



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI ROMANISTICA

Scuola di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Indirizzo di Romanistica

Ciclo XXI

DON DENIS
POESIE D'AMORE
EDIZIONE COMMENTATA

Direttore della Scuola: Prof.ssa Paola Benincà

Supervisore: Prof. Furio Brugnolo

Dottoranda: Rachele Fassanelli

*ad Antonio, o come dicevan tutti Bruno,
sempre vivo nel mio cuore*

INDICE GENERALE

Premessa	9
Testi	
<i>Cantigas de amor</i>	19
I. Praz-mh a mi, senhor, de morrer	21
II. Oimais quer' eu ja leixá-lo trobar	31
III. Se oj' em vós a nenhum mal, senhor	40
IV. Que razom cuidades vós, mha senhor	45
V. Quant' eu, fremosa mha senhor	50
VI. Vós mi defendestes, senhor	56
VII. Como me Deus aguisou que vivesse	61
VIII. Nunca Deus fez tal coita qual eu ei	68
IX. Da mha senhor que eu servi	73
X. Em gram coita, senhor	78
XI. Senhor, pois que m' agora Deus guisou	82
XII. Pois mha ventura tal é ja	86
XIII. Senhor, dizem vos por meu mal	92
XIV. Tam muito mal mi fazedes, senhor	98
XV. Grave vos é de que vos ei amor	102
XVI. Pois que vos Deus fez, mha senhor	108
XVII. Senhor, desquando vos vi	112
XVIII. Um tal ome sei eu, ai bem talhada	117
XIX. Pero que eu mui long' estou	121
XX. Sempr' eu, mha senhor, desejei	127
XXI. Se eu podess' ora meu coraçom	132
XXII. Quant' á, senhor, que m' eu de vós parti	136
XXIII. Unha pastor se queixava	140
XXIV. Ora vejo bem, mha senhor	146
XXV. Quem vos mui bem visse, senhor	150
XXVI. Nostro Senhor, ajades bom grado	154
XXVII. A mha senhor que eu por mal de mi	158
XXVIII. Pois que vos Deus, amigo, quer guisar	163
XXIX. A tal estado mh adusse, senhor	167
XXX. O que vos nunca cuidei a dizer	171
XXXI. Que mui gram prazer que eu ei, senhor	176
XXXII. Senhor fremosa, nom poss' eu osmar	180
XXXIII. Nom sei como me salv' a mha senhor	185
XXXIV. Quix bem, amigos, e quer' e querrei	191
XXXV. Senhor, nom vos pes se me guisar Deus	195
XXXVI. Senhor fremosa e do mui loução	199
XXXVII. Ora, senhor, nom poss' eu ja	204
XXXVIII. Senhor, oj' ouvess' eu vagar	207
XXXIX. Que soidade de mha senhor ei	210

XL.	Pero eu dizer quisesse	216
XLI.	Ai senhor fremosa, por Deus	219
XLII.	Senhor fremosa, por qual vos Deus fez	223
XLIII.	Quer' eu em maneira de proençal	228
XLIV.	Mesura seria, senhor	234
XLV.	Que estranho que mh é, senhor	238
XLVI.	Senhor, cuitad' é o meu coração	241
XLVII.	Proençaes soen mui bem trobar	245
XLVIII.	Preguntar-vos quero por Deus	250
XLIX.	De muitas coitas, senhor, que levei	255
L.	Nostro Senhor, se averei guisado	259
LI.	Senhor, pois me nom queredes	264
LII.	Que grave coita, senhor, é	269
LIII.	De mi fazerdes vós, senhor	272
LIV.	Assi me trax coitado	276
LV.	O gram viç' e o gram sabor	280
LVI.	Senhor, que de grad' oj' eu querria	285
LVII.	Unha pastor bem talhada	290
LVIII.	Senhor fremosa, pois no coração	297
LIX.	Nunca vos ousei a dizer	301
LX.	Nom me podedes vós, senhor	305
LXI.	Pois ante vós estou aqui	309
LXII.	Senhor, que mal vos nembrades	312
LXIII.	Amor, em que grave dia vos vi	316
LXIV.	Que prazer avedes, senhor	320
LXV.	Senhor, que bem parecades!	324
LXVI.	Senhor fremosa, vejo-vos queixar	329
LXVII.	Amor fez a mim amar	332
LXVIII.	Punh' eu, senhor, quanto poss', em quitar	340
LXIX.	De mi valerdes seria, senhor	345
LXX.	Vi oj' eu cantar d'amor	350
LXXI.	Quand' eu bem meto femença	357
LXXII.	Senhor, aquel que sempre sofre mal	360
LXXIII.	Senhor, em tam grave dia	364
LXXIV.	Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou	368
LXXV.	Senhor, eu vivo coitada	372

Cantigas de amigo 377

LXXVI.	Bem entendi, meu amigo	379
LXXVII.	Amiga, muit' á gram sazom	385
LXXVIII.	Que trist' oj' é meu amigo	389
LXXIX.	Dos que ora som na oste	393
LXXX.	Que muit' á ja que nom vejo	397
LXXXI.	Chegou-m' or' aqui recado	401
LXXXII.	O meu amig', amiga, nom quer' eu	405
LXXXIII.	Amiga, bom grad' aja Deus	410
LXXXIV.	Vós que vos em vossos cantares meu	413

LXXXV.	Roga-m' oje, filha, o voss' amigo	418
LXXXVI.	Pesar mi fez meu amigo	422
LXXXVII.	Amiga, sei eu bem d' unha molher	426
LXXXVIII.	Bom dia vi, amigo	430
LXXXIX.	Nom chegou, madr', o meu amigo	433
XC.	De que morredes, filha, a do corpo velido?	436
XCI.	Ai flores, ai flores do verde pino	440
XCII.	Levantou-s' a velida	444
XCIII.	Amad' e meu amigo	449
XCIV.	O voss' amigo tam de coração	453
XCV.	Com' ousará parecer ante mi	457
XCVI.	Em grave dia, senhor, que vos oi	461
XCVII.	Amiga, faço-me maravilhada	465
XCVIII.	O voss' amig', amiga, vi andar	470
XCIX.	Amigo, queredes vos ir?	473
C.	Dizede, por Deus, amigo	478
CI.	Nom poss' eu, meu amigo	481
CII.	Por Deus, amigo, quem cuidaria	485
CIII.	O meu amigo á de mal assaz	489
CIV.	Meu amigo, nom poss' eu guarecer	493
CV.	Que coita ouvestes, madr' e senhor	497
CVI.	Amigo fals' e desleal!	501
CVII.	Meu amigo vem oj' aqui	504
CVIII.	Quisera vosco falar de grado	508
CIX.	Vi-vos, madre, com meu amig' aqui	512
CX.	Gram temp' á, meu amigo, que nom quis Deus	515
CXI.	Valer-vos-ia, amigo, [bem]	519
CXII.	Pera veer meu amigo	522
CXIII.	Chegou-mh', amiga, recado	524
CXIV.	De morrerdes por mi gram dereit' é	528
CXV.	Mha madre velida!	532
CXVI.	Coitada viv', amigo, por que vos nom vejo	535
CXVII.	O voss' amig', ai amiga	538
CXVIII.	Ai fals' amigu' e sem lealdade!	542
CXIX.	Meu amig', u eu sejo	546
CXX.	Por Deus, punhade de veerdes meu	549
CXXI.	Amiga, quem vos [ama]	553
CXXII.	Amigo, pois vos nom vi	556
CXXIII.	Pois que diz meu amigo	559
CXXIV.	Por Deus, amiga, pes-vos do gram mal	562
CXXV.	Falou-m' oj' o meu amigo	566
CXXVI.	Vai-s' o meu amig' alhur sem mi morar	570
CXXVII.	Nom sei oj', amigo, quem padecesse	573

Appendice: Tavola delle varianti 577

Bibliografia 587

Indice delle rime	621
Indice delle principali parole ed espressioni commentate nelle note	631

PREMESSA

1. Don Denis di Portogallo (1261-1325) è unanimamente riconosciuto dalla critica come l'autore più colto e rappresentativo del trobadorismo iberico, punto di riferimento obbligato per qualsiasi studio inerente tale tradizione poetica. Il suo canzoniere infatti – dove il termine non assume la specifica connotazione propria di raccolte organizzate e ordinate dall'autore come sarà per i *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi – rappresenta in un certo modo un compendio di tutta la lirica cortese galego-portoghese, di cui fornisce, data anche l'estensione quantitativa (137 *cantigas*), un ampio ventaglio esemplificativo, sia per temi che per strutture linguistiche, retoriche e metriche. Tale carattere rappresentativo deriva sicuramente al monarca dal suo stesso situarsi nella parabola conclusiva di una tradizione letteraria più che centenaria, in un periodo insomma di fissazione del canone, dopo il quale inizierà non a caso la crisi e la decadenza della 'scuola' galego-portoghese. Ultima grande voce, insieme al figlio prediletto Afonso Sanchez, di questa stagione poetica, il nome di don Denis emerge sin dalle più antiche testimonianze critiche, e non solo per la quantità di testi, ma anche per le loro qualità intrinseche, visto che ancora a metà Quattrocento il marchese di Santilhana, nella sua famosa lettera-proemio diretta al connestabile Dom Pedro di Portogallo, riporta il giudizio dei lettori circa le «invenciones sotiles» e «graciosas e dulces palabras» del re trovatore.¹

Del resto don Denis è stato indiscutibilmente uno dei poeti peninsulari più precocemente studiati e uno dei primi ad essere stato oggetto di edizioni monografiche. Come la maggior parte della lirica galego-portoghese, l'opera del sovrano è tradita dagli apografi cinquecenteschi B (Canzoniere Colocci-Brancuti) e V (Canzoniere della Biblioteca Apostolica Vaticana), a cui si aggiunse, dopo il ritrovamento nel 1990, un terzo testimone, il cosiddetto *Pergaminho Sharrer*, latore di sette *cantigas de amor* e dell'inizio di una settima, con relativa notazione musicale (T, Archivio Nazionale della

¹ Cfr. L. Sorrento, *Il "Proemio" del Marchese di Santillana*, Como-Milano, Marzorati, 1946, pp. 57-58. Poco interessato ad una lirica ormai quasi estinta anche nella memoria, il marchese Íñigo López de Mendoza ricorda, dopo quello di don Denis, i nomi di altri due trovatori, Johan Soarez de Pávia e Fernan Gonçalves de Seabra, senza altri accenni stilistici e senza riferimento alcuno ai testi che pur doveva aver visto, anche se da «pequeño moço», in quel «grand volúmen de cantigas» posseduto dalla nonna, donna Mencia de Cisneros.

Torre do Tombo di Lisbona). All'*editio princeps*, non priva di errori, di C. Lopes de Moura del 1847, fondata sul codice Vaticano appena scoperto, seguì nel 1892 l'edizione integrale allestita da H. R. Lang, anch'essa basata su V, ma con l'apporto delle varianti di B. L'edizione, riedita nel 1894 col corredo di un'ampia introduzione e di un glossario completo, aprì la strada ad un'importante serie di contributi, soprattutto di carattere ecdotico e linguistico, di filologi di prima grandezza, quali A. Gassner, C. Michaëlis, J. Leite de Vasconcelos e O. Nobiling.² Al lavoro di Lang, che resta tuttora l'unica edizione critica completa dell'opera dionigina, seguirono i volumi di J. Nunes pubblicati tra 1926 e 1932 (con successive riedizioni), che raccolgono l'intero *corpus* d'*amor* e d'*amigo* della lirica galego-portoghese. A queste edizioni 'classiche' ha fatto seguito un'ampia serie di edizioni antologiche, che ripropongono in genere il testo di Lang o quello di Nunes, con eventuali rettifiche testuali o regolarizzazioni grafiche.³ In anni recenti una vasta selezione di testi del re portoghese nuovamente editi, ma senza apparato critico, ha proposto la corposa *Antoloxía da lírica galego-portuguesa* di X. B. Airas Freixedo (2003). Accanto a quelle citate si collocano varie edizioni di carattere piuttosto divulgativo, integrali o meno: non in grado comunque di sostituire l'edizione Lang. Tra queste, col fuorviante titolo di *Cancioneiro*, l'edizione di A. J. Da Costa Pimpão del 1960 e quella di I. Meloni Nassar del 1995, fino alla più recente edizione, rivolta al grande pubblico, di N. Júdice (1997), le cui lacune bibliografiche e carenze interpretative sono però state evidenziate da varie recensioni.⁴

Il rinnovato interesse per la lirica dei trovatori galego-portoghesi, stimolato senza dubbio dalla fondamentale sintesi di Tavani per il *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*,⁵ ha comportato una notevole fioritura di indagini filologico-critiche, che nel caso di don Denis non si è tuttavia rivolta alla ricostruzione

² Per una rassegna completa degli studi sulla lirica galego-portoghese, rimane ancora essenziale la bibliografia ragionata curata da S. Pellegrini e G. Marroni (1981), aggiornata via via dal bollettino dell'"Asociación Hispánica de Literatura Medieval".

³ Tra le più note si basano sull'edizione Lang: Gonçalves/Ramos 1983, Alvar/Beltrán 1985, Pena 1990 e 2000 e sull'edizione Nunes: Álvarez Blázquez 1975 e Ferreira/Martínez 1996.

⁴ Cfr. Ramos 1999. Lo studioso portoghese rispose alle critiche ribadendo l'obiettivo della propria edizione di «fazer aceder o maior número de leitores a estes textos» e di «revelar um poeta que só se conhecia de antologias, ou de uma selectíssima escolha de poemas, quase sempre os mesmos, em antologias dispersas» ("Revue Critique de Philologie Romane", 2, 1999, pp. 198-199). Restano tuttavia inalterate le obiezioni circa un'assoluta arbitrarietà nella sua restituzione testuale che in sostanza non fornisce un testo affidabile su cui sia lecito effettuare operazioni critiche di vario tipo.

⁵ Tavani 1980, tradotto poi con aggiunte e precisazioni in galego (*A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986) e in portoghese (*A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988), in entrambi i casi con successive riedizioni ed aggiornamenti.

testuale e alle questioni ecdotiche. Il canzoniere dionigino ha in particolar modo offerto ampio materiale di scavo per quanti intendessero illustrare singole tematiche o questioni formali attinenti a tutta la produzione trobadorica ispanica. Vanno a tal riguardo segnalati i vari saggi di V. Beltrán, alcuni dei quali recentemente riuniti in *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, negli “Anejos de la Revista Verba” (2007), o le indagini condotte da P. Canettieri e C. Pulsoni sulle relazioni esistenti tra le strutture metriche dei *trobadores* e la lirica dei trovatori provenzali e dei trovieri francesi.⁶

Tra gli studi dedicati esclusivamente alla produzione del monarca portoghese, alcuni la percorrono trasversalmente secondo criteri di tipo tematico, formale o lessicale; altri si sono rivolti all’analisi interpretativa, unita talvolta alla discussione testuale, di singoli testi, sancendo così la fortuna di alcune *cantigas* a discapito di altre. Per i primi si ricordano gli spunti originali offerti da F. Ciccarelli all’analisi di un genere, quello *de amor*, troppo spesso – e talora indebitamente – tacciato di monotona ripetitività ed assenza di originalità,⁷ e il lavoro statistico di M. O. Rodrigues Santana sul vocabolario utilizzato dal re trovatore (2002). Una rassegna dei più recenti lavori esegetico-critici su singoli componimenti di don Denis non può che prendere avvio dai contributi di E. Gonçalves e in particolar modo dal volumetto *Poesia de rei: três notas dionisinas* (1991), in cui la studiosa portoghese è intervenuta nella definizione dell’assetto testuale di una *cantiga de amor* (XXXIII) e di quattro *de escarnio e maldizer* (Lang 131, 132, 133 e 136), proponendo, oltre ad un esaustivo commento a suddetti testi, importanti osservazioni metodologiche.⁸ L’interesse per *Nom sei como me salv’ a mha senhor* (XXXIII) si spiega, come chiarisce Gonçalves, con la scoperta di T, in cui la *cantiga* compare tra i testi meglio conservati, permettendo così di risolvere diversi problemi di lettura ed interpretazione sollevati a suo tempo dallo stesso Lang.⁹

⁶ Il riferimento è a due interventi del 1995, raccolti successivamente, insieme ad altri contributi di D. Billy e A. Rossel, rispettivamente dedicati all’arte delle connessioni e alla musica dei *trobadores*, nel volume *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata* (2003).

⁷ Analizzando le *cantigas de amor* dionigine in base a modelli attanziali, fondandosi quindi sulle relazioni tra Soggetto - Oggetto - Aiutanti, nonché tra Destinatario e Destinatario, Ciccarelli individua un atteggiamento attivo dell’amante, tratto atipico rispetto al codice distintivo di questo genere letterario, che non sorprende però in un re trovatore che avrebbe assunto questo tipo di comportamento «quale segno distintivo della propria lirica d’amore» (Ciccarelli 1984: 53). Il riflesso nei testi della condizione sociale dell’autore verrà illustrata più chiaramente da E. Gonçalves in un intervento dall’eloquente titolo *D. Denis: um Poeta Rei e un Rei Poeta* (1993).

⁸ Penso in particolar modo alla *vexata quaestio* sulla legittimità d’intervento nei casi di ipo- o ipermetria e alla rima tra vocale nasale e vocale orale del tipo *assi : mim* (cfr. Gonçalves 1991: 19-20 e 34).

