'altro, che qui la soluzione è paleograficamente accettabilissima (*Dunba* per *bunba* > *ũa*), vista anche la possibile confusione generata dalla decisa somiglianza in alcuni contesti tra *H* iniziale, in questo caso la *b*-inorganica dell'articolo, e *D*: si veda a mero titolo esemplificativo nello stesso *B* la lettera capitale di *LPGP* 24,2; 25,130; 25,131; 88,17; 114,26 ecc. A mio avviso, dunque, il verso iniziale fa riferimento ad una non meglio definita presenza femminile che avverte la madre, co-protagonista del testo, della *coita* che attanaglia il giovane innamorato di sua figlia.

4. *perç(o)*: prima pers. sing. dell'indicativo presente di *perder*, procedente dal lat. volg. *pěrdēō: il gruppo -dj- in posizione postconsonantica mostra la consueta evoluzione fonetica, dalla quale deriva l'affricata dentoalveolare sorda. Nel galego moderno si assesta l'etimologico *perdo*, mentre *perco* è la forma che si documenta in portoghese (cf. Ferreiro 1999: 311; Marcenaro 2019: 73).

5. Nel *corpus* profano galego-portoghese si registra appena una decina di occorrenze del sostantivo *perda* ('perdita', 'danno') e, ad eccezione dei due casi documentati in contesto satirico, sempre in figura etimologica col verbo *perder*, come nel componimento in esame (cf. ad es. «¿Vedes, amigos, que de perdas ei, / des que perdi, por meu mal, mia senhor?» *LPGP* 9,15 vv. 1-2; «E gram preda per fazedes, / u tal amigo perdedes.» *LPGP* 25,21 *fiinda*).

6. *perder-s'-á*: terza singolare del futuro indicativo del verbo riflessivo *perder-se* con pronome mesoclitico (cf. Larson 2018: 76). – [*i*]: l'integrazione di Nunes (1926-1928, II: 301), volta a sanare l'ipometria versale e accolta da tutti gli editori successivi, si basa sulla ripetuta presenza dell'avverbio pronominale ai vv. 4, 5, 11 (e 12, giusta la segmentazione finale proposta dallo stesso filologo portoghese).

7. L'espressione *perder (o) corpo*, franta da inarcatura, equivale a 'perdere la vita', 'morire', come accennato nel cappello introduttivo (nelle tredici

attestazioni rinvenibili soltanto in un caso compare senza articolo: cf. «Como perdeu, na guerra que passou, / corp’ e amigos» *LPGP* 56,17 vv. 10-11).

9. Nell’ampio ventaglio semantico del verbo *teer* si ascrivono diverse perifrasi, tra le quali *teer raxon (por)* ha il valore di ‘difendere’, ‘intercedere per’, ‘sostenere la causa di qualcuno’.

10. *se Deus vos perdon*: l’interiezione, documentata anche nella poesia provenzale, è la piú frequente tra le formule asseverative impiegate dai trovatori galego-portoghesi e si caratterizza per una marcata restrizione posizionale, dato che appare sempre nel secondo emistichio e, pertanto, in posizione di rima (cf. Sáez Durán–Víñez Sánchez 1995: 264).

12. La validità della segmentazione *entend’i*, oltre che per la sistematica ripresa dell’indicazione avverbiale, pare comprovata dal frequente ricorso al presente indicativo lungo il testo.

14. *min*: dal dativo latino *mīhī*, il pronome personale tonico di prima persona con funzione complemento presenta nelle *cantigas* l’alternanza tra la forma etimologica *mī* e quella nasalizzata *min*, mantenuta dagli editori moderni anche in posizione di rima (cf. almeno Gonçalves 1991: 19-20, 34). Nel galego moderno si utilizza la forma *min*, ottenuta per progressiva nasalizzazione causata dalla consonante nasale iniziale (Maia 1986: 666; Ferreiro 1999: 245; Marcenaro 2019: 151).

IV. *Ai madr’, o meu amigo morr’assi*

Manoscritti: V 591, c. 94r, col. b.

Repertori: Tavani 1967: 504, n° 146,1 (= *LPGP*); D’Heur 1975: 70, n° 1006 (= *UC*).

Edizioni critiche: Nunes 1926-1928, II: 301-2; Cohen 2003: 344; Lopes 2016, II: 460-1 (= *CMGP*); *UC*: n° 1006.

Edizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative: Monaci 1875: 211; Braga 1878: 113; Paxeco Machado–Machado 1949-1964, VII: 79.

Altre edizioni: *LPGP*, II: 907 (testo Nunes); *MedDB*: n° 146,1 (testo Cohen).

Ai madr’, o meu amigo morr’assi
 come quen morre de coitas que á
 grandes d’amor, e non queredes ja

5 que me veja, e el morr', eu o sei,
por mí d'amor; mais eu morta serei,
pois el morrer por mí, por el logu'i.

10 E amores tantas coitas lhi dan
por mí, madre, que non pode guarir,
pero sei eu que guarrá, se me vir,
e jaz morrend'assi por mí d'amor;
mais eu morrerei, madr'e mia senhor,
pois el morrer por mí, por el de pran.

2. quen] queu V 4. me veja] u9 ueia V; o sei] e sey V 6. logu'i] logo hy
V

4. que me veja] que o veja *Nunes, UC* 6. logu'i] logo i *UC*

Traduzione

I. Ah, madre, il mio amico muore così come muore chi ha grandi pene d'amore, e non volete che mi veda e lui muore, io lo so, di amore per me; ma io presto morirò per lui, dopo che lui sarà morto per me.

II. E la pena d'amore lo fa soffrire tanto per me, madre, che non può salvarsi, però so che si salverà, se mi vedrà, e sta così morendo d'amore per me; ma io di certo morirò per lui, madre e mia signora, dopo che lui sarà morto per me.

Rubriche e note marginali

La *cantiga* è trasmessa dal solo V poiché, come accennato nell'analisi del testo precedente, il codice B soffre in questo punto di una breve lacuna. Il manoscritto della Vaticana non presenta alcuna nota o numerazione: solo si rileva una qualche incertezza nella *mise en page* per alcuni a capo della prima strofa che non coincidono con la corretta delimitazione versale.

Metrica

Cantiga de meestria, costituita da due *coblas singulares* di sei decasillabi maschili (Tavani 1967: 254, schema 189:12).

	10a	10b	10b	10c	10c	10a
I	i	a		ei		
II	an	ir		or		

La ripresa del sintagma *por mí* all’inizio dei vv. 5 e 8 determina la connessione strofica delle *coblas capdenals*, cui possiamo accostare anche la forte correlazione parallelistica presente negli ultimi versi delle due strofe che sfuggono all’identità assoluta del ritornello solo per la studiata *variatio* finale (cf. scheda seguente). *Enjambements* tra i vv. 2-3, 7-8 e, di minor rilievo, 4-5.

Commento

La poesia, come una ventina di altre *cantigas*, si apre sull’apostrofe alla madre, a cui la giovane si rivolge per chiedere, piú o meno indirettamente, di poter vedere l’infelice innamorato. Il monologo femminile, infatti, è totalmente incentrato sul motivo della morte per amore dell’amico, inevitabile e imminente se la madre non permetterà che i due si incontrino: in un crescendo drammatico, gli ultimi versi delle strofe si chiudono sull’eventualità che anche la fanciulla muoia, se questo è il destino del suo amico. La seconda *cobla* ripete quanto già dichiarato nella prima, insistendo sulla *visio* (*se me vir* v. 9) come unica possibilità di salvezza del ragazzo e, dunque, dello stesso io lirico che morirà ‘di sicuro’ (*de pran* v. 12) se questa non si realizzerà, con conseguente e implicita colpevolezza materna. Tematicamente, la lirica è assai affine alla *cantiga* dialogata tra madre e figlia che la precede nella tradizione manoscritta (tanto che per *CMGP* potrebbero essere in sequenza una all’altra, con ordine erroneamente invertito nella *lectio* testimoniale): identica insistenza sul motivo (pur convenzionale) della sofferenza e della morte d’amore dell’amico e, soprattutto, identico riferimento – quasi una sorta di ricatto emotivo al genitore-guardiano – all’ineluttabile morte della giovane, se la madre continuerà a non lasciare