⁹ Del resto sul nuovo testimone, ben più antico e prestigioso degli apografi italiani nonostante la sua veste danneggiata, si convogliò immediatamente l’attenzione di filologi, paleografi ed esperti musicali per cui,

L'attenzione prestata a determinate poesie si collega infine ai dibattiti sollevati attorno all'effettiva esistenza nella lirica galego-portoghese di generi minori quali la pastorella, l'alba o la canzone di malmaritata, con conseguente riedizione di alcuni dei testi incriminati, tra i quali *Unha pastor bem talhada* (LVII) e *Quisera vosco falar de grado* (CVIII) ad opera rispettivamente di L. Stegagno Picchio (1979) e P. Lorenzo Gradín (1991). In tale linea si inscrivono le varie analisi dedicate ad esempio alla celeberrima *Levantou-s' a velida* (XCII), tra cui quelle di M. Brea (2000 e 2005) e quelle metrico-ritmiche di A. Ripoll (1995), l'importante contributo di A. Roncaglia (1984) sulla derivazione dei 'fiori del pino' dal provenzale *albispis* nell'altrettanto nota *Ai flores, ai flores do verde pino* (XCI) e la lettura in chiave semiologica condotta su queste e altre canzoni di donna, non solo dionigine, da S. Reckert e H. Macedo nell'antologia *Do Cancioneiro de Amigo* (1996). Va ancora segnalata la copiosa serie di saggi sulla pastorella galego-portoghese tra cui spiccano, per il riferimento ai tre testi di don Denis che presentano moduli lessicali o tematici vicini al genere provenzale ed oitanico (XXIII, LVIII e LXX), i contributi della già ricordata Stegagno Picchio, di L. Couceiro (1991) e la recente analisi intertestuale di F. Brugnolo (2004) relativa a *Vi oj' eu cantar d' amor* (LXX).

Non rientra negli scopi di questa breve rassegna citare tutti i numerosissimi contributi che, pur non approdando sempre a nuove proposte testuali, si sono concentrati su singole canzoni del re trovatore, ma ricorderemo almeno il costante interesse suscitato da *Quer' eu em maneira de proençal* (XLIII) e *Proençaes soen mui bem trobar* (XLVII), incluse in quasi tutte le antologie e alle quali sono stati dedicati, tra gli altri, gli studi di J. M. D'Heur¹⁰ e R. Lemaire (1995); o ancora l'analisi della *soidade* nel canzoniere dionigino compiuta da M. Gamboa (1999) a partire da *Que soidade de mha senhor ei* (XXXIX).

Spingono in tutt'altra direzione gli studi che, ricercando nei poemi dionigini il riflesso di episodi reali delle vicende amorose del re trovatore, considerano i testi completamente o parzialmente ordinabili in una serie continua. Si tratta a mio avviso di

alle prime ricognizioni di H. L. Sharrer (1993) e di A. G. R. Guerra (1993) seguì l'edizione di J. M. Montero Santalha (1997) e, con non pochi contrattempi, la pubblicazione del volume *Cantus coronatus: 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis* di M. P. Ferreira (2005) che fornisce un accurato e prezioso studio musicale dei testi in questione.

¹⁰ Mi riferisco in particolar modo ad un capitoletto di *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais* (1973), poi estrapolato e tradotto in italiano nella raccolta di saggi curata da L. Formisano *Strumenti di filologia romanza – La lirica* (1990).

ricostruzioni arbitrarie, così come è fuorviante qualsiasi lettura autobiografica della lirica medievale, dato che nulla autorizza a leggere il *corpus* dionigino – pur caratterizzato da una forte omogeneità tematica e tonale – secondo un'unica parabola poetico-narrativa o a rintracciare in esso l'esistenza di un piccolo canzoniere dedicato alla moglie Isabella (cfr. A. Pinto Cortez 1982).

Di altro genere, ma ugualmente poco condivisibile, il tentativo di R. Cohen di isolare nel canzoniere *de amigo* del re un macro-poema formato da trentadue testi in cui si allestirebbe «the history of a renunciation» secondo le modalità del 'genere' classico della *Renuntiatio Amoris* (cfr. Cohen 1987). Al filologo si deve tuttavia la recente edizione critica dell'intero *corpus* d'*amigo* galego-portoghese, in cui vengono discussi con rigore metodologico diversi *loci* critici, talora con proposte molto persuasive (cfr. Cohen 2003).¹¹

Un ultimo settore di ricerca ha conosciuto negli ultimi decenni un sostanzioso incremento di indagini e, parallelamente, di risultati, quello riguardante il rapporto tra i poeti peninsulari e i trovatori in lingua d'*oc* (ed eventualmente quelli d'*oïl*). Gli studiosi hanno trovato ovviamente terreno fertile in un poeta come don Denis che per primo ha gettato nei suoi testi il ponte verso i provenzali. Dopo gli studi pionieristici di Milà y Fontanals, H. Lang, A. Jeanroy, I. Frank, R. Lapa e S. Pellegrini, è l'articolo del 1984 di A. Ferrari ad aver definitivamente sancito la fitta presenza dei provenzali nei *trobadores* iberici: non una imitazione diffusa, come si credeva in precedenza, ma un «influsso 'colto', penetrato a livello di scrittura attraverso canzonieri antichi». ¹² Tra i diversi sondaggi in questo campo non possiamo non menzionare le indagini di E. Gonçalves (1992) sui differenti tipi di 'intertestualità' presenti in don Denis e quelle di V. Bertolucci (1996) in rapporto alle *cantigas* di Alfonso X. Accanto ai riscontri di derivazione occitanica emergono infatti nei testi di don Denis evidenti rapporti con le opere di altri trovatori galego-portoghese, in particolare quelle del nonno materno, sulla cui 'eredità' è incentrato il volume di S. R. Ackerlind *King Denis of Portugal and the Alfonsine Heritage* (1990), che non si sofferma tanto su specifici punti di contatto tra le

¹¹ L'edizione sembra aver quanto meno superato l'esame degli specialisti del *CIRP*, nella cui base di dati *online* si leggono ora diverse poesie di don Denis nel testo Cohen.

¹² Cfr. Ferrari 1984: 54, il cui approccio intertestuale ha rilevato in particolar modo il frequente echeggiamento in don Denis dei versi di Bernart de Ventadorn e, in minor misura, di Jaufre Rudel.

produzioni poetiche dei due monarchi, quanto piuttosto sul forte ascendente esercitato da Alfonso X sull'attività politica, linguistica e letteraria del nipote.

Se da un lato l'allungarsi della lista dei riscontri intertestuali caratterizza contrastivamente la poesia del re portoghese come monotona e monocorde rispetto alla varietà tematica e formale dei maestri transpirenaici, dall'altro ne mette in luce lo sperimentalismo, evidenziando quanto il desiderio di innovazione nei confronti di certi *topoi* ormai inveterati si fondi proprio sul ricorso ai modelli trobadorici, spesso armoniosamente intrecciati al patrimonio poetico tradizionale.¹³ Ed ecco allora in una pastorella impoverita e svuotata degli ingredienti essenziali che il genere presentava nei provenzali e nei francesi, il guizzo improvviso che meravigliò un giorno il poeta Ungaretti nella scelta del pappagallo come co-protagonista di un dialogo con una svenevole pastora.¹⁴

Lontano dai limitativi giudizi di un De Lollis o dei filologi di primo Novecento, chiunque si sia occupato, a vario titolo, della lirica galego-portoghese e in particolare della produzione di don Denis ne ha sottolineato la rilevanza qualitativa e la non comune maestria nell'utilizzo e nella rielaborazione del campionario tematico e retorico cortese, in unione ad echi e suggestioni provenienti da altre tradizioni letterarie e da una poesia, almeno in apparenza, di stampo popolare. Massima convenzionalità e massimo sperimentalismo che permettono al re poeta episodiche deviazioni rispetto agli schemi tematici e formulistici convenzionali, senza tuttavia violare quei «paradigmi fissati dalla tradizione e costituiti dai sedimenti depositi, nella memoria collettiva di un dato ambiente culturale, dalle successive imitazioni di uno stesso modello o di un numero limitato di modelli eretti in norma».¹⁵

2. La produzione poetica di Don Denis comprende centoventisette componimenti di tematica amorosa, tradizionalmente ripartiti in settantacinque *cantigas de amor* e cinquantadue *cantigas de amigo*, e dieci componimenti satirici. Due precisazioni si impongono immediatamente: al re portoghese i due apografi italiani B e V attribuiscono

¹³ «Poeta tardio, D. Denis deixou na sua poesia uma condensação, recapitulação e síntese da tradição poética em que se formou e, ao mesmo tempo, uma espécie de confronto criativo com os textos que “cita” ou aos quais “alude”» (Gonçalves in *DLMGP* 1993: 210).

¹⁴ Cfr. G. Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1970, pp. LXXXIX-XC; Stegagno 1975: 4-7 e 1985: 345.

¹⁵ Tavani 1980: 82.

un ulteriore testo, *Pero muito amo, muito nom desejo*, di cui Giuseppe Tavani, quarant'anni or sono, dimostrò il carattere tardo e spurio, frutto di un inserimento quattrocentesco in uno spazio lasciato libero alla fine del *corpus d'amigo* dionigino. In secondo luogo, si noterà che nella presente edizione si è conservato l'ordine dei testi così come si trova nei testimoni, mantenendo dunque entro il settore d'*amor* le tre *cantigas* che presentano elementi, talora esclusivamente lessicali, talora più propriamente tematici e situazionali, caratteristici del genere pastorella (XXIII, LVII e LXX), ed entro il gruppo d'*amigo* la canzone dialogata *Em grave dia, senhor, que vos oi*, che in base ai precetti dell'*Arte de Trovar* apparterrebbe piuttosto al primo gruppo, presentando come primo interlocutore una voce maschile (XCVI).

La presente edizione, del resto, non costituisce una nuova edizione critica – operazione sicuramente auspicabile, ma tutt'altro che agevole –, ma semmai un'edizione criticamente rivista, che, partendo dall'edizione del Lang e alla luce dei contributi testuali ed esegetici successivi, ne ha condotto un'accurata revisione, fondata su un controllo sistematico della tradizione manoscritta. Restringendo per esigenze di economicità ed omogeneità il *corpus* alle sole poesie d'amore del monarca (*cantigas de amor* e *de amigo*, che del resto costituiscono la parte di gran lunga più consistente della sua produzione), la revisione testuale ha necessariamente preso in considerazione sia le recensioni seguite al lavoro di Lang e le edizioni (tra cui *in primis* quelle di Nunes e quella di Cohen per le *cantigas de amigo*) che proponevano rettifiche o soluzioni alternative riguardo ai passi più problematici e controversi, sia le stesse correzioni del filologo austriaco, spesso curiosamente ignorate dagli editori successivi. Le non poche divergenze rispetto all'edizione Lang vengono discusse e chiarite, caso per caso, nelle note ai singoli versi ed infine elencate per comodità di consultazione in una tavola posta in appendice.¹⁶

La maggior parte degli interventi riguarda la distinzione di parole omografe tramite accento diacritico (*á*, verbo / *a*, preposizione e articolo; *é*, verbo / *e*, congiunzione), la regolarizzazione della coppia pronominale *vós* / *vos* e le correzioni grafiche segnalate nell'*errata corrige* dallo stesso Lang (*desi* per *des i*, *quizo* per *quiso*, *prizom* per *prisom*,

¹⁶ La presenza in un testo di variazioni di sostanza, non riguardanti cioè puri fatti grafici, è comunque immediatamente desumibile dalla fascia di commento precedente il testo, relativa alle edizioni consultate.

ecc.).¹⁷ Per rendere più agevole l'interpretazione dei testi, si è inoltre provveduto all'inserimento della maiuscola per l'appellativo *Nostro Senhor* e per l'antonomastico *El* o alla sua soppressione negli a-capo interstrofici delle *cantigas atehudas* ed a minime variazioni nei segni di interpunzione. Per non appesantire gli interventi, già di per sé sostanziosi, rispetto al testo Lang, si sono invece rispettate le oscillazioni grafiche lì presenti nei tipi *unha / ũa, boa / bōa, poer / pōer, per / por, viu / vio, oiu / oio*, ecc. non sempre coerenti con le lezioni del manoscritto di riferimento V. Valgano a titolo esemplificativo i seguenti casi: 1) Lang stampa *por* laddove V ha chiaramente *per* in XXXVII v. 2, LVII v. 24, LXIII vv. 4 e 17, LXXXIII v. 9; 2) l'editore stampa: *bōa* laddove V presenta la forma priva di nasalizzazione in XVI v. 6, LII v. 4, LIII v. 3, CIII v. 3, CXIV v. 4; *poer* e *doado* al posto delle forme nasalizzate dei testimoni in XLIV v. 16 e LI v. 15; 3) altri minimi scarti rispetto a V si trovano in XXIII v. 15, XCVIII v. 10 e CXVI v. 3 dove Lang stampa rispettivamente *lhe* per *lhi*, *mi* per *me* e *me* per *mi* o in XLIII v. 4 e LXV v. 15 dove preferisce la forma *fremosura* al *fremusura* dei manoscritti; 4) pone caso, infine, segnalare il problema della rima tra vocale nasale e vocale orale (del tipo *mim : assi*) che Lang risolve alla radice stampando *mi* ogni qual volta il pronome si trovi in *explicit* di verso.¹⁸

Infine, si avverte che la numerazione dei testi rispetta quella di Lang (indicata comunque in corpo minore in calce al cappello introduttivo) solo per le *cantigas de amor*, avendo eliminato la tarda *Pero muito amo, muito nom desejo* che nell'edizione di riferimento figurava appunto alla fine di questa sezione come LXXVI, numero con cui si verrà qui ad indicare di conseguenza la prima poesia del genere *de amigo*.

Nel suo complesso il commento si articola in diverse fasce tra loro interagenti. Nel cappello introduttivo si presentano gli aspetti contenutistici e formali del componimento analizzato e la sua contestualizzazione letteraria e in seguito, in corpo minore, si forniscono i dati codicologici e l'elenco delle edizioni consultate, sia diplomatiche che critiche o divulgative (l'edizione Lang figura ovviamente al primo posto). Seguono il testo critico, corredato da una traduzione italiana in prosa che, priva di qualsiasi pretesa di eleganza, non ha altra ambizione che facilitarne la comprensione; la descrizione metrica e infine le note di commento vero e proprio. In tal modo si è cercato di offrire

¹⁷ Appare scontato precisare che si considerano le *Berichtigungen und Nachträge* dell'editore come sua ultima volontà nella definizione testuale.

¹⁸ Fa eccezione CIV v. 11 per cui Lang propone insolitamente la correzione in *mim* (cfr. Lang 1894: 173).

un'esegesi puntuale ed estesa della lettera di testi di cui spesso si sottovalutano le difficoltà interpretative, documentando allo stesso tempo, attraverso un ricco apparato di riscontri intertestuali, la forte presenza, nel poeta per antonomasia *em maneira de proençal*, della duplice tradizione di lirica cortese (occitana ed oitanica) da un lato e del trobadorismo peninsulare dall'altro.

CANTIGAS DE AMOR

I

Praz-mh a mi, senhor, de morrer

Il *corpus* poetico dionigino, così come ci viene tramandato dai testimoni, si apre, per caso o volontà dell'autore, con un testo strettamente aderente al modello provenzale dell'amor cortese e all'ideologia feudale che lo permeava. I primi due versi espongono immediatamente la duplice tematica attorno alla quale ruota l'intero testo: ben consapevole degli obblighi spettanti al signore e dell'importanza di salvaguardare il proprio prestigio sociale, il re trovatore dichiara di voler morire per danneggiare e punire la dama altera e indifferente. Seppur limitata nelle sue rese tematiche e relegata ad un formulario sempre più stereotipato, la prospettiva ideologica della poesia amorosa galego-portoghese affonda le radici nella *fin'amor* cortese, per cui il poeta offre alla *senhor* il proprio fedele servizio così come il vassallo lo offre al *dominus*, attendendone in cambio la ricompensa. Se l'amante soffre tanto da morire, è la donna amata, sua signora feudale, che ne riceve più o meno direttamente un danno: violando il patto che prevede come suo dovere se non il *beneficium* – massima aspirazione del *trobador* peninsulare rimane infatti la semplice contemplazione della donna –, almeno l'*auxilium*, la donna perde il suo più fedele servitore e danneggia il proprio 'valore' all'interno della società cortese. In questa poesia si insiste in particolar modo sulla prima perdita, mentre il motivo della reputazione della dama diviene il nucleo tematico, ad esempio, della *cantiga* III. Nonostante la vicinanza ai modelli di Provenza, il componimento dionigino testimonia gli adattamenti, sia formali sia contenutistici, subiti dall'ideologia cortese nel passaggio in terra iberica. Don Denis dimostra infatti di aver imparato la lezione dei maestri per cui “cel a'l dan cui es la seingnoria, / per que'm devetz, domna, del dan gardar” (Rigaut de Berbezilh, *Tot atressi con la clartatz del dia*, vv. 24-25), ma nel contempo manifesta quell'inclinazione alla sofferenza e alla morte d'amore che costituiscono i *topoi* più diffusi della tradizione poetica peninsulare.

Per quanto riguarda la forma del testo, la perizia tecnica caratteristica dei provenzali si mantiene nell'uso di strutture linguistiche, retoriche e ritmiche di fattura impeccabile, ma si coniuga ad un'organizzazione formale meno complessa e ad una soluzione strofico-ritmica tra le più frequentate. Indizio, questo, non di minore abilità o cura formale, ma di un cambio nel gusto, meno soggettivo e più oggettuale, maggiormente incline alla sfumatura che all'innovazione originale. Il tema della poesia, il compiacimento della propria morte piegato al desiderio di nuocere alla dama crudele, trova completa enunciazione nei primi versi e viene in seguito sviluppato tramite il procedimento del parallelismo semantico o concettuale. Le variazioni argomentali introdotte lungo il testo sono minime e concentrate negli ultimi versi di ogni strofa, tra queste si distacca l'implicita accusa rivolta ai vv. 13-14 alla dama, impassibile di fronte alla tragica sorte del servitore. Le corrispondenze parallelistiche si avvertono soprattutto tra i vv. 1-4, 8-10 e 26-27 e veicolano la ripetizione dei termini chiave del testo: *prazer* (vv. 1, 2, 8), *morte / morrer* (vv. 1, 8, 12, 14, 16, 17, 24), *fazer* (vv. 4, 9, 10, 26, 27) e *mingua* (vv. 4, 10, 27), appartenente quest'ultimo a quel consueto vocabolario carico di suggestioni feudali in cui si inscrivono anche *servidor*, *senhor*, *vassalo*, *omen leal*. Accanto ai meccanismi parallelistici, i collegamenti interstrofici, i frequenti

enjambements e il legame copulativo tra le *coblas* assicurano al testo una forte coesione tematica e formale.

B 497, V 80.

Lang 1 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 1; Monaci (1875) 80; Braga (1878) 80; Machado (1949-1964) 442; Tavares (1961) pp. 15-16; Nunes (1972) 28; Nassar (1995) p. 19; Júdice (1997) p. 77.

Repertori: Tavani (1967) 25, 84; D'Heur (1973) 495.

Praz-mh a mi, senhor, de morrer,
e praz-m' ende por vosso mal,
ca sei que sentiredes qual
mingua vos pois ei de fazer;
5 ca nom perde pouco senhor
quando perde tal servidor
qual perdedes em me perder.

E com mha mort' ei eu prazer
porque sei que vos farei tal
10 mingua qual fez omen leal
o mais que podia seer,
a quem ama, pois morto fôr;
e fostes vós mui sabedor
d' eu por vós atal mort' aver.

15 E pero que ei de sofrer
a morte mui descomunal,
com mha mort' oi mais nom m' em cal,
por quanto vos quero dizer:
ca meu serviç' e meu amor
20 será-vos d' escusar peior
que a mim d' escusar viver.

E certo podedes saber
que pero s' o meu tempo sal
per morte, nom á ja i al,
25 que me nom quer' end' eu doer,
porque a vós farei maior
mingua que fez Nostro Senhor
de vassal' a senhor prender.

I- Mi piacerebbe, signora, morire, e questo mi piacerebbe per il vostro male, perché so che sentirete quale mancanza vi farò; poiché non perde poco un signore quando perde un tal servitore quale perdereste voi nel perdermi.

II- E provo piacere della mia morte perché so che vi farò una tale mancanza quale fece il servitore più leale a colei che ama, una volta che fosse morto; e voi ben sapevate che a causa vostra io pativo una simile morte.

III- E sebbene soffrirò una morte tanto eccezionale, della mia morte ormai non m'importa per quanto vi voglio dire: il mio servizio e il mio amore saranno per voi una rinuncia peggiore che per me rinunciare a vivere.

IV- E certo potete sapere che anche se sto per morire, senza dubbio non voglio lamentarmi di questo, poiché a voi farò una mancanza maggiore di quella che fece Nostro Signore nel portar via un vassallo alla sua signora.

Cantiga de amor di mestría, formata da quattro *cobras unissonans* di sette ottosillabi maschili. Lo schema metrico è composto da una fronte tetrastica a rime incrociate (*a b*), una coda composta da un distico a rima baciata (*c*) e da un verso conclusivo che riprende la rima *a*, generando così legame interstrofico di tipo *capcaudadas*. Numerosi gli inizi anaforici: *mingua* (vv. 4, 10, 27), *com mha mort'* (vv. 8, 17), *porque* (v. 9, 26). La rima *a* è sempre verbale ad eccezione del v. 8; rima equivoca ai vv. 5 e 27 (*senhor*); rima paranomastica ai vv. 7 e 28 (*perder : prender*); frequenti le rime ricche (4 : 8 : 18, 6 : 13, 14 : 21, 20 : 26). Si notino inoltre a livello semantico le rime derivate *seer - fôr* a contatto immediato (vv. 11 e 12) e *sabedor - saber* a distanza (vv. 13 e 22) e le rime antonimiche ai vv. 1 e 21 (*morrer : viver*), 8 e 15 (*prazer : sofrer*), 20 e 26 (*peior : maior*). Numerosi gli *enjambements*: vv. 3-4, 9-10, 10-11, 15-16, 23-24, 26-27, 27-28.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
er al or

Cfr. Tavani 1967: 230, schema 161: 238. Struttura strofico-ritmica derivata da quella più frequente della lirica galego-portoghese (160: abbacc) con l'aggiunta di un verso conclusivo che riprende la prima rima della fronte. Dei duecentosettantaquattro testi che usano questo schema, più della metà ricorre al decasillabo (maschile e/o femminile), mentre nei diciotto testi dionigini dove è presente questo schema (tredici d'*amor*, due d'*amigo*, tre d'*escarnio*) otto usano l'ottosillabo maschile e nove il decasillabo, il restante è in eptasillabi femminili. Lo schema è presente in nove testi provenzali, l'unico dei quali in ottosillabi è una tenzone tra Bernart de Ventadorn e Peirol (cfr. Lazar 2001: 194-197), deciso, quest'ultimo, ad abbandonare il canto perché non ne riceve amore e il canto non può che venire dal cuore (cfr. Frank 1953, I: 105, schema 548) e in appena tre testi nella lirica d'*oïl*: un *jeu-parti* di Gilles le Vinier, una canzone del Trésorier di Lille e un'altra di Thibaut de Champagne (cfr. Mölk – Wolfzettel 1972: 648, schema 1409).

Da notare che questa poesia è una delle cinque *cantigas de amor* in cui don Denis ricorre ad un sistema superiore alle consuete tre strofe (cfr. quattro strofe in LVII, LXVII, LXIX, cinque in LXX).

1. L'*incipit* ricorda esordi provenzali del tipo *Be-m platz lo gais temps de pascor* di Bertran de Born o *Era-m platz, Giraut de Bornelh* di Raimbaut d'Aurenga, già segnalati da Elsa Gonçalves (1993b: 15), o lamentose dichiarazioni come quella che apre un congedo di Raimon Jordan: "Dompna, s'ieu muer per vostr'amor be-m plai" (*D'amor no-m puesc departir ni sebrar*, v. 41), ma nella poesia galego-portoghese, caratterizzata proprio dal *tópos* del morire d'amore, l'espressione "praz-me de morrer" fa certamente parte di un formulario diffuso. La Gonçalves al riguardo cita *Moyr' eu e*

praz me, se Deus me perdon di Pero Garcia Burgalês (che si ripete parallelisticamente con minima *variatio* al v. 11 “e ora moir’, e praz me de morrer”, 125, 25) e l’*incipit* di strofa “E praz-me, se Deus mi perdon / de morrer” di Nuno Fernandes Torneol (106, 3 vv. 7-8), a cui possiamo aggiungere i versi “Moyr’ eu e praz-mi muyto de morrer” di Pero d’Armea (121, 10 v. 15) e “ca moir’ e praze-m’ én” di Johan Soarez Coelho (79, 20 v. 12). Al motivo della preghiera-rimprovero affinché la dama non uccida d’amore il poeta e a quello della morte come liberazione dalla *coita* insopportabile, si affianca talvolta il motivo peculiare del timore che la morte del poeta-servitore danneggi la reputazione della *senhor*. Esso è già attestato nella lirica provenzale: oltre al passo di Cerverí de Girona riportato da Bertolucci in merito a *Maravilho-m’ eu, mha senhor* di Martin Soarez (“No planc, si muyr, mas per ço me’n azir: / can m’auretz mortz, que vos ausiretz dire: / «Ve-us la dona que no fa bo servir; / c’un seu amic aucis per gen servire, / c’altra razo no poc mostrar ne dir.» / Doncs, ma dona, no-us façatz escarnir!”, XXII vv. 35-39), si ricordino i versi di Bernart de Ventadorn “Domna, [...] / que be cre qu’es vostres lo dans, / cossi que vostr’om mal prenda” (XXIX, vv. 19-21). Nella lirica galego-portoghese diversi poeti si preoccupano di nuocere alla dama con la loro morte, valga qui solo l’esempio appena citato di Martin Soarez “[...] ei pavor / de que tēen, senhor, por mal / de quen a seu homen non val, / pois poder á de lhi valer” (97, 15 vv. 22-28). Per altre occorrenze del motivo, cfr. Bertolucci 1963: 73; VÍñez Sánchez 2004: 179-180 e, per i provenzali, Asperti 1990: 312-313 n. 24.

Nel testo dionigino si profila un atteggiamento tendenzialmente contrario: il poeta desidera morire proprio per il gusto di *fazer mal* alla dama. La formula *Praz-mh a mi*, che qui ritroverebbe «o seu sentido institucional originário», verrebbe così a costituire una traccia “morfologica” della condizione regale del trovatore (cfr. Gonçalves 1993b: 15). – *mh a mi*: il pronome atono *me* assume le funzioni dell’accusativo latino *MĒ* e del dativo *MĪHĪ* con oscillazione formale *me / mi* nel periodo medievale; nella grafia *mh* degli apografi italiani *h* assume valore di yod a seguito della riforma ortografica introdotta, su modello provenzale, da Alfonso III di Portogallo e generalizzata (almeno per i nessi *lh* e *nh*) tra la fine del XIII e i primi anni del XIV secolo (cfr. Lanciani 1977: 60, n. 3). La *geminatio* del pronome personale, in successione nella forma atona e in quella tonica, è dovuta alla struttura morfosintattica del discorso e a ragioni espressive. Questo tipo di accumulazione pronominale infatti, per nulla rara nelle *cantigas*, insiste sulla preminenza dell’io poetico, protagonista indiscusso del genere *d’amor* (cfr. Huber 1986: 286). – *senhor*: il testo è costruito tramite il ricorso all’apostrofe diretta che è – insieme al monologo mediante il quale il poeta esprime i suoi sentimenti sull’oggetto del canto (la dama) – la struttura narrativa predominante nella ‘scuola’ trovadoresca peninsulare. Oltre un terzo delle 704 *cantigas de amor* galego-portoghesi recano nel primo verso l’apostrofe alla dama e i dati forniti da Tavani (1980: 63) sono confermati dalla produzione dionigina in cui 48 poesie su 75 presentano fin dall’*incipit* il termine *senhor*, che si configura dunque come vero e proprio distintivo di genere. – *morrer*: Lang stampa *moirer* conservando l’errata forma *-oir*, caratteristica di B ma registrata anche in V, dovuta allo scambio tra *r* rotonda ed *i* senza punto, grafia che «non ha diritto di cittadinanza se non nella forma del presente» (cfr. Tavani 1963: 215). Il motivo del morire d’amore è notoriamente il *tópos* più frequentemente praticato della *cantiga de amor*, sebbene sia ormai una metafora inveterata, riferita a «una insatisfacción radical del enamorado en el plano erótico» (Rodríguez 1980: 84).

2. *praz-m(e)*: da notare l'osservanza della legge Tobler-Mussafia che prevede enclisi dopo la congiunzione *e*. – *ende*: è la forma piena di *ém*: derivato dal latino *İNDE*, l'avverbio assume nel medioevo una funzione pronominale nella maggior parte delle lingue romanze, anche se posteriormente il suo uso si ridusse all'ambito della Romania centrale (fondamentalmente, Francia e Italia). Anteposto o posposto al verbo, in un alto numero di casi *én* appare nei testi preceduto dalla preposizione *por*, determinando una congiunzione con valore causale o, in altri casi, consecutivo o avversativo; fu probabilmente questo valore a permettere, dopo la scomparsa dall'uso di *én*, la sopravvivenza della costruzione nel portoghese moderno *porém*. Per l'origine, la forma e i valori di questo avverbio pronominale, usato generalmente con verbi che reggono il genitivo (*prazer, pesar*, ecc.), cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 33; Lorenzo 1977, II: 532-533, 1025-1026; Brea 1988a: 181-185. In questo caso il pronome, in posizione enclitica, dipende dal verbo *prazer* e si riferisce al *morror* del verso precedente. – *por vosso mal*: per il male che verrà alla signora dalla morte del suo più fedele servitore.

3. Si notino il gioco allitterativo (*SEi que SEntiredes*) e il forte *enjambement* che pone in rilievo il sostantivo *mingua* in *rejet* e che si ripete identico ai v. 9-10 e 26-27, originando *incipites* anaforici.

4. *mingua*: 'mancanza', 'torto'; variante della forma etimologica *mengua*, per la tendenza generale di pronunciare *e* atona come *i*, è deverbale da *minguar / menguar*, derivato dal latino volgare **MĪNŪĀRE* a sua volta formato sopra il latino classico *MĪNŪĒRE* (cfr. Michaëlis 1904, I, *Glossário*: 56; Lorenzo 1977, II: 856; Corominas-Pascual 1980, IV: 38). Il sostantivo, sconosciuto al genere *de amigo*, è scarsamente attestato anche in quello *de amor* con solo undici occorrenze in dieci testi, di cui ben tre dionigini (oltre a questo, cfr. XXXV v. 20 e LXXIV v. 9). Una situazione simile a quella del passo che stiamo commentando si legge in *Sazon é ja de me partir* di Osoir' Anes, in cui la *mingua* che farà l'amante sarà partire allontanandosi così dalla dama e dal suo servizio ("E averedes a sentir / camanha mingua vus farei; / e veeredes, eu o sei, / como poss' eu sen vos guarir! [...]” 111, 7 vv. 9-12). – *pois*: derivato probabilmente dall'avverbio latino *POSTĒĀ*, può assumere, oltre al valore avverbiale (come in questo caso dove equivale a 'dopo la mia morte'), la funzione di congiunzione temporale o, generalmente seguito da *que*, quella di congiunzione causale o consecutiva. – *ei de fazer*: 'farò', la perifrasi 'aver + (a / de) infinito' può possedere il valore temporale di futuro o quello modale di obbligo o necessità, senza che i due valori siano sempre facilmente distinguibili. In questo testo la costruzione perifrastica, rispecchiata al v. 15 da *ei de sofrer*, possiede valore di futuro, vista l'alternanza con le forme semplici *sentiredes, farei, será*.

5. *perde*: prima voce della sequenza poliptotica che interessa gli ultimi tre versi della *cobla*; la figura di ripetizione insiste sul motivo centrale della poesia, ovvero sul danno che subirà la dama perdendo un così fedele servitore, ed è complicata dal gioco equivoco tra i due valori, non sempre distinguibili, del verbo *perder*: quello di 'rimanere senza' e il valore figurato di 'causare la perdita di qualcuno', presente qui almeno in rima al v. 7 (cfr. Arias 2004: 392). Per questo poliptoto in un contesto tematico simile, cfr. Raimbaut d'Aurenga: "Donna, se:l vostr'om pert en re / Sapchaz que vos i perdez be [...] / Qe vos i perdez s'eu i pert" (XXIII vv. 147-152). – *senhor*: il sostantivo, soggetto del precedente *perde*, ha l'accezione semantica di 'signore

feudale' e indica la situazione di dominio, autorità e potere che la dama esercita sull'amante, il quale, da buon vassallo, deve sottomettersi al servizio del superiore.

6. *tal*: l'indefinito, qui correlativo di *qual*, presentava in galego-portoghese due allomorfi, utili per ragioni metriche: l'etimologico *tal* e il rafforzato con *a-* protetica, *atal* (cfr. v. 14).

7. Il verso, strutturato sulla *comparatio* e sull'eplanadiplosi, sembra rieccheggiare, in un contesto tematico differente, il sentenzioso "muito perdedes vos en me perder" di Roi Queimado (148, 24 v. 28). Per l'uso di *perder* nel senso di 'portare a perdizione, a morte', cfr. "E gram preda per fazedes, / u tal amigo perdedes" (LXXXI *fiinda*); "[...] ela que me faz perder" (Airas Moniz d'Asme 13, 2 v. 5); "[...] ca perder-m'-ei / pois, se m' ela ben non fezer" (Johan Soarez Somesso 78, 19 vv. 15-16).

8. Il *tópos* della morte viene ripetuto immediatamente al verso iniziale della seconda strofa ed evidenziato tramite l'iperbato che favorisce la ripresa a chiasmo dei due poli tematici antitetici già espressi nell'*incipit* del testo: *praz - morrer* (verbi), *morte - prazer* (sostantivi). Accanto al normale costrutto *prazer de*, è documentata la forma con *con* indicante causa, motivo (cfr. Dias 1970: 150), cfr. l'analoga espressione *prazer con mia morte* del testo di Pero Garcia Burgalés sopra citato (125, 25 v. 17).

9. Tra le corrispondenze interstrofiche, si noti ai vv. 9 e 10 la correlativa *tal mingua qual...* che rispecchia *tal servidor qual...* della strofa precedente e il poliptoto sul verbo *fazer*, presente anche al v. 4, che si ripeterà identico ai vv. 26-27. A livello fonico, si segnala inoltre la ripercussione di *-ei-* tra i vv. 8 e 9.

10. *fez*: terza persona singolare del perfetto forte del verbo *fazer*, derivata dal latino classico FĒCIT; nella documentazione medievale questa forma alterna con l'etimologica *feze* e con l'analoga *fezo* (cfr. XLIV v. 20). Cfr. Maia 1986: 747 n. 1 e 794. – *omen*: forma nasalizzata caratteristica degli apografi italiani (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 62). Il termine riacquista qui l'antico valore feudale di «suddito legato al signore da obblighi reciprocamente validi» (Bertolucci 1963: 73) e con l'aggettivo *leal* (prov. *ome litge*) si inserisce a pieno nella metafora del vassallaggio d'amore sviluppata lungo l'intera poesia (riprende in sostanza *servidor* del v. 6).

11. Letteralmente: 'il più (leale) che poteva essere'. Il motivo iperbolico per cui, morto il poeta, la donna non troverà più un servitore così fedele è già provenzale: "E pot ben dir sa man m'auci, / que mais tan fizel non aurà" (Jaufre Rudel, *No sap chantar qui so non di* vv. 23-24 nella lezione del ms. C); tra i trovieri si ricordi Thibaut de Champagne: "Ja n'avrez mais nul si loial ami [...] Et je me morrai chetis" (XXI, vv. 45-47).