che i due innamorati si vedano. La vicinanza tematica si ripercuote, ovviamente, su determinate scelte lessicali e retoriche, a cominciare dall'insistenza iterativa rilevabile in entrambi i testi sul verbo *morrer*, in forme flessive differenti (nella poesia in esame ai vv. 1, 2, 4, 5, 6, 10, 11, 12), e sul sintagma *por mí* (qui ai vv. 5, 6, 8, 10, 12), ad evidenziare la centralità dell'amica come soggetto e agente tragico allo stesso tempo: particolare, in questo componimento, l'accostamento 'per me, per lui' dei vv. 6 e 12 con l'evidente scopo di insistere, a fini persuasivi, sulla catena di potenziali morti generata dal divieto materno.

Nel complesso gioco di riprese e variazioni che domina il testo, animato appena sul piano sintattico da alcuni incisi e fenomeni di inversione, spiccano, accanto a quanto già rilevato, i poliptoti, rispettivamente a distanza e a contatto, su *veer* (vv. 4, 9: *veja – vir*) e *guarir* (vv. 8, 9: *guarir – guarrá*), e le iterazioni di *coitas* (vv. 2, 7), *d'amor* (vv. 3, 5, 10 cui possiamo aggiungere il sostantivo *amores* v. 7) e del verbo *sei* (vv. 4, 9 con chiasmo *eu... sei – sei eu*), poste all'interno di più ampie correlazioni parallelistiche. Degna di nota, inoltre, la particolare costruzione delle strofe dove il distico finale, o per lo meno l'ultimo verso, rasenta lo *status* di *refran*, cui sfugge soltanto la variazione in *explicit* con espressioni che vanno ad insistere, in modo tutt'altro che gratuito, sull'imminenza (*logu'i* v. 6) e sulla certezza (*de pran* v. 12) della morte della giovane, stante l'atteggiamento interdittivo della madre. Una certa attenzione si rileva, infine, per la musicalità del componimento, con la frequente allitterazione, ad esempio, sul suono nasale, certo sostenuta dalle numerose ripetizioni di cui si è già dato conto.

Note

2-3. Da notare l'iperbato che interessa questi versi con l'allontanamento dei determinanti *grandes* e *d'amor* dal sostantivo cui si riferiscono, *coitas*.

4. La lezione *que vos veja* di *V* non trova senso nel contesto ed è stata finora corretta in due modi differenti, in base alla possibilità di interpretare il verbo come prima o come terza persona singolare del congiuntivo presente di *veer*. Nunes (1926-1928, II: 302) e gli editori di *UC* concordano nella lettura *que o veja*, mentre Cohen (2003: 344) e Lopes (2016, II: 460)

ipotizzano piuttosto *que me veja*: nonostante l’attestazione dell’errore 9/o nei testimoni, propendo per la seconda emenda visto il parallelismo che si instaura con il v. 9 (*se me vir*) e la possibilità che l’errore non derivi tanto dalla confusione grafica nella lettura del modello, ma dalla frequenza dell’espressione *vos veja* (e simili) che può aver ingannato il copista nel complesso processo di lettura-memorizzazione-autodettatura-scrittura. – *o sei*: necessaria la correzione della *lectio* manoscritta (*e sey*) per garantire il senso del passo.

5. *por mí*: si osservi l’enfatico spostamento in *rejet* del complemento (cf. anche, in parallelo, v. 8), a sottolineare le cause dell’imminente morte dell’amico: la donna e l’amore.

6. *logu’r*: si interviene sulla lezione trasmessa da *V* (*logo hy*) poiché sarebbe l’unico caso in cui l’incontro tra i due termini non si risolve in elisione.

7. Identica espressione con medesima inarcatura si registra in Gonçal’Eanes do Vinhal («E amores tantas coytas lhy dan / por min» *LPGP* 60,9 vv. 15-16) in una *cantiga de amigo* sempre imperniata sul motivo della morte d’amore dell’amante, di fronte alla quale però la donna, al contrario del testo in esame, si dimostra quasi compiaciuta. Nonostante sorprenda la perfetta identità del passo tra i due componimenti (a cui pare, però, di non poter associare altre significative somiglianze), si dirà che l’espressione torna anche in Don Denis («Coitas lhe davam amores / que nom lh’ eram se nom morte» *LPGP* 25,129 vv. 15-16), sempre col sostantivo plurale *amores* nella particolare accezione di ‘sofferenza d’amore’ (cf. almeno Tavani 1964: 67 e *UC*, Glosario *s. v. amor*), in sinonimia dunque con le *coitas d’amor* della strofa precedente (e si noti il consueto gioco di *iteratio* e *variatio*: lí *grandes* v. 3, qui *tantas* v. 7).

8. *guarir*: ‘guarire’, ‘salvarsi’, ‘sopravvivere’, da collegarsi chiaramente al *tópos* metaforico della malattia d’amore che conduce alla morte, tema chiave del testo.

10. *jaz̃er*: sul relativo processo di desemantizzazione di *jaz̃er* (< IACĒRE), qui parte di una perifrasi aspettuale imperfettiva col verbo principale al gerundio (per altri es. cf. *UC*, Glosario *s. v. jaz̃er*), si vedano i rilievi di Magán Muñoz (1994: 112-3).

11. *madr’e mia senhor*: terza apostrofe alla madre in appena due strofe, in questo caso arricchita – come in un’altra dozzina di luoghi nelle *cantigas*

– dal sintagma ‘(mia) signora’, quasi a rimarcare il potere della donna nella sopravvivenza della figlia e del suo innamorato.

Rachele Fassanelli
(Università degli Studi di Padova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Braga 1878 = Teófilo Braga, *Cancioneiro português da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle, acompanhada de um glossário e de uma introdução sobre os trovadores e concioneiros portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- CMGP = Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira *et alii*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas. Base de dados online*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais · FCSH/NOVA, 2011-, consultabile all'indirizzo <http://cantigas.fcsb.unl.pt> [cons. 20.07.2023].
- Cohen 2003 = Rip Cohen, *500 cantigas de amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- Eirín 2022 = Leticia Eirín, *Sobre un trovador “menor”: Nuno Treenz*, in Ricardo Pichel (ed. por), «Tenb'eu que mi fez el i mui gran ben». *Estudos sobre cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*, Madrid, Sílex, 2002: 151-81.
- Fernández Campo 2012 = Francisco Fernández Campo, *As cantigas de Pero d'Armea. Edición crítica e estudo*, Tese de Doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996a = Manuel Ferreiro Fernández, Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amigo. Antoloxía*, Vigo, AS-PG · A Nosa Terra, 1996.
- Ferreiro Fernández–Martínez Pereiro 1996b = Manuel Ferreiro Fernández, Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amor. Antoloxía*, Vigo, AS-PG · A Nosa Terra, 1996.
- Gonçalves 1991 = Elsa Gonçalves, *Poesia de Rei: Três Notas Dionisinas*, Lisboa, Cosmos, 1991.
- González 2016 = Déborah González, *As cantigas de Pero Velbo de Taveirós. Edición e estudo*, in Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (ed. por), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 441-51.

- Lopes 2016 = Graça Videira Lopes (ed. coord.), *Cantigas medievais galego-portuguesas*. *Corpus integral profano*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2016, 2 voll.
- LPGP = Mercedes Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudo biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia · Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996, 2 voll.
- MedDB = *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://www.cirp.gal/meddb> [cons. 20.07.2023].
- Monaci 1875 = Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della biblioteca Vaticana*, Halle, Niemeyer, 1875.
- Mongelli 2009 = Lênia Márcia Mongelli, *Fremosos Cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*, São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- Nunes 1926-1928 = José Joaquim Nunes, *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*, Coimbra, Imprensa da Universidade, voll. I e II 1926, vol. III 1928.
- Nunes 1932 = José Joaquim Nunes, *Cantigas d’amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- Paxeco Machado–Machado 1949-1964 = Elza Paxeco Machado, José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antigo Colocci-Brancuti. Leitura, Comentários e Glossário*, Lisboa, Revista de Portugal, vol. I 1949, vol. II 1950, vol. III 1952, vol. IV 1953, vol. V 1956, vol. VI 1958, vol. VII 1960, vol. VIII 1964.
- Tavani 1964 = Giuseppe Tavani, *Le poesie di Ayras Nunez*. Edizione critica con introduzione, note e glossario, Milano, Ugo Merendi Editore, 1964.
- UC = Manuel Ferreiro (dir.), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2018-, consultabile all’indirizzo: <http://universocantigas.gal> [cons. 20.07.2023].