12. *a*: la *o* che si legge nel testo di Lang è un evidente refuso, dato che nel glossario viene riportata l'esatta lezione dei testimoni. – *pois*: 'dopo che', seguito dal congiuntivo futuro introduce una subordinata temporale con sfumatura ipotetica (cfr. Vázquez Sanchez 2004: 171). – *fôr*: terza persona singolare del congiuntivo futuro di *seer*, tempo che, come le altre forme verbali derivate dal perfetto, coincide nella lingua antica e moderna con quello di *ir*. Il congiuntivo futuro è un tempo caratteristico del sistema linguistico

galego-portoghese, anche se è oggi ridotto a un tempo ‘fantasma’ citato appena dalle grammatiche. Procedente dal futuro anteriore dell’indicativo con l’influenza del perfetto congiuntivo latino, il congiuntivo futuro era di uso frequente nel galego-portoghese medievale, dove marca essenzialmente l’eventualità nel futuro. Per la storia di questo tempo verbale e i suoi usi antichi e moderni, cfr. Freixeiro 2002, II: 359-370.

13. *sabedor*: ‘consapevole’, ‘a conoscenza di’, derivato peninsulare di *saber* (per il provenzale *sabens*), l’aggettivo sostantivato può formare perifrasi col verbo *seer* divenendo in tal modo sinonimo del verbo di partenza (‘essere a conoscenza di’ quindi ‘sapere’), mentre unito al verbo *fazer* indica piuttosto ‘rendere consapevole qualcuno di qualcosa’, ‘far sapere’ (cfr. VI v. 4). Spesso il deverbale è riferito – negativamente – alla dama, che nonostante sia a conoscenza del dolore che affligge il poeta non fa nulla per alleviarlo. Cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 79.

Fostes chiude, dopo *seer* e *fôr*, la terza sequenza poliptotica del testo che si incrocia con quella sul verbo *aver* (*ei* v. 8, *aver* v. 14, *ei* v. 15).

14. *de*: è l’elemento di relazione più utilizzato per introdurre frasi preposizionali che funzionano come complemento del nome o del verbo (cfr. Huber 1986: 317-318; Freixeiro 2002, II: 555). – *atal*: già Michaëlis e Nunes preferiscono la forma unita *atal* contro la variante *tal* del testo di Lang che considera *a* articolo determinativo femminile. – *por*: causale.

15. *Pero que*: ‘sebbene’; dall’iniziale valore conclusivo-esplicativo (‘per questo motivo’), *pero* (< PER HÖC) nel XIII secolo inizia ad assumere la connotazione avversativa che mantiene oggi in Spagna, mentre non ebbe seguito nel portoghese già dal XVI secolo a vantaggio della forma *porém* (cfr. Mattos e Silva 1984: 129-151; Maia 1986: 878). Accanto a questi valori, la forma *pero*, semplice o combinata con *que*, assume spesso la funzione di congiunzione concessiva, come in questo caso, o causale.

16. *descomunal*: ‘fuori dal comune’, ‘straordinaria’, ‘eccezionale’, ma anche ‘crucele’, ‘ingiusto’. Il termine è scarsamente attestato nel *corpus* profano galego-portoghese dove compare in otto testi, di cui la metà appartenenti a don Denis. Nei testi del re trovatore l’aggettivo *descomunal* connota generalmente entità negative come la morte (oltre a questo caso, cfr. III v. 9) e la pena amorosa (cfr. XCVIII v. 14), mentre nella *cantiga* XXXIII si riferisce al *torto* che il poeta ha fatto alla dama (cfr. v. 14). Oltre alle quattro occorrenze dionigine, il vocabolo si trova in due *cantigas d’escarnio* (18, 34 v. 7 e 71, 6 v. 27), in una *cantiga de amor* di Estevan Perez Froian (34, 1 v. 20) e nel terzo dei *lais* bretoni (157, 32 v. 12) ed è riferito, in questi ultimi due testi, alla *coita*.

Si noti che l’allitterazione sul suono nasale nel verso che stiamo commentando continua in quello successivo, anche grazie all’iterazione del sostantivo *morte*.

17. *oi mais*, ‘d’ora in poi’: dal latino HÖDĪE MAGIS. – *nom m’ em cal*: ‘non me ne cale’, ‘non mi interessa’: dalla formula popolare *non mihi inde calet*, entra nella lingua attraverso la Francia (“*ela·m ditz: «no m’ en chal»*”: Bernart de Ventadorn, *Lo gens tems de pascor*, v. 44). Nel *corpus* profano galego-portoghese si registrano appena sei occorrenze di questa formula ed oltre al testo dionigino solo un caso riguarda una *cantiga de amor* (“*de tod’ esto ren m’ enchal*”: Vasco Gil 152, 8 v. 9). Da notare qui la

costruzione con la preposizione *com*, per parallelismo col v. 8, quando la formula *nom m'enchal / em chal / em cal* è accompagnata sempre da *de*.

18. *por quanto*: locuzione congiuntiva con valore causale o, più raramente, conclusivo; in questo caso è prolettico di *ca*: 'non m'importa della mia morte per il motivo che vi dirò' (cfr. 97, 15 vv. 8-11: "Aquesto digu' eu, mha senhor, / por quanto vus quero dizer: / porque vus fez Deus entender / de todo ben sempr' o melhor"; 121, 10 vv. 3-5: "ven-mi tal coyta que perço meu sen / por quanto vos ora quero dizer, / por hũa dona, que por meu mal vi").

19. *ca*: 'che', congiunzione integrante impiegata dopo i verbi *dicendi et sentiendi* come il *dizer* del verso precedente. Sulla polivalenza semantica di *ca*, usato sia con funzione causale che correlativa e dichiarativa, cfr. C. Ferreira da Cunha, *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro, 1956, p. 103; Coutinho 1969: 270; Huber 1986: 268. – *meu serviç' e meu amor*: nella metafora cortese del vassallaggio amoroso è un'endiadi (il mio 'servizio d'amore'), dal momento che la relazione tra il trovatore e la dama è concepita come un servizio (cfr. v. 6 *servidor*) che egli offre alla *senhor* con lealtà e rispettoso ossequio.

20. *vos*: 'a voi', 'per voi'. – *escusar*: i glossari registrano tre diversi significati del verbo: quello di 'discolpare, scusare', attestato ad es. nel verso "e por esto foi o monge escusado daquel furto" (CSM 151 v. 45), quello di 'dispensare, esonerare' che troviamo in un *escarnio* di Gil Perez Conde: "e nunca foi escusado / nen vós nunca me escusastes / de servir per mia pessõa" (56, 3 vv. 17-19) e infine quello di 'evitare' presente ad es. in don Pedro Conde de Barcelos: "nom ey defenson / d' escusar morte" (118, 5 vv. 14-15) e in Pero da Ponte: "Poys escusar non podedes, / mha filha, seu gasalhado" (120, 52 vv. 22-23). Da quest'ultima accezione deriva il senso di 'rinunciare', 'sentire la mancanza' che possiede il verbo nel passo dionigino e di cui non trovo altre attestazioni nei testi.

21. L'anastrofe e la ripetizione di *escusar* in clausole parallele complicano la sintassi degli ultimi tre versi della strofa che andranno così intesi: 'escusar meu serviç' e meu amor será-vos peior que a mim d'escusar viver', sarà peggiore per la dama perdere i servizi del poeta, che per il poeta perdere la sua stessa vita. L'iterazione verbale nel finale della *cobla*, infine, riprende altre clausole strofiche: quella di *perde(r)* nella prima strofa, in particolare, e quella di *senhor* nella quarta. – *mim*: forma del pronome personale tonico, con nasalizzazione progressiva a causa della consonante nasale iniziale, che convive nei documenti medievali con la forma etimologica *mi*.

22. *saber*: corrisponde al *fostes sabedor* del v. 13.

23. *s' o meu tempo sal*: l'espressione, col senso di 'terminare la vita', 'morire', non è attestata altrove nei nostri canzonieri, ma Lang ne rintraccia alcuni esempi in antichi documenti portoghesi (cfr. Lang 1894: 113 e cfr. *sair-se o dia* 'declinare' 125, 27 v. 9 e CSM 42 v. 62). Del resto, se rimanessero dubbi sul significato dell'espressione, sarebbero fugati dal successivo complemento *per morte*.

Si noti che nel galego-portoghese medievale l'aggettivo possessivo poteva essere preceduto o no dall'articolo, come dimostra questo testo in cui sono presenti entrambe

le costruzioni (cfr. i vv. 2, 8, 17, 19 senza determinante). *Sal* è terza persona singolare del presente indicativo di *sair* (< SĀLĪRE: -l- intervocalico cade per un processo di fricativizzazione; cfr. Ferreiro 1999: 126-127) con perdita di -e finale dopo consonante laterale (SALĪT > sale > sal med. > sae gal. mod., sai port. mod. per rifacimento e regolarizzazione della forma verbale; cfr. Ferreiro 1999: 287).

24. *per*: le preposizioni *per* e *por* sono documentate in galego-portoghese per tutto il periodo medievale e, anche se inizialmente possedevano valori differenti, presto si confusero tra loro per motivi fonologici dato che *per* iniziò a essere pronunciato *por*. Dal XVI secolo, *per* si conserva solo in portoghese nella forma contratta *pelo* e in alcune locuzioni, mentre si perde in galego. Cfr. Williams 1973: 102; Lorenzo 1977, II: 992-994. – *nom á ja i al*: ‘senza dubbio’, ‘certamente’: si tratta di un gruppo fraseologico frequente nel *corpus* profano galego-portoghese e presente in altri due testi dionigini nella variante “u nom pód’ aver al” (cfr. CIII v. 13 e CV v. 16). È una delle formule parentetiche con funzione amplificatoria che, come altri incisi convenzionali quali *se Deus mi perdon* o *fé que devedes*, compaiono soprattutto in posizione di rima in *cantigas* caratterizzate da parallelismo semantico. Affermazioni simili si leggono in Esgaravunha: “non á y al, sennor, se non morrer” (43, 17 v. 24), e in Pero da Ponte: “que mi no jaz hi al se morte non” (120, 39 v. 9). Per la lista completa delle occorrenze e delle varianti di tale formula, che letteralmente significa ‘non rimane ormai altro’, cfr. Magán Abelleira 1994: 107-116.

25. Si notino la ripetizione della congiunzione *que* dichiarativa, che riprende quella iniziale del v. 23, e lo spostamento del soggetto all’interno della sequenza allitterante *quer’ end’ eu doer*, parallela al *quero dizer* del v. 18. – *doer(se)*: ‘dolersi, lamentarsi’ (lat. DŌLĒRE con caduta di -l- intervocalica); per la costruzione *doerse de alguém ou de alguma coisa*, cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 30; Dias 1970: 104 e 133.

26-28. Il senso della *comparatio* finale è reso ambiguo a causa delle diverse letture sintattiche possibili e dell’equivoco sul termine *senhor*. Lang intravede qui un improbabile trasferimento del termine feudale ‘vassallo’ alla relazione tra l’uomo e Dio, e non persuade nemmeno la proposta di Carolina Michaëlis di una forma *vassala* femminile. Nobiling, collegando *fez* all’infinito finale, traduce: «(Mein Tod soll mich nicht reuen;) denn ich werde Euch größere Entbehrung verursachen, als Gott je einen Herrn um seinen Vasallen empfinden ließ». Più convincente ed economica mi sembra l’ipotesi di Nunes in cui la *maior mingua* è quella che avrebbe fatto Dio nel togliere (*prender*) alla dama (*a senhor*) il suo vassallo, provocandone cioè la morte. In tal senso *vassalo* è sinonimo di *servidor* del v. 6. Per le diverse interpretazioni del passo, cfr. Lang 1894: 114; Michaëlis 1895: 540; Nobiling 1903: 186; Nunes 1972: 61.

27. *Senhor*: in rima equivoca a distanza col v. 5; in merito a questo artificio rimico, Elvira Fidalgo (1997b: 616) rileva che: «siendo la repetición una de las piedras angulares de la lírica galego-portuguesa, no puede sorprendernos que los términos que con más frecuencia y mayor rentabilidad poética se presten al equívoco sean precisamente *senhor* y *ben*, por ser estas, al lado de la *coita*, las palabras-clave que mejor definen la cantiga de amor, y que, como es sabido, el *ben* esperado de la *senhor* inalcanzable sume al trovador en una inabarcable coita que expresa al escribir». La rima equivoca sul termine *senhor* compare in dieci testi dionigini (I, V, XI, XIV, XVI,

XXV, XXVI, XXX, XLIV e LXIV), mentre è solo parola rima, spesso inserita nel procedimento del *dobre*, in altri sei (III, VI, XIX, XXXI, XLV e LX). Nella maggior parte dei casi l'equivoco è tra *senhor* riferito alla dama e a Dio (*Nostro Senhor*), ma in questo caso la prima occorrenza in rima del vocabolo è usata per definire genericamente un signore rispetto al suo servitore.

II

Oimais quer' eu ja leixá-lo trobar

Il tema della rinuncia all'amore è sviluppato in questa *cantiga* attraverso altri due motivi topici della lirica trobadorica: l'abbandono dell'attività poetica e l'allontanamento dal luogo dove vive la donna amata (cfr. nota al v. 1). I tre propositi, marcati dall'anafora del verbo *quero*, vengono però ben presto accantonati dal poeta che si confessa incapace di separarsi dalla dama. Il testo è un eccellente esempio dell'insicurezza che caratterizza l'infelice innamorato, esitante e chino ai capricci dell'altera *senhor*. Al *pesar* della donna che chiude la prima strofa si oppone la grande pena (*grave cousa*) che proverebbe il poeta nel lasciare la terra dove lei vive: nulla gli arrecherà mai più piacere se non il morire, ma è certo che Dio non gli concederà un simile favore. La stessa situazione si legge in altri poeti peninsulari, non ultimo Nuno Fernandez, che nella *cantiga Quando mi-agora for' e mi alongar'* (106, 16) si interroga su 'cosa farà' quando sarà lontano dall'amata e non potrà più vederla. Raramente, infatti, nei poeti galego-portoghesi la delusione per il comportamento della dama e il desiderio di abbandonare il suo servizio approdano alla varietà tematica del 'congedo' e della *chanson de change*: come nel testo commentato l'infelice innamorato si abbandona ad una lamentosa rassegnazione piuttosto che scoppiare in un'aperta ed indignata polemica contro la dama o contro Dio.

La struttura del componimento, diviso in due momenti contrapposti, rispecchia quella che Leonor Curado Neves (1993: 259-261) considera paradigmatica del campo semico della *partida*. Nella prima strofa il soggetto poetico esprime il desiderio di partire per una terra lontana da quella in cui si trova la dama, mentre nella seconda parte, introdotta dall'avversativa *mais*, dichiara l'impossibilità effettiva di andarsene, poiché la fuga non farà tacere il dolore, anzi metterà l'innamorato di fronte a un vuoto esistenziale che solo la morte potrà, forse, lenire. A differenza di quanto accade in molti altri testi dionigini (cfr. ad es. I, V, XIV, ecc.), il *tópos* della morte, stadio finale della malattia d'amore, viene menzionato in una sola occasione come conforto e unica soluzione possibile alla sofferenza, senza divenire l'asse tematico dell'intero testo. In ogni unità strofica, infatti, si compaginano magistralmente la reiterazione e l'esposizione di nuovi motivi, tra i quali si distaccano la consapevolezza della pena che seguirà all'esilio nella seconda *cobla* e nella terza il tema della *loor*. I diversi motivi del congedo dall'amore e dal canto, l'esilio volontario e l'invocazione della morte divengono infatti pretesti per l'elogio della dama da cui il poeta non potrà in realtà mai separarsi. Dopo aver alluso nel v. 6 alla *desmesura* della dama – a cui pesa persino che il poeta viva nella sua stessa terra –, la terza strofa si conclude con parole di lode, affidate all'iperbole e al *tópos* dell'ineffabile, il *non poder* di ascendenza provenzale. Nonostante l'atteggiamento altero ed ostile della *senhor*, come potrebbe il poeta separarsi dalla migliore donna del mondo?

B 498, V 81.

Lang 2. Altre edd.: Moura (1847) p. 3; Monaci (1875) 81; Braga (1878) 81; Machado (1949-1964) 443; Nunes (1972) 29; Gonçalves/Ramos (1983) 80; Alvar/Beltrán (1985) 175; Nassar (1995) p. 20; Júdeice (1997) p. 78.

Repertori: Tavani (1967) 25, 60; D'Heur (1973) 496.

Oimais quer' eu ja leixá-lo trobar
 e quero-me deseparar d' amor,
 e quer' ir algunha terra buscar
 u nunca possa seer sabedor
 5 ela de mi nem eu de mha senhor,
 pois que lh' é d' eu viver aqui pesar.

Mais Deus! que grave cousa d' endurar
 que a mim será ir-me d' u ela fôr;
 ca sei mui bem que nunca poss' achar
 10 nenhũa cousa ond' aja sabor,
 se nom da morte; mais ar ei pavor
 de mh a nom querer Deus tam cedo dar.

Mais se fez Deus a tam gram coita par
 come a de que serei sofredor,
 15 quando m' agora ouver d' alongar
 d' aquesta terra u est a melhor
 de quantas som, e de cujo loor
 nom se póde per dizer acabar.

I- D'ora in poi voglio smettere di poetare e voglio abbandonare l'amore, e voglio andare a cercare qualche terra dove mai possa sapere qualcosa lei di me né io della mia signora, poiché le dà fastidio persino che io viva qui.

II- Ma Dio! Che grave cosa da sopportare sarà per me andarmene da dove lei si trova; poiché so molto bene che mai posso trovare qualcosa da cui trarre piacere, se non dalla morte; ma ho anche paura che Dio non me la voglia concedere tanto presto.

III- Mai fece Dio un dolore tanto grande come che soffrirò, quando dovrò allontanarmi da questa terra dove si trova la migliore di quante donne esistono, e la cui lode non è possibile esprimere compiutamente con le parole.