LETTERATURA SECONDARIA

- Arias Freixedo 1997a = Xosé Bieito Arias Freixedo, *Eu atend’end’o meu amig[u], e un á. ¿É posible unba nova lectura da cantiga de Meendinbo?*, «Boletín Galego de Literatura» 18 (1997): 119-23.
- Arias Freixedo 1997b = Xosé Bieito Arias Freixedo, *Sobre o refrán da cantiga de Meendinbo. Análise das varias hipóteses de lectura*, in Aa. Vv., *Actas do Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997: 5-18.

- Brea 1993 = Mercedes Brea, *El escondit como variante de la cantigas de amor y de amigo*, in Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (coord.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, 1-5 Outubro 1991, Lisboa, Cosmos, 1993, IV: 175-87.
- 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 (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois*. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 261-76 (pubbl. anche in Mercedes Brea [coord.], *Estudos sobre léxico dos trovadores*, «Verba», Anexo 63 [2008]: 181-96).
- Correia 1992 = Ângela Correia, *O refram nos cancioneiros galego-portugueses (Escrita e tipologia)*, Dissertação de mestrado em literatura portuguesa, Universidade de Lisboa, 1992, 4 voll.
- DDGM = Ernesto González Seoane (coord.), *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, <https://ilg.usc.gal/ddgm/index.php> [cons. 20.07.2023].
- 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 1975 = Jean Marie D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Contribution à l'étude du «Corpus des troubadours»*, Lièges, Université de Lièges, 1975.
- Ferrari 1991 = Anna Ferrari, *Le chansonnier et son double*, in Madelaine Tyssens (éd.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991: 303-37.
- Ferreiro 1999 = Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega. I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela, Laivento, 1999⁴.
- Ferreiro 2007 = Manuel Ferreiro, *Sobre a edição dos textos trovadorescos galego-portugueses. Novamente Meendinho*, «Crítica del Testo» 10/2 (2007): 47-67.
- Ferreiro et alii 2007 = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, Laura Tato Fontañá, *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2007.
- García-Sabell 1991 = Teresa García-Sabell Tormo, *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo, Galaxia, 1991.
- Gonçalves 1976 = Elsa Gonçalves, *La tavola colocciana. Autori portoghesei*, «Arquivo do Centro Cultural Português» 10 (1976): 387-448 (ora in Ead., *De Roma*

- ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 5-87).
- Gonçalves 1995 = Elsa Gonçalves, *Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa*, in Yara Frateschi Vieira (ed.), *Actas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais*, Universidade de São Paulo, 4-6 Julho 1995, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1995: 36-51 (ora in Ead., *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 283-301).
- Gonçalves 2007 = Elsa Gonçalves, *Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades*, «Humanista» 8 (2007): 1-27 (ora in Ead., *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 501-33).
- Gonçalves 2016 = Elsa Gonçalves, *Trovadores ‘menores’ no Cancioneiro da Ajuda*, in Maria Ana Ramos, Teresa Amado (coords.), *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*. Actas do Colóquio “Cancioneiro da Ajuda” (1904-2004), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda: 183-202 (ora in Ead., *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016: 593-612).
- González 2009 = Déborah González, *Unha aproximación ao estudo do paralelismo e o refrán na lírica galego-portuguesa*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova-Strà, 27 settembre-1 ottobre 2006, Padova, Unipress, 2009, II: 509-30.
- Huber 1933 = Joseph Huber, *Gramática do portugués antigo* (1933), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- Lapa 1965 = Manuel Rodrigues Lapa, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro Ministério da Educação e Cultura, 1965.
- Larson 2018 = Pär Larson, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2018.
- Magán Muñoz 1994 = Fernando Magán Muñoz, *Algunas consideraciones sobre “u non jaz al” y otros grupos fraseológicos análogos en gallego medieval*, in Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades · Xunta de Galicia, 1994: 107-16.
- 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 (Com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
- Marcenaro 2019 = Simone Marcenaro, *La lingua dei trovadores. Profilo storico-linguistico della poesia galego-portoghese medievale*, Roma, Viella, 2019.