Cantiga de amor di *mestría*, formata da tre strofe *unissonans* di sei decasillabi maschili collegate tramite gli artifici delle *coblas capcaudadas* e *capdenals* (*Oimais - Mais*), cui si aggiunge, per la seconda e la terza strofa, il legame di tipo *capfinidas* (*Deus*). Tra le rime c'è un rapporto di consonanza; la rima *a* è verbale ad eccezione dei vv. 1, 6 e 13, mentre la *b*, tranne che per il v. 8, è sostantivale o aggettivale. I vv. 4 e 14 presentano rima ricca e corrispondenza morfosintattica delle intere clausole finali; rima interna 1 : 2 : 3 (*trobar : deseparar : buscar*). Frequenti le allitterazioni (forti ai vv. 4, 5, 12, 14, 15) e in generale i richiami fonici interni (cfr. ad es. *vivER, querER, dizER* nei tre versi finali di strofa; *sabOR-mORte-pavOR* ai vv. 10-11; *SABedOR-SABOR* ai vv. 4 e 10; *SEER SabEDOR-SEREi SofrEDOR* ai vv. 4 e 14 e la quasi paranomasia AGORA-AIONGAR del v. 15). *Enjambements* tra i vv. 9-10, 11-12, 15-16, 16-17. Sinalefe al v. 8 tra *que^a*.

Schema metrico: a10 b10 a10 b10 b10 a10
 ar or

Cfr. Tavani 1967: 100, schema 79: 2. Questa formula metrica è presente in tre poesie dionigine (oltre a questa, cfr. XXXVIII e CXIII) e in generale in venti testi galego-portoghesi, di cui due si servono di decasillabi maschili e undici alternano decasillabi a uscita maschile e a uscita femminile. Per la lirica provenzale, Frank attesta solo la canzone in eptasillabi (rima *a* maschile e rima *b* femminile) di Guilhem Raimon de Gironela, mentre lo schema è documentato dieci volte nella poesia d'*oïl*, sempre con preferenza per il decasillabo (cfr. Frank 1953, I: 52, schema 292; Mölk – Wolfzettel 1972: 358, schema 851).

1. *Oïmais*: 'oramai', 'd'ora in avanti'. La forma *O mais* che si legge nell'edizione di Lang è probabilmente un refuso dato che l'indice e il glossario riportano l'esatta lezione dei manoscritti. – *leixá-lo trobar*: il verbo *leixar* (< LAXĀRE), forma arcaica del moderno *deixar*, indica qui 'lasciare' nel senso di 'abbandonare', 'smettere'. Nella lirica galego-portoghese *leixar* riflette il significato specifico che possedeva nel linguaggio feudale in merito al patto vassallatico e indica spesso l'intenzione del poeta di abbandonare il servizio della dama, o in generale Amore, come nella *cantiga* di Martin Perez Alvin *Já m' eu quieria leixar de cuydar* (96, 3), interamente percorsa da un gioco poliptotico su questo verbo. Nel presente testo *leixar* si riferisce alla rinuncia al canto, ma essendo il *trobar* «unha obriga, un servicio amoroso ó que o poeta non pode escapar» (Pichel 1987: 70), lasciare la poesia significa abbandonare l'amore. La stessa espressione si trova in *Ja m' eu quisera leixar de trobar* (47, 11) di Fernan Rodriguez de Calheiros che vuole smettere di poetare per non dispiacere alla sua signora, ma degna di nota è soprattutto la presenza dell'intero verso dionigino in *Meus amigos, pois me Deus foy mostrar* di Johan de Gaia (66, 04): "oymays quer' eu já leixar o trobar / E buscar outra rason, se poder" (vv. 7-8). Anche se la cronologia in questo caso non aiuta a stabilire in maniera incontrovertibile quale dei due testi sia fonte dell'altro, sembra più probabile che il re trovatore abbia voluto citare come *incipit* il verso di un altro poeta piuttosto che il contrario. Non si tratterebbe, del resto, del primo caso in cui il re trovatore riprende, variandoli, temi ed espressioni svolti da altri *trobadores* (cfr. ad es. V). – *lo*: è l'antica forma dell'articolo derivata da ĪLLU(M) con aferesi della vocale iniziale atona e semplificazione della geminata laterale latina. Per ragioni di fonetica sintattica, si produsse in seguito la perdita della seconda laterale (*o*), nei contesti in cui l'articolo veniva a trovarsi in posizione intervocalica. Le forme arcaiche *lo/la/los/las* compaiono di regola dopo parola terminante in *-r* o in *-s*, consonanti finali che si assimilano alla *l* iniziale dell'articolo seguente (cfr. XI v. 3, XXVIII v. 7, XLIII v. 21 ecc.). – *trobar*: derivato dal provenzale *trobar*, il verbo significa 'poetare' con riferimento alla composizione sia del testo sia della melodia. *Trobar* è la forma più frequente nei canzonieri galego-portoghesi per designare l'atto poetico, dato che il termine *cantar* (*chantar* nei provenzali), soppiantato a partire dal periodo alfonsino dal più specifico *cantiga*, indica generalmente il prodotto poetico ed è tutt'al più presente nella perifrasi *fazer cantar*. A parte questo testo, in don Denis *trobar* ricorre in serie poliptotiche a designare l'attività poetica in XIII, XLVII e Lang 134 (quest'ultima è una *cantiga d'escarnio*), mentre *fazer cantar* è presente solo in XLIII. Per le diverse ipotesi sull'etimologia del termine *trobar*, cfr. García-Sabell Tormo 1991: 334-339 con ulteriore bibliografia. Per i termini indicanti l'arte del poetare, cfr. Juárez Blanquer 1993; Brea 1999: 93-108.

Il motivo della rinuncia al canto ha i suoi precedenti nella lirica di Francia e in alcuni casi la vicinanza lessicale appare evidente. In particolar modo, come già segnalato da Anna Ferrari, l'*incipit* dionigino sembra ispirarsi al finale di *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn (“de chantar me gic e·m recre, / e de joi e d’amor m’escon”, vv. 59-60) che, oltre ad abbandonare il canto, nella settima strofa annuncia il desiderio di allontanarsi dalla dama indifferente (“Assi·m part de leis e·m recre [...] e vau m’en”, vv. 54-56). Lo stesso poeta nella quarta strofa di *Lo temps vai e ven e vire* esprime l’intenzione di lasciare il canto che a nulla gli vale con la dama, così come Raimbaut d’Aurenga in *Braiz, chans, quils, critz* (Pattison 1952: 93-94). Riscontri lessicali si possono notare anche con Rigaut de Berbezilh: “per tostemps lais mon chantar” (*Atressi con l’orifanz*, v. 14; cfr. Varvaro 1960: 122), o nel siriventese *Per qual forfait o per qual falhimen* di Raimon Jordan che inizia la seconda *cobla* affermando: “Be·m cujava laissar ad escien / que non chantes mas de vostras lauzors” (cfr. Asperti 1990: 293). Nella lirica d’*oïl* Conon de Béthune, nel contesto però di una canzone di crociata, dichiara: “Bien me deüsse targier / de chançon faire et de mos et de chans, / quant me convient eslongier / de la millor de totes les vaillans [...]” (vv. 1-3), iperbole quest’ultima che viene echeggiata ai vv. 16-17 del testo dionigino (Wallensköld 1968: 8-9). In effetti, sebbene nell’epoca in cui è attivo il re trovatore il motivo sia ormai del tutto generico, varrà la pena ricordare che spesso nei poeti cortesi l’andarsene ‘in una terra lontana’ adombra i viaggi compiuti in Terrasanta durante le crociate. In terra iberica, oltre ai due casi citati in precedenza, anche Martin Moxa in *Algũa vez dix’ eu en meu cantar* (94, 1) lascia il canto per non dispiacere alla dama, ma a differenza di quanto credono i *cousidores* abbandonare la poesia non significa abbandonare Amore (“e m’ ora quitey de trobar”, v. 3). Per altri riscontri con Bernart de Ventadorn e Peire d’ Alvernha e per la presenza di espressioni simili nelle *cantigas* mariane di Alfonso X, cfr. Ferrari 1984: 48-49.

2. *desemparar*: *amparar* è un’altro termine, desunto già dai provenzali dal vocabolario feudale, frequente nei canzonieri galego-portoghesi ed evoca il patto stipulato tra il signore e il suo vassallo, i diritti e gli obblighi dei contraenti e le conseguenze del loro mancato rispetto. Accanto ad espressioni frequenti di ambito religioso come *assi Deus me ampare* – non presenti nel *corpus* dionigino –, il termine è utilizzato dai trovatori soprattutto nell’antonimo *desemparar*, presente nelle sue varianti flessive in trentasei testi per un totale di trentasette occorrenze. Il verbo può esprimere il rimprovero alla dama che *desempara*, che non protegge cioè il suo servitore o, al contrario, il desiderio del poeta di svincolarsi dal diritto di protezione che esercitano su di lui la *senhor* o Amore stesso, e che gli arreca danno e sofferenza invece del *bem* in vista del quale era stato metaforicamente stipulato il patto. Quest’ultima situazione è quella che rappresentata nel testo preso in esame: è l’innamorato che esprime l’intenzione, certo condizionata dall’atteggiamento della dama, di liberarsi dal potere che subisce da parte di Amore. Per il concetto dell’*amparo* e il suo contrario, cfr. Corral Díaz 1997: 533-542 e Brea 2004: 219-229.

3-4. Il tema della *partida* si concretizza lessicalmente nei verbi *ir* (*ir-me* nella seconda strofa) e *alongar*, ma il tentativo di fuga dovuto all’impossibilità di superare la *coita* e concretizzare l’amore, genera un’ulteriore pena, tanto difficile da *endurar*, che lo destina al fallimento. Un’espressione simile si trova in *Senhor, perdud’ ei por vos ja o coração* (104, 8) di Nun’ Eanes Cêrzero dove il poeta, che non prova più *nenhun sabor*

(v. 12, qui al v. 10), dichiara alla dama: “leixar quer’ a terra u vos sodes” (v. 16) per recarsi dove “nunca mais ja vos sabiades novas de mi” (v. 21, cfr. al riguardo i vv. 4-5 del monarca portoghese). Come si è accennato, il tema dell’esilio volontario, unito a quello della rinuncia all’amore e al canto, sono un esempio dell’influenza dei modelli occitani sul re trovatore, ma non mancano intertestualità interne alla scuola galego-portoghese. Valeria Bertolucci (1996: 33-34) e Elsa Gonçalves (1992: 146-155) hanno chiaramente messo in luce la vicinanza di questi versi ad alcuni passi alfonsini, in primo luogo “ante quer’andar sinlheiro / e ir come mercadeiro / algũa terra buscar, / u me non possan culpar / alacran negro nen veiro” della *cantiga Non me posso pagar tanto* (18, 26 ai vv. 48-52) di cui viene ripreso anche il giro sintattico. Inoltre i vv. 9-10 del re portoghese riecheggiano, inseriti però nel contesto della rinuncia del canto e dell’amore, i vv. 3-4 e 9 di *Ben ssabia eu, mha senhor* (18, 5): “nunc’ aveeria sabor / de ren” e “nunca lh’ omen pod’achar”; ancora dalla stessa poesia alfonsina l’immagine iperbolica della donna ‘migliore del mondo’ (vv. 5-6). – *buscar*: ‘cercare’, ‘procurare’, è un termine di origine oscura per cui sono state avanzate numerose ipotesi, a partire da quella che lo considera un termine di caccia derivato da *bosque*, mentre il *REW* (1935: 131, n. 1420) propone l’improbabile derivazione dal gotico *BŪSKA. Per le diverse ipotesi, cfr. Corominas/Pascual 1980, I: 703.

4. *u*: la forma avverbiale, derivata dal latino ŪBĪ e di larghissimo uso nella lingua medievale, conserva qui il valore spaziale di ‘dove’, ‘nel luogo in cui’, come ai vv. 8 e 16. Cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 91. – *seer sabedor*: ‘conoscere’, cfr. I v. 13. La perifrasi si riferisce alle notizie che *senhor* e poeta a causa della distanza non potranno ricevere una dell’altro e viceversa.

5. Per la consueta ricerca di *variatio*, il riferimento all’io poetico avviene tramite semplice corrispondenza pronominale (*mi, eu*), mentre il pronome *ela* si travasa nella perifrasi *mha senhor* di fine verso.

6. *lh(e)*: dal dativo latino ĪLLI, il pronome personale di terza singolare è documentato nei testi medievali nelle varianti *lhe* e *lhi* (per la palatalizzazione dovuta a ragioni di fonetica sintattica, cfr. Ferreiro 1999: 252). – *é*: Lang non accenta la *e*, ma è un probabile refuso dato il suo valore indubbiamente verbale e l’indicazione di questo preciso verso tra le forme di *seer* nel glossario finale (Lang 1894: 166). – *pesar*: dal latino PĒNSĀRE, intensivo di PENDĒRE, con assimilazione del gruppo -NS-, significa ‘causare dolore’ ed è attestato assai frequentemente nella forma sostantivata, come in questo caso, per indicare la *coita*, la pena amorosa. Da notare che qui *pesar* è riferito non all’innamorato ma alla sofferenza o, forse meglio, insofferenza della dama per la vicinanza del poeta ed ha dunque il valore semantico di ‘(provare) fastidio’. La stessa situazione è lamentata in maniera pressoché identica da Pero Mendiz da Fonseca che, costretto ad andarsene “porque vos pesa d’ eu viver aqui” (133, 5 v. 3), insiste nel verso che precede il *refrán* sulla “grave coyta d’endurar” (v. 5) o, per *variatio* sinonimica, sulla “grave cousa [...] de sofrer” (vv. 12 e 19), per cui cfr. il v. 7 del testo dionigino. L’infinito sostantivato *pesar* si costruisce con la preposizione *de* ed è completato dall’infinitiva da essa introdotta (*d’ eu viver aqui*); cfr. I v. 14.

7. *Mais Deus!*: l’*exclamatio* intensifica l’espressione dell’ansia e del turbamento interiore del poeta (cfr. LXXVIII v. 19; 115, 5 vv. 5-6 “mais, Deus! e que cuida mi a

gaar / de lhi saberem que mi quer gram ben?"; 151, 24 v. 12-14 "Mais Deus! que preito tan desguisado / de perderdes vos t er negado / tan muito ben como vus quis Deus dar!"). – *grave*. ‘difficile’, ‘penoso’: dal latino GRAVIS, l’aggettivo possiede nella lirica galego-portoghese due significati: 1. ‘disgraziato’, ‘funesto’ come nelle frequenti formule *em grave dia naci* (cfr. LI v. 12) o *em grave dia vos vi* (cfr. XXII v. 6, XLIV v. 3, ecc.); 2. ‘difficile’, ‘molesto da sopportare’. In quest’ultima accezione si tratta chiaramente di un provenzalismo e alterna in don Denis con l’originale *greu* (cfr. XXXVII v. 10 e XLVI v. 11 e, per le *cantigas d’amigo*, CXX v. 3 e CXXI v. 7). Interamente giocata sui diversi valori dell’aggettivo *grave*, l’*escarnio* di Johan Soarez Coelho *Maria do Grave, grav’   de saber* (79, 34). Cfr. Micha elis 1904 I, *Glossário*: 43; Stegagno Picchio 1968: 149; García-Sabell Tormo 1990: 175-178. – *endurar*: documentato nella lirica occitana per lo pi  nella forma *durar* (cfr. Raimon Jordan X v. 29 in un contesto tematico e lessicale simile: “tan m’es greu a durar, / dona, de vos dessebrar”, Asperti 1990: 361), nel *corpus* galego-portoghese il verbo   attestato pi  frequentemente nella variante *endurar*, con un totale di venticinque occorrenze per ventidue componimenti, di cui tre di don Denis (oltre a questo, cfr. XLV e, tra le *cantigas de amigo*, XCIX). Derivato dal latino INDURARE, il verbo significa ‘sopportare’, ‘soffrire’, come dimostrano chiaramente i casi in cui compare quale sinonimo di *sofrer* (cfr. ad es. XLV v. 2), e il suo oggetto diretto   generalmente la *coita* d’amore, qui allusa dal generico *cousa*, presente anche nell’*incipit* di Fernan Garcia Esgaravunha *Que grave cousa, sennor, d’endurar* (43, 13) e nel testo di Pero Mendiz da Fonseca sopra citato (133, 5 v. 12). Nel testo dionigino, come nella maggior parte dei casi in cui compare quest’espressione, la pena   provocata dall’impossibilit  di vedere l’amata, situazione che conduce inevitabilmente alla morte, anche se qui   il poeta stesso a prendere la decisione di partire. Per *endurar* come verbo del tormento amoroso e per l’analisi delle varie occorrenze nella lirica galego-portoghese, cfr. S. Spina 1966: 105 e Brea 2005c: 527-539.

8. *que*: la costruzione dell’esclamativa con il doppio *que*, di cui il secondo espletivo,   frequente ancora oggi a livello orale; nei testi, cfr. XXXI v. 1, XLV v. 1, ecc. – *f r*: terza persona singolare del congiuntivo futuro di *seer* che qui, come nota Nunes (1972: 62), ha il senso di *estar*, ‘trovarsi’. Per l’uso del congiuntivo futuro, presente anche al v. 15 (*ouver*), cfr. I v. 12.

9. *sei mui bem*: ‘sono certo’, cfr. in un contesto tematico simile Johan Soarez Coelho: “E sei mui ben, u me d’ ela quitei, / e m’ end’ eu fui, e non me quis falar, / ca, pois ali non morri con pesar, / nunca jamais con pesar morrerei: / que, se mil vezes podesse morrer, / m or coita me fora de soffrer!” (79, 39 vv. 13-18). – *achar*: il verbo deriva dal latino AFFL RE (con palatalizzazione del nesso latino -FL- in posizione iniziale forte, postconsonantica) che significava ‘soffiare su qualcosa’, di qui l’accezione ‘annusare’ che nella pratica venatoria si riferiva ai cani che scoprivano la preda. A partire da questo valore, il verbo ampli  il suo significato a ‘scovare’, ‘trovare’ (Machado 1977, I: 71-72); in don Denis il vocabolo compare solo in altre tre occasioni, IV v. 14; XXXII v. 6 e XCVIII v. 13.