- Martínez Pereiro 2007 = Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Por volta da retoricidade do trovadorismo profano galego-portugués: Amor e/ou Morte*, in VI Encontro Internacional de Estudos Medievais (EIEM) *Medievalismo: Leituras Contemporâneas*, Londrina (Paraná), Universidade Estadual de Londrina, 2007, I: 138-52.
- Meneses 2000 = Paulo Meneses, *Fenomenologia da morte-por-amor: do influxo das teorias médicas antigo-medievais na actividade poética trovadoresca*, in José Luís Rodríguez (ed. por), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, II: 491-506.
- Michaëlis 1920 = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*, «Revista Lusitana» 23 (1920): 1-95 (rist. in appendice al vol. I dell'ed. anast. di Ead., *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Niemeyer, 1904, 2 voll. [Lisboa 1990]).
- Oliveira 1988 = António Resende de Oliveira, *Do cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do conte D. Pedro. Análise do acrescento a secção das cantigas de amigo de ω*, «Revista de História das Ideias» 10 (1988): 691-752.
- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Oliveira 1995 = António Resende de Oliveira, *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo, Xerais, 1995.
- Ron Fernández 2021 = Xabier Ron Fernández, *Parentelas aristocráticas galegas na corte de Castela e León desde Alfonso X. Os Churrichao e os Rodeiro*, in Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín (ed. por), *Afonso X e Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2021: 209-58.
- Sáez Durán-Viñez Sánchez 1995 = Juan Sáez Durán, Antonia Viñez Sánchez, *Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas*, in Juan Paredes (ed. por), *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993, Granada, Universidad de Granada, 1995, IV: 261-71.
- Sodré 2008 = Paulo Roberto Sodré, *Cantigas de madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2008.
- 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 (coord.), *Simpósio Internacional Mulher e Cultura*, Compostela, 27-29 de febreiro de 1992, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993: 25-42.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

- 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*, «Medioevo Romano» 6/2-3 (1979): 372-418.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg. von), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II *Les genres lyriques*, t. I, fasc. 6, Heidelberg, Winter, 1980.
- 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 ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesei*, «Estudis Romànics» 22 (2000): 139-53.
- TMILG = Xavier Varela Barreiro (dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, <http://ilg.usc.es/tmilg> [cons. 20.07.2023].
- Vilhena 1977 = Maria da Conceição, *A morte por amor na lirica galego-portuguesa*, «Cahiers d’études romanes» 3 (1977): 1-20.

RIASSUNTO: Il saggio propone l’edizione critica delle quattro *cantigas*, una *de amor* e tre *de amigo*, di Roi Martinz d’Ulveira, trovatore portoghese attivo presumibilmente nell’ultimo quarto del XIII secolo. L’edizione è corredata da un’agile introduzione sull’autore e sulla tradizione manoscritta del suo ridotto canzoniere, dalla traduzione dei componimenti e da un puntuale commento, suddiviso in scheda metrica, cappello introduttivo e note esplicative ai versi.

PAROLE CHIAVE: lirica galego-portoghese; Roi Martinz d’Ulveira; *cantigas*; edizione critica.

ABSTRACT: The essay proposes the critical edition of four *cantigas*, one *de amor* and three *de amigo*, by Roi Martinz d’Ulveira, a Portuguese troubadour presumably active in the last quarter of the 13th century. The edition is accompanied by an introduction on the author and the manuscript tradition of his work, the translation of the poems and a detailed commentary, divided into metrical analysis, an introductory presentation and explanatory notes to the verses.

KEYWORDS: Galician-Portuguese Lyric; Roi Martinz d’Ulveira; *cantigas*, critical edition.