10. *nenhua cousa ond’ aja sabor*:   un sintomo caratteristico della *coita* che affligge i trovatori, ovvero il non provare *sabor* (qui col duplice valore di ‘piacere’ e ‘desiderio’)

per nulla fuorché per la morte, considerata come l'unica via d'uscita dal dolore. Per questa espressione topica, oltre al passo alfonsino e al verso di Nun' Eanes Cêrzero sopra menzionati, cfr. Estevan da Guarda: "et non / aver eu iá d'outra cousa sabor, / se non da morte" (30, 17 vv. 3-5), dove la ripresa della costruzione eccettuativa nella stessa giacitura indica una probabile citazione diretta del passo dionigino da parte del *privado d'el-rey*.

L'espressione è comunque già documentata nella lirica trobadorica, cfr. Bernart de Ventadorn "c'us jois no m'a sabor" (*Lo gens tems de pascor*, v. 8) e "qui d'amor no sen / al cor cal que dousa sabor" (*Non es meravelha s'eu chan*, v. 10).

Per il motivo della perdita di ogni possibilità di piacere lontano dalla *senhor*, cfr. in particolar modo la *cantiga* di Fernan Garcia Esgaravunha *Se Deus me leixe de vos ben aver* (43, 15). – *nenhũa*: l'indefinito risulta dalla combinazione della particella negativa NĒC col numerale cardinale ŪNU(M) / ŪNA(M), e presenta nei testi diverse varianti (*nen hũa*, *nenhunha*, *nengũa*, *nen ãa*, *niũa*, ecc.) che potevano avere funzione sia pronominale che aggettivale, come in questo caso. La forma qui attestata presenta la caduta della consonante finale della particella negativa e la nasalizzazione della palatale per influsso della nasale iniziale di NĒC; il gruppo *-nh-* non rappresenta il fonema palatale /ñ/, ma indica nasalità della vocale precedente. Cfr. Huber 1986: 96, 124, 157, 199; Lorenzo 1977, II: 896-898; Ferreiro 1999: 269. – *onde*: il relativo può essere riferito sia a cose, come in questo verso, sia a persone ("Amor fez a mim gram bem / querer tal molher ond' ei / sempre mal e averei" LXVII vv. 31-33).

11. *se nom*: sulla locuzione congiuntiva eccettuativa e sulla sua separabilità ("nom pud' aver se coita nom" LXIII v. 14"), cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 81. – *ar*: La particella *ar*, che in don Denis è di poco più attestata nella variante *er*, è straordinariamente frequente nella lingua medievale ed è documentata fino al secolo XVI. I suoi molteplici valori dipendono in gran parte dal contesto in cui si inserisce o dal contenuto semantico del verbo che la particella in genere precede o a cui è comunque strettamente legata. Probabilmente deriva dal prefisso latino RE-, che indicava un movimento all'indietro, un ritorno ad uno stadio anteriore e, di conseguenza, una ripetizione o un movimento in senso contrario: le stesse sfumature di valori che la particella assume nei testi. I dizionari e i glossari le attribuiscono una generica funzione rafforzativa, col significato di 'nuovamente', 'poi', 'anche', 'ancora' ecc. (cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 8 che fa anche una lista dei verbi seguiti da *ar* e relative occorrenze in *Ajuda*; Nunes 1971: 585, 616; Nunes 1972: 538, 540; Lapa 1970, *Vocabulário*: 10, 40; Lorenzo 1977, II: 567-68). Nel verso in questione *ar* implica una ripetizione, riprende cioè la situazione espressa in precedenza intensificandola: solo il pensiero della morte dà un qualche piacere al poeta, ma ora teme che Dio possa non concedergliela. Per le ipotesi sull'origine della particella e i suoi valori, cfr. Brea 1988b: 45-58. – *pavor*: procedente dall'imparisillabo latino PAVOR, PAVORIS con mantenimento di [v] intervocalica, la voce conserva il significato originario di 'timore', 'paura' e con ben centoventidue occorrenze, è il termine più utilizzato dai *trobadores* per esprimere tale concetto. Più rara infatti la forma *medo*, che, rispetto a *pavor*, è documentata per lo più nel genere d'*escarnio*. Qui il vocabolo non indica il tradizionale sentimento di timore che la donna ispira all'amante, ma la paura di quest'ultimo di vedersi negato da Dio anche l'estremo aiuto per porre fine ai suoi dolori.

12. Le *coblas* presentano una struttura tendenzialmente monopériodale, con uno sconvolgimento della sintassi che sembra interessare di norma l'ultimo verso di ogni strofa. Qui la preposizione *de* introduce l'oggettiva 'non mh' a *querer Deus tam cedo dar'* dipendente da *ei pavor*, così come al v. 6 dipendeva da *é pesar*. Il pronome *a* si riferisce alla morte che Dio non vuole concedere al poeta. – *cedo*: 'presto, rapidamente, in breve tempo', avverbio temporale (lat. CÍTO).

13. Il senso globale della strofa è chiaro: Dio non creò mai un dolore pari a quello che il poeta soffrirà allontanandosi dalla dama migliore del mondo; ma ad una lettura più attenta il *mais se* iniziale crea delle difficoltà. Nunes (1972: 62) assegna valore dubitativo alla particella *se*, proponendo come significato di questo *incipit* quello di 'non so se', 'dubito che'. Gonçalves/Ramos (1983: 278) propongono invece di leggere l'ultima strofa della poesia come una domanda retorica: 'fece Dio una pena così grande come quello che soffrirà il poeta?'. Forse si potrà più semplicemente intendere quel *mais* come un *ja mais* 'giammai', per restituire alla strofa il senso corretto. – *a*: preposizione, a meno di non leggerla unita all'avverbio *tam* nella variante con *a-*protetica.

14. *come*: per la convivenza nei canzonieri galego-portoghesi delle forme *come*, *como* e *coma*, cfr. Spampinato Beretta 1987: 92, n. 14. La tendenza secondo la quale la forma *come* verrebbe usata davanti ai nomi o ai pronomi in brevi frasi comparative sembra confermata da questo caso. – *sofredor*: derivato di *sofrer* col significato di 'capace di sopportare dolore con pazienza', è registrato nel *corpus* profano galego-portoghese diciassette volte (di cui cinque nei testi dionigini) e in sei rima con *sabedor*. Unito al verbo *seer* la locuzione ha lo stesso significato del verbo di partenza: 'soffrire', 'sopportare'; mentre con *fazer*, 'rendere sofferente qualcuno', l'attenzione si sposta su chi causa la sofferenza.

15. *agora*: 'ora' (< HĀC HŌRĀ) indica il momento dell'eventuale separazione. – *ouver d'alongar*: la perifrasi formata dal congiuntivo futuro di *aver* seguito da *de* e infinito esprime una ipotesi orientata verso il futuro (cfr. Moscoso Mato 2005: 249). *Ouver* è la prima persona del congiuntivo futuro di *aver* precedente dal futuro latino HABUĒRO con l'influenza del perfetto congiuntivo HABUĒRIM: nel gruppo *-bw-* si produce la trasposizione della semiconsonante alla sillaba precedente, originando il dittongo **au*, che, come è abituale in galego-portoghese, si evolve in *ou*. La *-b-* intervocalica diviene fricativa e in portoghese darà origine alla fricativa labiodentale sonora /v/. Al contrario, almeno dal XIV secolo, in galego, castigliano, catalano e nel portoghese settentrionale i due fonemi si neutralizzano originando il fenomeno del betacismo. Cfr. Williams 1971: 202; Ferreiro 1999: 181; Lorenzo Gradín 2008: 99.

16. *aquesta terra*: si contrappone all'indeterminata *algunha terra* del v. 3. – *est*: la forma, relativamente frequente nei canzonieri (cfr. XV v. 6, XXXII v. 2, LVIII v. 16, ecc.), sarà più probabilmente un latinismo che una derivazione dalla forma minoritaria *éste* da cui cadrebbe proprio la vocale paragogica introdotta per risolvere la sequenza *-ST* finale. – *melhor*: l'elogio iperbolico della dama è costituito semplicemente dall'espressione superlativa *melhor de*, senza riferimenti a qualità particolari (ad es. *riir melhor* in XLIII v. 17), ed è rafforzata dall'*enjambement* come in XLI e XLIII. Figura tradizionale della *descriptio* secondo le *artes* medievali, l'iperbole è frequentissima

nella lirica galego-portoghese, dove è in parte chiamata a colmare la povertà espressiva che si osserva nelle descrizioni femminili: il poeta loda la *senhor* innalzando le sue qualità al sopra di tutte le altre donne del mondo e a questo si unisce talora il *tópos* di *Deus artifex* a cui si deve la bellezza senza eguali della dama. Per la perfezione assoluta della dama, *tópos* letterario ampiamente diffuso nei trovatori in lingua d'oc e d'oïl (cfr. il riferimento a Conon de Béthune nella nota al v. 1), denominato da Varvaro «determinazione superlativa», cfr. in particolar modo R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, de Tempel, 1960, pp. 259-272. Per il campo semico dell'elogio della dama nella lirica galego-portoghese, cfr. Tavani 1980: 64-67.

17. *cujo*: forma medievale, derivato dall'accusativo di CUIUS, -A, -UM, del galego moderno *cuxo*, relegato all'uso scritto al pari del portoghese *cujo* (cast. *cuyo*). È un aggettivo relativo con valore possessivo, concordato col sostantivo che segue (cfr. Huber 1986: 196, che riporta questo verso come esempio). – *loor*: 'lode', 'elogio', per estensione del suffisso *-orem* a *LAUD che dal XV sec. circa originerà il mod. *louvor* (cfr. Huber 1986: 275).

18. *nom se póde per dizer acabar*: è il *tópos* provenzale dell'indicibilità di fronte all'eccellenza delle qualità della dama, che l'amante non è in grado di descrivere degnamente. Il *non poder* esprime lessicalmente l'incapacità del poeta a comunicare e la rassegnazione ad un silenzio non volontario, dettato dalla superiorità ontologica della dama (cfr. al riguardo G. Borriero, *Il tópos dell'ineffabile nella retorica medievale e nella lirica trobadorica*, in "Medioevo Romanzo", XXIII (1999) 1, pp. 21-65, e la bibliografia riportata dall'autore a pp. 23-24 n. 5).

Si noti la tensione, nel testo, tra il polo semantico del *poder*, ripreso a distanza sempre in clausole negative ai vv. 4, 9 e 18, e quello del *querer* (vv. 1, 2, 3 e 12). – *per dizer*: il leggero anacoluto mette in risalto il complemento di mezzo del verbo *acabar*: la lode della dama è impossibile da esprimere attraverso il linguaggio umano.

III

Se oj' em vós a nenhum mal, senhor

La *cantiga* sviluppa una nota variante tematica della metafora feudale dell'amor cortese, già accennata in I. La dama che lascia perire o addirittura provoca la morte del proprio servitore viene meno al primo dovere di protezione che, come *senhor*, deve al suo vassallo e perde di conseguenza quel prestigio sociale che aveva guadagnato nella *commendatio*, l'unione volontaria del debole al più forte. Se in *Praz-mh a mi, senhor, de morrer* il poeta desidera la propria morte per nuocere alla donna, ora si dimostra stupito e preoccupato perché la crudele alterigia di lei non si addice alla sua perfezione. Affermazione del proprio stato di sofferenza e dichiarazione di imperterrita lealtà si incrociano dunque in un testo basato su un doppio paradosso: la dama, creata da Dio priva di ogni male, si comporta in modo malevolo e dispotico, mentre la vittima, pur ricevendo la morte come 'ricompensa' ai suoi servigi, si preoccupa non per sé ma per il prestigio della *desmesurada*.

L'insistenza sui temi tradizionali del genere *de amor* (il servizio, la preghiera, la lealtà amorosa, la *coita* e la morte) coinvolge le strutture formali, originando parallelismi di tipo letterale, tra cui spicca la ripetizione della denuncia *a vós está mal* che oltre a collegare le strofe tramite l'artificio delle *coblas capfinidas*, fornisce la nota di chiusura all'intera poesia.

B 499, V 82.

Lang 3 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 5; Monaci (1875) 82; Braga (1878) 82; Machado (1949-1964) 444; Nunes (1972) 30; Júdice (1997) p. 79.

Repertori: Tavani (1967) 25, 125; D'Heur (1973) 497.

Se oj' em vós a nenhum mal, senhor,
mal mi venha d' aquel que pód' e val,
se nom que matades mi, pecador,
que vos servi sempr' e vos fui leal
5 e serei ja sempr' em quant' eu viver;
e, senhor, nom vos venh' esto dizer
polo meu, mais porqu' a vós está mal.

Ca, par Deus, mal vos per está, senhor,
des i é cousa mui descomunal
10 de matardes mim, qu' eu merecedor
nunca vos foi de mort'; e pois que al
de mal nunca Deus em vós quis poer,
por Deus, senhor, nom queirades fazer
em mim agora que vos estê mal.

I- Se oggi in voi non c'è alcun male, signora, male mi venga da Colui che tutto può, se non che uccidete me, misero, che sempre vi servii e vi fui leale e lo sarò per sempre

finché vivrò; e, signora, non vengo a dirvi questo per mio vantaggio, ma perché a voi non si addice.

II- Poiché, per Dio, non vi si addice, signora, è un atto fuori da ogni regola uccidere me, che mai fui per voi meritevole di morte; e poiché Dio mai volle porre in voi altro male, per Dio, signora, non vogliate farmi ora qualcosa che non vi si addice.

Cantiga de amor, di *mestría* formata da due strofe *unissonans* e *capfinidas* di sette decasillabi maschili ciascuna. Tra le diverse ripetizioni su cui è strutturato il testo, da notare le parole rima *senhor* (ai vv. 1 e 8, ma l'apostrofe si ripete anche all'interno del sesto verso di ogni strofa) e *mal* (ai vv. 7 e 14, ma presente anche al primo verso di ogni strofa e ai vv. 2 e 12, per un totale di sei occorrenze in quattordici versi). Rime ricche 3 : 10, 6 : 13; la rima *c* è desinenziale. Corrispondenze parallelistiche ai vv. 3-4 con la ripetizione del sintagma *matar mi*. *Enjambements* deboli ai vv. 6-7, 10-11 e, di maggior rilievo, ai vv. 11-12, 13-14.

Schema metrico: a10 b10 a10 b10 c10 c10 b10
or al er

Cfr. Tavani, 1967: 124, schema 101: 11. Lo schema è costituito da sette versi disposti in una fronte di quattro (*abab*), una coda formata da un distico monorimo su una rima nuova (*cc*) e un verso conclusivo che riprende la seconda rima della fronte. Documentato in oltre sessanta *cantigas* di cui cinque di don Denis (cfr. oltre a questa XXX e LXXII in decasillabi maschili, LXX in eptasillabi maschili e infine LIV polimetrica), si tratta del sesto tipo strofico in ordine di frequenza nella lirica dei *trobadores* peninsulari, mentre è registrato solo in nove testi provenzali, di cui sette in decasillabi (cfr. Frank 1953, I: 64, schema 361).

1. *oj(e)*: avrà qui il valore attualizzante di 'ora'. – *nenhum*: per l'indefinito, cfr. II v. 10. Si noti l'eccezionalità di questa costruzione con l'indefinito in posizione postverbale che sottointende la negazione, non c'è dubbio infatti che il verso vada inteso: 'non c'è alcun male nella dama'. Per *senhor* parola rima, cfr. I v. 1.

2. La maledizione che il poeta invoca per se stesso funziona come formula di giuramento per assicurare la veridicità di quanto sta affermando e costituisce l'apodosi della frase ipotetica che occupa i primi due versi del testo, il senso complessivo sarà: "Dio mi maledica se in voi, signora, non c'è altro male se non che uccidete me, il vostro fedele servitore". *Mal*, anticipato enfaticamente in posizione incipitaria, forma qui un'espressione cristallizzata (*venir mal*), mentre è sostantivo ai vv. 1 e 11 e avverbio ai vv. 7, 8 e 14. – *aquel que pód' e val*: perifrasi proverbialmente riferita all'onnipotenza divina, di cui si registrano quattordici occorrenze nel *corpus* profano galego-portoghese (cfr. XXI v. 9). – *val*: la forma documenta la perdita, regolare nella lingua antica, della vocale palatale dopo laterale, fatto che impedì la caduta della *-l-* intervocalica. La *-e* finale verrà successivamente ristabilita per coerenza col paradigma in portoghese, mentre nel galego attuale la forma *vale* coesiste in alcune zone con la variante *val* (cfr. Maia 1986: 849-850).

3. La proposizione eccettuativa spiega qual è l'unico *mal* che macchia la perfezione morale della dama: uccidere d'amore il poeta. – *pecador*: quest'apposizione, talora arricchita dall'aggettivo *coitado* o *cativo* e che il poeta riferisce a se stesso, è rara nelle *cantigas de amor*, dove si registrano solo sei occorrenze di cui quattro appartenenti al *corpus* dionigino (oltre a questo, cfr. XXXVI v. 3, XLIV v. 14 e LIII v. 7 all'interno di enunciato e inoltre 97, 40 v. 18 e 114, 16 v. 1). Non sarà forse casuale la presenza di questo termine connotato religiosamente in un testo in cui il poeta si lamenta, almeno indirettamente, che la perfezione morale, donata da Dio alla donna, non la esime dall'uccidere il suo fedele servitore. – *matades*: l'origine del verbo *matar*, 'uccidere', è tutt'oggi incerta: scartata foneticamente la derivazione dal latino MACTĀRE 'sacrificare' e, per ragioni storiche, l'ipotesi che il termine sia desunto dall'espressione arabo-persiana del gioco degli scacchi *schāh māt* ('il re è morto'), si è pensato in ultima istanza ad un verbo latino *MATTARE dal latino tardo MATTUS, 'stupido'. Per le diverse proposte etimologiche, cfr. Corominas/Pascual 1980, III: 878-879. Se *morrer* sembra lessicalizzarsi nella *cantiga de amor*, diventando sinonimo di *amar*, il verbo *matar* si configura come il vocabolo semanticamente più marcato per trasmettere il concetto di morte, occupando il vuoto semantico lasciato da *morrer* per enfatizzare il concetto della morte e la causa di essa (cfr. Corral Díaz 1997: 540-542 e Ead. 2004).

4-5. L'iperbolica dichiarazione di fedeltà e sottomissione è marcata dal poliptoto sul verbo *seer*, dalla ripetizione, in versi successivi nella stessa giacitura e con la stessa allitterazione, dell'avverbio temporale (*SErvi SEmpr'*, *SErei ja SEmpre*) e dall'inciso topico *em quant' eu viver*. Gli stessi mezzi espressivi si trovano ad es. nei seguenti versi di Raimon Jordan: "Amics li sui e serai / aitan quan la vida·m dur" (*Lo clar temps vei brunezir*, v. 19; cfr. Asperti 1990: 258 e 227 n. 5 per altre occorrenze del poliptoto nella lirica d'oc). – *ja sempre*: 'continuamente', forma rafforzata dell'avverbio temporale (cfr. Tavani 1964: 110). – *em quanto / enquanto*: congiunzione temporale col valore di 'mentre', 'durante il tempo in cui'; generalmente accompagnata dal congiuntivo futuro (*viver*), forma spesso formule iperboliche di questo tipo (cfr. *em quant' eu vivo fôr* XXIX v. 4).

6. Il complesso verbale *viir a* + infinito, che costituisca perifrasi terminativa o che conservi il significato basico di movimento fisico del verbo, può costruirsi senza la preposizione *a*, come in questo caso dove assume piuttosto la sfumatura di intenzionalità (cfr. XVII v. 21, XXXII v. 4). Cfr. Freixeiro 2002, II: 462-463.

7. *polo meu*: il pronome possessivo viene sostantivato dall'articolo – contratto qui con la preposizione *por* per assimilazione regressiva e posteriore semplificazione – ed acquista il senso di 'per il suo interesse'. L'altra occorrenza del sintagma nel canzoniere profano non elimina il dubbio che si sottointenda in realtà il sostantivo *mal* ('non vengo a dirvelo per mio male'): "Catade, senhor, per vos est' é mal, / ca polo meu non vus venh' eu rogar" (79, 19 vv. 20-21), ma l'espressione è però documentata con quella precisa accezione nella prosa: "ca a y muytas rrazões por que [mj] deue a pesar: primeiramente polo meu, desi polo do Çide" (Lorenzo 1977, I: 415; per altri esempi sulla formula giuridica *polo meu et sen seu danno*, cfr. *TMILG*). Per *polo seu*, cfr. LXXXVII v. 9. – *a vós está mal*: per il motivo della reputazione della dama danneggiata dalla morte del proprio servitore, cfr. I, XLII, XLIV, ecc. Per Anna Ferrari (1984: 50) il passo dionigino riecheggia i seguenti versi di Bernart de Ventadorn:

“Mas vos non estai ges be / que:m fassatz tostemp mal traire” (IV vv. 7-8) e “a! can mal sembla, qui la ve, / qued aquest chaitius deziros, / que ja ses leis non aura be, / laisse morir que non l’aon” (XLIII vv. 46-49), ma se ne potrebbero aggiungere altri: “mout m’es grans cortezia / c’amors per midons m’aucia; / mais a leis non estara gen” (XL vv. 30-32) o di Folchetto di Marsiglia: “si m’aucietz, que no us estara gen, / car lo mieus dans vostres er eissamen” (II, vv. 31-32). La litote, che scompare in don Denis, è invece presente in Vasco Fernandez Praga de Sandin: “vos fazedes per mi / cousa que vus non está ben” (151, 4 vv. 13-14).

8. *par*: contrariamente alla posizione di Corominas/Pascual (1980, IV: 388-389) che difendono la natura autoctona di questa forma, la maggior parte degli studiosi la considera probabile francesismo (cfr. Magne 1944: 293; Lapa 1977: 232; Lorenzo 1977, II: 967; García-Sabell Tormo 1991: 259-262; Ferreiro 1999: 365). Questa variante della preposizione, talora in alternanza con *por* come qui al v. 13, ricorre quasi esclusivamente nelle formule interiettive del tipo *par Deus* (cfr. XV vv. 2, 10, 16, XXI v. 9, ecc.), *par Santa Maria* (cfr. CII v. 4 e CXXI v. 11), *par Nostro Senhor* (cfr. CV v. 4); quando compare fuori da questi contesti è utilizzata da autori tardi come lo stesso don Denis (cfr. Lang 138). – *per*: particella intensiva collocata generalmente tra l’avverbio (*mal*) e il verbo che intensifica; è un elemento linguistico autoctono, non importato cioè dalla Francia, frequente nella lingua delle *cantigas* ma che, concluso il movimento trovadoresco, sparisce rapidamente dall’uso prima orale e poi scritto (cfr. Rodríguez 1976). Per il valore elativo del prefisso *per-*, unito direttamente a verbi ed aggettivi, nell’italiano antico, cfr. D’Arco S. Avalle, *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, pp. CCXV sgg.

9. *des i*: derivato da *DE + EX + ĪBĪ, significa ‘da questo momento’, ‘d’ora in poi’, ‘a partire da’. Anteposto o posposto al verbo, l’avverbio pronominale *i*, che può apparire in combinazione con altre forme pronominali o introdotto da preposizione, in un’alta percentuale di casi è preceduto da *des*, che favorisce lo spostamento della costruzione alla posizione iniziale di verso o di clausola, facilitando un maggior distanziamento rispetto al verbo cui si riferisce. I contenuti semantici veicolati dall’avverbio pronominale ruotano attorno al valore locativo che possedeva la forma latina ĪBĪ (o HĪC, altra forma che si propone come etimo e che dovette influire nell’evoluzione dell’avverbio, secondo alcuni studiosi), ‘lì’, ‘qui’, da cui i significati basilari attestati dai glossari ‘in questo’, ‘rispetto a questo’, ‘per questo’. Focalizzando l’attenzione sul punto di partenza, *des i* / *desi* ha talora la funzione di congiunzione consecutiva, valore che in seguito scomparirà dall’uso linguistico. Qui è pleonastico, riprende cioè il *ca* iniziale (‘poiché... perciò...’). Cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 26, 44; Nunes 1973, III: 607, 630-631; Magne 1944: 163-164, 225; Lorenzo 1977, II: 1332-1334; Brea 1988a: 186-188. – *descomunal*: cfr. I v. 16.

10. *matardes*: l’infinito personale è il soggetto di *está* e *é cousa* dei versi precedenti. Per l’origine, gli usi e la presenza sin nei più antichi documenti conservati di morfemi flessivi nell’infinito all’interno del sistema linguistico galego-portoghese, cfr. Williams 1973: 186-188; F. Gondar, *O infinitivo conxugado en galego*, in “Verba”, *Anexo* 13 (1978), pp. 11-19; Maia 1997: 759; Ferreiro 1999: 304-305; Freixeiro 2002, II: 387-404. – *qu’ eu*: il pronome personale, presente in entrambi i testimoni, non è messo a testo da Lang probabilmente per ragioni stilistiche, vista la ridondanza che si creerebbe

col pronome oggetto *mim* e il *que* precedente, se considerato pronome relativo. Non sono infatti attestate nei testi costruzioni di questo tipo, ma il problema scompare qualora si assegni al *que* polivalente un valore causale (cfr. XII v. 19). – *merecedor*: deverbale da *merecer*, attestato solo in quattro testi galego-portoghesi di cui due *cantigas de amor* di don Denis (oltre a questo, cfr. XLIV v. 21) e due *cantigas de amigo* rispettivamente di Johan Airas (“rogu’ eu a Nostro Senhor / que confonda... mí, se end’ eu fui merecedor” 63, 35 vv. 4-7) e Johan Vasquiz de Talaveira (“ca, se lh’ eu fui de mal merecedor” 81, 5 v. 16).

11. *vos*: ‘da parte vostra’, cfr. IV v. 3. – *foi*: l’alternanza presente nei testimoni delle forme *fui* (v. 4) e *foi* (v. 11), prima e terza persona singolare del passato remoto di *seer*, era comune nel portoghese arcaico, e ancora sopravvive in certi dialetti portoghesi e galeghi. Cfr. Williams 1973: 243; Cardoso-Cunha 1978: 293; Ferreiro 1999: 80. – *al de mal*: *al* è pronome indefinito da *ALĪD per il classico ALIUD, e significa ‘altra cosa’ o ‘altra persona’; qui, in sequenza allitterante col partitivo e il sostantivo *mal*, ha il senso di ‘altro male’, come dimostrano i vv. 1-3. La forma *al* è sparita dalla lingua standard sia in galego che in portoghese, sebbene si conservi a livello dialettale nella zona nordorientale del Portogallo (Lorenzo 1977, II: 67; Maia 1986: 698).

12. *Deus*: invocato indirettamente nella perifrasi del v. 2 e direttamente tramite la formula *par Deus* (vv. 8-13), Dio diviene attante attivo solo in questo verso in quanto creatore della dama e delle sue virtù. – *quis*: per *quise*, con caduta della vocale finale dopo *-s* che provoca la coincidenza formale con la prima persona singolare. Il perfetto debole latino (QUAESĪVĪ, ecc.) fu sostituito nel latino volgare da un paradigma forte (*QUĒSĪ, ecc.) in cui la vocale radicale si chiuse in [i] per la doppia azione combinata della iode e di *-ī* finale. La forma arcaica della terza persona singolare *quige*, per l’etimologico *QUEGE, fu a sua volta sostituita da *quis*, per analogia con il perfetto di altri verbi come *fiz* (< FECĪ; cfr. Williams 1973: 238; Maia 1986: 806-807; Lorenzo Gradín 2008: 113). La forma palatalizzata è però quella che si affermerà nel galego moderno (*quixo*); cfr. al riguardo Santamarina 1974: 44 e Ferreiro 1999: 339-340. Si noti il poliptoto col *queirades* del verso successivo. – *poer*: per la situazione paradossale in cui vive il poeta che riceve male da un essere perfetto, cfr. XI, XXXI e l’ammonimento fatto da Vasco Fernandez Praga de Sandin alla sua *senhor*: “Ca sei eu ben, u al non jaz, / ca Deus vus fez tanto valer / que nunca devedes fazer / en nulha cousa se ben non” (151, 27 vv. 15-18).

13. *queirades*: l’integrazione di *i*, laddove i testimoni presentano la forma etimologica *querades* (< QUAERĀTIS, abbreviata in *q̄rades*), non è segnalata graficamente da Lang ed è giudicata «innecesaria» da Viñez Sánchez, dato che solo dal XIV secolo inizierà a prevalere la forma analogica moderna con dittongo (cfr. Viñez Sánchez 2004: 168-169). La variante con *i* si legge chiaramente nel caso di XXVIII v. 4 e, per il solo B, di XCIX v. 16 (laddove il pasticciato V ha *q̄rra*). Il paradigma del presente congiuntivo esige una base *QUAERĪAM con vocale tematica analogica per spiegare la forma con dittongo che si impose sia in galego che in portoghese. Cfr. Williams 1973: 237; Huber 1986: 221; Maia 1986: 896.

14. *que*: nei testi si incontra spesso la forma semplice del pronome relativo al posto di *o que*, cfr. Huber 1986: 195. – *estê*: 3^a sing. presente congiuntivo di *estar* (< STET).

IV

Que razom cuidades vós, mha senhor

Il rigido sistema di norme, generalmente accettate, su cui si basa la *cantiga de amor* viene talvolta incrinato dal re trovatore grazie alla sua tendenza a giocare con le forme, con i generi o coi contenuti. La ricerca di varianti tematiche nella lirica galego-portoghese, ad eccezione di un esiguo numero di testi singolari o addirittura ‘anomali’, consiste per lo più nella messa in risalto della minima sfumatura di un motivo conosciuto, come dimostra questo testo che tratta in modo argutamente originale il *tópos* più diffuso della lirica peninsulare, la morte per amore. L’analisi di Fabrizio Ciccarelli (1984) pone in rilievo quanto spesso emerge dal ‘canzoniere’ dionigino la figura di un amante attivo, non sempre sottomesso e rassegnato ai soprusi dell’altera *senhor*, riflesso probabilmente della condizione sociale dell’autore. In questa poesia l’atteggiamento del poeta appare addirittura vendicativo dato che egli si immagina il giudizio divino della dama che mai potrà discolarsi per il suo crudele comportamento.

La *cantiga* è giocata su una serie di ripetizioni e minime variazioni che si collegano alla pratica del parallelismo concettuale e la struttura tripartita delle strofe insiste sull’iterazione degli stessi motivi. All’avvio polemico delle *coblas* sull’ingiustificato comportamento della dama, segue una parte centrale dedicata alle iperboliche dichiarazioni della lealtà amorosa del poeta, mentre negli ultimi due versi viene recuperato il motivo iniziale. La certezza che non ci sarà perdono per la donna chiude la seconda strofa e viene immediatamente ripresa nella terza che si conclude con il perentorio giudizio cui andrà incontro la dama, in un’onorica visione finale che vedrà insieme servitore e signora sul banco degli imputati.

Sin dalla domanda retorica iniziale, il componimento si caratterizza per un fraseggiare segmentato costituito da una catena ipotattica che sviluppa le successive argomentazioni del poeta sino alla conclusione logica del suo ragionamento: “mal / vos será quand’ ant’ El formos alá”.

B 500, V 83.

Lang 4 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 6; Monaci (1875) 83; Braga (1878) 83; Machado (1949-1964) 445; Pimpão (1960) 1; Nunes (1972) 31; Torres (1977) p. 227; Nassar (1995) p. 21; Júdice (1997) p. 80; Arias (2003) 55.

Repertori: Tavani (1967) 25, 98; D’Heur (1973) 498.

Que razom cuidades vós, mha senhor,
dar a Deus, quand’ ant’ El fordes, por mi
que matades, que vos nom mereci
outro mal se nom se vos ei amor,
5 aquei maior que vo-l’ eu poss’ aver;
ou que salva lhi cuidades fazer
da mha morte, pois per vós morto fôr?

Ca na mha morte nom a [i] razom
bõa que ant’ El possades mostrar;
10 des i nom o er podedes enganar,

ca El sabe bem quam de coraçom
 vos eu am' e [que] nunca vos errei;
 e porem, quem tal feito faz, bem sei
 que em Deus nunca pód' achar perdom.

- 15 Ca de pram Deus nom vos perdoará
 a mha morte, ca El sabe mui bem
 ca sempre foi meu saber e meu sem
 em vós servir; er sabe mui bem [ja]
 que nunca vos mereci por que tal
 20 morte por vós ouvess'; e porem mal
 vos será quand' ant' El formos alá.

I- Che ragione, mia signora, pensate di dare a Dio, quando comparirete dinanzi a Lui, poiché uccidete me che non merita da voi altro male se non per il fatto che provo per voi l'amore più grande che possa provare; o che giustificazione pensate di dargli della mia morte, dopo che sarò morto a causa vostra?

II- Perché per la mia morte non c'è una ragione valida che possiate mostrare di fronte a Lui; e nemmeno lo potete ingannare, poiché Lui sa bene quanto vi ami di cuore e che mai commisi fallo nei vostri confronti; e pertanto, chi commette un tale fatto, ben so che in Dio mai può trovare perdono.

III- Poiché di sicuro Dio non vi perdonerà la mia morte, perché sa molto bene che sempre posi il mio intendimento e il mio senno nel servirvi; inoltre sa anche molto bene che mai merita di ricevere da voi una tale morte; perciò sarà un male per voi quando compariremo dinanzi a Lui.

Cantiga de amor, di *mestría*, composta da tre strofe *singulars* di sette decasillabi maschili. Le strofe sono collegate tramite l'artificio delle *coblas capfinidas*, mentre sono *capdenals* la seconda e la terza (vv. 8 e 15). Derivata la rima ai vv. 14-15 (*perdon - perdoará*); desinenziali la rima *c* della prima strofa e la *b* della seconda; tende alla rima paranomastica 8 : 11. Rima interna 4 : 5, con MAIOR che riprende anagrammaticamente AMOR, ma il ritorno fonico di *-or-*, forte nella prima strofa grazie anche alla rima *a*, interessa tutta la poesia e, a livello fonosimbolico, insiste sui suoni centrali del termine chiave *morte* del testo. Il parallelismo semantico comporta alcuni casi di parallelismo letterale, con la ripetizione di singole parole (*cuidades*, *razom*, *mereci* e i giochi su *saber* dei vv. 11, 13 e 16-18) e di espressioni come *quand' ant' El* (vv. 2-21 con variazione flessiva del verbo), *mha morte* ai vv. 7-8 (*capfinidas*) e 16, *ca El sabe bem* (vv. 11-16-18). Frequenti gli *enjambents*, alcuni dei quali forti (vv. 2-3, 3-4, 8-9, 15-16, 19-20, 20-21). Sinfalefe al v. 10 tra *o^er*.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10
 I: or i er
 II: om ar ei
 III: a em al

Cfr. Tavani 1967: 201, schema 161: 17; per cui cfr. I.

1. *Que*: interrogativo; la costruzione si ripete parallelamente al v. 6 con lo stesso verbo principale. Accanto alla frequente espressione *cuidar* o *coidar* (< CŌGĪTĀRE) *em alg.* (cfr. XXXI v. 2, LVII v. 2, ecc.) il verbo può essere direttamente seguito dall'infinito, come in questa strofa, oppure costruito con le preposizioni *a* (cfr. XXX v. 1, ecc.) o *de* (cfr. VIII vv. 6 e 8, ecc.). – *mha senhor*: tra le centododici occorrenze di questa apostrofe, evidentemente calcata sull'occitanico *midons*, quasi la metà si trovano in posizione finale nell'*incipit* del testo (cfr. D'Heur 1975: 278).

2. *fordes*: seconda persona plurale del congiuntivo futuro del verbo *ir*; l'espressione giuridica *ir ante* indica la comparizione della dama di fronte al giudizio divino (cfr. *levar ante* in XXXII v. 2; cfr. Gonçalves 1993b: 16). La temporale dall'inizio alliterante (*quand' ant'*) si ripete identica al v. 21. – *por*: causale, il sintagma preposizionale è evidenziato grazie all'*enjambement*.

3. *vos*: 'da parte vostra', cfr. III vv. 10-11: "qu' eu merecedor / nunca vos foi de mort". – *mereci*: prima persona singolare del perfetto di *merecer* (*a*), dal latino volgare *MERĒSCĒRE incoativo di MĒRĒRE (latino classico MĒRĒRI deponente).

4. Lang corregge in *se nom que* la lezione dei manoscritti *se non se* (che invece mantiene nel *refrán* di XXXV), espressione eccettuativa rara ma documentata anche in poeti contemporanei a don Denis come Estevan da Guarda (cfr. 30, 11 v. 7). Il senso rimane comunque invariato: l'unica colpa che si riconosce il poeta – qui come in XXXII – è quella di amare la dama, motivo cortese ampiamente attestato già in Bernart de Ventadorn (cfr. Lazar 1959: 380) e per cui si leggano a titolo di esempio i seguenti versi di Pero Garcia Buralgês: "E pois vus eu amei des que vus vi, / e amo mais de quantas cousas son, / dizede mi ora, si Deus vus perdon! / pois vus eu outro mal non mereçi" (125, 51 vv. 7-10). – *ei amor*: nel canzoniere dionigino l'espressione *aver amor* (= *amar*) torna in XV v. 1, XXXVI vv. 9-10, LXVI v. 17, XCV v. 14 e C v. 15.

5. Consueta iperbole sull'amore smisurato, cui si riferiscono il dimostrativo *aquel* e il pronome personale presente qui nella forma antica *lo*, assimilata al *vos* precedente.

6. *salva*: termine giuridico che significa «justificar-se para obter perdão» (Gonçalves 1991: 29), vale qui come sinonimo del generico *razom* del v. 1. Quando si troverà di fronte a Dio nel Giudizio Finale la dama non potrà trovare alcuna giustificazione al proprio atteggiamento tanto crudele da aver provocato la morte del poeta. Il vocabolo possiede lo stesso significato nella *cantiga* XXXII dove sarà però il poeta a doversi giustificare di fronte alla *senhor* per il "torto tam descomunal" (v. 14) che le ha fatto. – *lhi*: quando il verbo modale è seguito dall'infinito il pronome precede l'ausiliare (cfr. Ogando 1980: 269; Huber 1986: 188).

7. *per vós*: causale; per l'alternanza delle preposizioni *per* e *por* nella lingua medievale, cfr. I v. 24. – *morto*: aggettivo (cfr. I v. 12) in figura etimologica con il sostantivo *morte* nello stesso verso.

9. *possades mostrar*: per l'espressione *nom poder mostrar razom* della morte del proprio servitore, si veda il passo di Cerverí de Girona già citato in I v. 1: "Ve·us la dona que no fa bo servir; / c'un seu amic aucis per gen servire, / c'altra razo no poc

mostrar ne dir”. La parallela costruzione in chiusura del verso successivo origina il poliptoto *possades-podedes*.

10. *des i*: come in III v. 9, riprende il *ca* iniziale di strofa con funzione pleonastica. – *er*: per la funzione di intensivo generico della particella, cfr. II v. 11.

11. *El sabe bem*: formula topica dell’onniscienza divina, frequente nelle *cantigas* galego-portoghesi, studiata da M. E. Cruzeiro, *Processos de intensificação no português dos séculos XIII a XV*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1973, pp. 265-266. In questo caso l’espressione ben si adatta al contesto tematico del ‘giudizio della dama’. – *de coraçom*: la frase preposizionale, corrispondente all’espressione *am de cor* provenzale, ha qui il senso avverbiale di ‘intimamente e sinceramente’, mentre in altri casi equivale a ‘volentieri’, ‘con piacere’.

12. [*que*]: l’integrazione di Lang, oltre a sanare l’ipometria del verso, si rende necessaria per la costruzione della completiva successiva che non può essere introdotta dal *quam* del verso precedente. – *errei*: il verbo *errar*, ‘commettere un errore nei confronti di qualcuno’, si costruisce col dativo (*vos*).

13. *porem*: conserva qui l’originario valore consecutivo che perderà tra la fine del XIV e il XV sec. a vantaggio di quello avversativo, mantenuto tutt’ora in portoghese (cfr. Mattos e Silva 1984). – *feito*: in figura etimologica con *faz*, *feito* si riferisce alla morte del poeta, venendo così la perifrasi ad alludere alla dama. – *bem sei*: riprende il *saber bem* di Dio (vv. 11, 16 e 18).

14. *achar*: cfr. II v. 9.

15. *de pram*: l’avverbio *pran*, normalmente preceduto dalla preposizione *de*, e, sporadicamente, da *a*, ha il valore di ‘senza dubbio’, ‘certamente’, ‘in verità’, ed è documentato esclusivamente nei testi poetici. Dal latino PLĀNUM, entrò nel linguaggio poetico probabilmente attraverso il provenzale *de plan*.

17. *ca*: congiunzione integrante dipendente da *sabe*. – *foi (em)*: qui col valore di ‘consistere’; normale la costruzione col verbo singolare riferito a due soggetti appartenenti ad una dittologia sinonimica. – *sem*: deriva dal germanico *Sinn*, attraverso il provenzale *sen*, e fa parte di un gruppo di sostantivi astratti caratteristici del vocabolario trobadorico da cui i galego-portoghesi riprendono intere locuzioni come questa dittologia allitterante in cui il termine è affiancato a *saber*, infinito sostantivato in figura etimologica col verbo *sabe*.

18. L’identità del secondo emistichio di questo verso con quello del v. 16 deve aver ingannato anche il copista che, a scapito della rima, dimentica il finale, ripristinato da Lang con l’integrazione di *ja*.

19. *por que*: finale.

20. *ouvess’ e*: lettura proposta da Lang (1984: 172) nelle correzioni finali, laddove a testo aveva accolto la forma piena *ouvesse*. – *mal*: avverbio, in rapporto antitetico col

bem del v. 16. La morte uguagliatrice porrà signore e servitore allo stesso livello, entrambi uniti di fronte al giudizio divino, dove finalmente il poeta avrà la sua rivalsea contro colei che non ha ricompensato come doveva e poteva la sua devozione e la sua fedeltà.

21. *formos alá*: ripresa circolare dell'*ant'* *El fordes* del v. 2 con un originale quanto sottilmente ironico riferimento alla morte dei due protagonisti e al loro Giudizio Finale.

V

Quant' eu, fremosa mha senhor

L'esigua materia poetica espressa dal componimento si basa su alcuni dei luoghi comuni più ricorrenti nella poesia amorosa galego-portoghese, come la *coita* e la morte d'amore. L'ambiguità dei versi esordiali, unita a problemi testuali che interessano i vv. 2 e 5, rende però di non chiara interpretazione la causa dell'imminente morte dell'amante, poiché non si spiega cosa 'vedrà' il poeta di così terribile riguardo alla dama da ucciderlo (cfr. nota al v. 2). Il parallelismo concettuale, su cui è strutturato il testo, non è d'aiuto, visto che la seconda e la terza strofa ripetono esclusivamente i motivi delineati negli ultimi tre versi della prima strofa, ovvero la situazione paradossale per cui la morte, dovuta all'incomparabile pena amorosa del poeta, sarà per l'infelice amante un vero conforto poiché metterà fine alle sue sofferenze. La tripartizione strofica del componimento marca questo intrecciarsi di stati d'animo, oscillanti tra disforia ed euforia, che è resa a livello lessicale dall'opposizione fra i campi semici della paura (*recear, pavor*), del dolore (*pesar, coita, mal*) e della morte (*morrer, morte, aquel dia grave*) e quello della gioia (*conforto, prazer*). L'intelaiatura parallelistica su cui è costruita la poesia si nutre di tipi diversi di figure di ripetizione (parola rima, anafore, poliptoti, ecc.) e di artifici metrici (*palavra perduda, enjambements*) che rafforzano anche formalmente la forte coesione del testo. La perizia tecnica del re trovatore è evidente nel sapiente dosaggio di iterazioni e variazioni sinonimiche, per cui ad esempio al sintagma *perder coita(s)* della prima e seconda strofa segue nella terza l'efficace espressione *sair do mal*, così come *prazer ei* dei vv. 10-11 sostituisce la costruzione *confort' ei* dei vv. 5 e 18.

B 501, V 84.

Lang 5 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 8; Monaci (1875) 84; Braga (1878) 84; Machado (1949-1964) 446; Nunes (1972) 32; Nassar (1995) p. 22; Júdice (1997) p. 81.

Repertori: Tavani (1967) 25, 90; D'Heur (1973) 499.

Quant' eu, fremosa mha senhor,
 de vós receei a veer,
 muit' er sei que nom ei poder
 de m' agora guardar que nom
 5 veja: mais [a]tal confort' ei
 que aquel dia morrerei
 e perderei coitas d' amor.

E como quer que eu maior
 pesar nom podesse veer
 10 de que entom verei, prazer
 ei ende, se Deus mi perdom;
 porque por morte perderei
 aquel dia coita que ei
 qual nunca fez Nostro Senhor.

- 15 E pero ei tam gram pavor
 d' aquel dia grave veer
 qual vos sol nom posso dizer,
 confort' ei no meu coraçom,
 porque por morte sairei
 20 aquel dia do mal que ei
 peior do que Deus fez peior.

I- Quanto io, mia bella signora, ho temuto di vedere da voi, tanto so bene che ora non posso evitare di vederlo: ma mi conforta il fatto che quel giorno morirò e perderò le sofferenze d'amore.

II- E, sebbene non potrò mai provare dolore maggiore di quello che proverò in quel momento, di questo gioisco, che Dio mi perdoni, perché grazie alla morte perderò quel giorno la sofferenza che ho, come mai ne fece Nostro Signore.

III- E, anche se ho una così gran paura di vedere quel giorno infausto quale a voi non posso nemmeno dire, ho conforto nel mio cuore, perché grazie alla morte mi libererò quel giorno dal male che ho, che è peggiore di quello che Dio creò peggiore.

Cantiga de amor, di *mestría* costituita da tre strofe di sette ottosillabi maschili ciascuna. La forte coesione testuale è assicurata da diversi artifici, innanzitutto la ripetizione delle stesse rime con identica distribuzione in tutte le strofe (*coblas unissonans*) e la ripresa nel primo verso della strofa della rima dell'ultimo verso di quella precedente (*coblas capcaudadas*). Inoltre la fitta trama di corrispondenze letterali producono gli inizi anaforici dei vv. 12-19 (*porque morte*), 13-20 (*aquel dia*, ripetuto non perfettamente in *incipit* ai vv. 6 e 16) e 14-17 (*qual*), a cui si aggiunge la parola rima *veer* al secondo verso di ogni strofa. Sempre in posizione di rima, e strettamente collegato alla ripetizione parallelistica degli stessi sintagmi, si segnala l'iterazione di *ei* e *que ei* rispettivamente al quinto verso della prima strofa e al sesto della seconda e della terza strofa. Il ritorno fonico di *ei* interessa poi tutta la *cantiga* producendo casi continui di rima al mezzo e rima interna come ad esempio tra 2, 3, 5 e 7. La rima *c* (-om), irrelata dentro la strofa, configura sostanzialmente la rima *estrampa* della lirica occitana o quella che l'anonima *Arte de trovar* del ms. B definisce *palavra perduda*. Rima equivoca 1 : 14 (*senhor*); rima paronomastica 7 : 8; rima desinenziale 6 : 12 : 19. Frequente, infine, il ricorso all'*enjambement*: vv. 4-5, 8-9 e, di minor rilievo, 10-11 e 19-20.

Schema metrico: a8 b8 b8 c8 d8 d8 a8
 or er om ei

Cfr. Tavani 1967: 262, schema 204: 2. Questa struttura strofico-ritmica ricorre in altre due *cantigas de amor*, di cui una in decasillabi maschili (3, 2) e una in ottosillabi maschili (43, 20). Lo schema, non utilizzato dai trovieri, è raro anche nella lirica provenzale, dove è presente in due canzoni, in eptasillabi femminili ed ottosillabi maschili, di Cercamon e di Daude de Pradas (cfr. Frank 1953, I: 159, schema 741).

1. Come già rilevato da Lang (1984: 115) e da Lanciani (1977: 59-60), le somiglianze tra questo testo e *Quant'eu de vós, mha senhor, receey* di Fernan Velho (50, 9) non si limitano all'*incipit*. Oltre all'espressione *receei a veer* (per cui cfr. nota 2), sono infatti evidenti altre corrispondenze, come la locuzione *aver pavor* nella terza strofa di entrambi i testi, il verbo *morrerei* (qui al v. 6, lì nel *refrán*) e il sintagma *que ei* in rima. I testi condividono inoltre le rime *-or*, *-er*, *-ei*. Impossibile stabilire quale dei due poeti riprenda l'altro, data la frequente tendenza nell'ambito della lirica galego-portoghese alla rielaborazione e variazione di temi svolti da altri. – *fremosa*: nella lirica galego-portoghese la descrizione e l'elogio della dama si circoscrivono generalmente «ad un'astratta e indeterminata qualificazione estetica (*fremosa senhor*) o ad un'altrettanto imprecisa e totalizzante valutazione positiva dell'aspetto fisico» (Tavani 1980: 64), quasi che la perfezione assoluta della dama sia una componente implicita dell'assunto, su cui non è necessario insistere. In questo contesto l'aggettivo *fremosa*, con oltre duecento occorrenze, è l'epiteto con cui più frequentemente si descrive, o meglio si allude, alla bellezza femminile, nelle *cantigas* tanto *de amor* come *de amigo*. Per *senhor* in rima equivoca, cfr. I v. 5.

2. Accolgo a testo la soluzione *receei a veer* proposta da Michaëlis (1895: 521) ed accettata già da Nunes (1972: 68) e Brea (*LPGP* 1996: 218), contro la forma *aveer* di Lang. A favore di questa proposta, oltre all'attestazione della stessa espressione in altre *cantigas*, gioca il parallelismo retorico e la presenza della parola rima *veer* al secondo verso di ogni strofa, che non possono essere sottovalutati in un poeta come don Denis, attento a strutturare i suoi testi in una fitta trama di perfette corrispondenze formali. L'espressione, con lo stesso problema di *distinctio*, è esaminata dall'editrice di Fernan Velho, Giulia Lanciani, che nella canzone *Quant'eu de vós, mha senhor, receey*, menzionata in precedenza, preferisce separare la lezione degli apografi italiani nelle sue due componenti *a* e *veer* (*Ajuda* ha *a veer*), dato il parallelismo che si innesca con l'espressione *temi de vós a veer* nella seconda strofa di quel testo. La forma *aveer* non è registrata nei glossari, anzi Michaëlis dopo averla posta a testo si corregge definendo **avêer* «erro de escrita e de interpretação» (Michaëlis 1904, I *Glossário*: 10). Tuttavia non va nemmeno taciuta la mancanza di documentazione riguardo a un'eventuale costruzione *recear a*, di fronte all'espressione *recear de*, presente anche nella citata poesia di Fernan Velho ai vv. 4-5. Lo stesso si dica per l'altro sintagma che Lanciani chiama in causa nel commento alla sua edizione: la costruzione *temer a* verrebbe infatti legittimata da queste due uniche occorrenze di *recear a*. Al di là di questi vuoti documentari, la legittimità della lettura *veer* viene confermata dai seguenti versi tratti da un *refrán* di Pai Soares de Taveirós: “Sennor, sennor, agora vi / de vus quant'eu sempre temi!” (115, 2), che forniscono un'ulteriore testimonianza dell'esistenza dell'espressione. Rimane l'ambiguità del passo dionigino, in cui non si chiarisce cosa il poeta abbia paura di 'vedere'. Fernan Velho e Pai Soares de Taveirós temevano rispettivamente il matrimonio della donna amata e l'abbandono. In contesti tematici simili, Johan Soares Somesso (78, 6) e Fernan Figueira de Lemos (41, 1), quest'ultimo citato da Lanciani per somiglianze col testo di Velho, devono invece affrontare la tanto temuta separazione dalla dama. Il testo di don Denis lascia come in sospenso, anche sintatticamente, la dichiarazione esordiale, la cui interpretazione è complicata anche dalla vastità dell'area semantica di *veer* ('vedere', 'sentire', 'conoscere', ecc.). Nel resto della poesia infatti la situazione iniziale non viene più ripresa e l'attenzione è completamente centrata sulle conseguenze, il dolore e la morte, e non sulle cause della

condizione del poeta. – *de vós*: ‘da parte vostra’ per Nunes; Lanciani (1977: 57) traduce così la stessa espressione di Fernan Velho: ‘Quel che io di voi ho temuto di vedere’. – *reccar*: da RE+CELĀRE con passaggio di significato da ‘nascondersi da qualcuno’ a ‘temere’, ‘diffidare (di)’, ma altri studiosi pensano piuttosto al sostantivo latino, di origine greca, ZĒLUS (cfr. Magne 1944: 331). Generalmente costruito con la preposizione *de*, qui, se la resa testuale è corretta, appare invece accompagnato da *a*.

3. *muito*: in correlazione con *quanto* v. 1. – *er*: per il valore rafforzativo della particella, qui col significato di ‘anche’, cfr. II v. 11. – *ei poder de*: frequenti nella lingua antica queste costruzioni perifrastiche col verbo ‘avere’ e l’infinito sostantivato. La formula *non poder / non aver poder* di ascendenza provenzale esprime spesso l’incapacità del poeta-servitore di fronte all’onnipotenza della dama o di Amore. Cfr. Bernart de Ventadorn: “mas eu non ai ges poder / que·m posca d’Amor defendre” (XXVII vv. 23-24).

4. *guardar (se)*: entrato nel latino volgare dal germanico *WARDŌN da WARDA, ‘cercare con la vista’, il verbo possiede accezioni diverse, da quella di ‘preservare una cosa o una persona da un danno’ deriva il senso di ‘difendere’, ‘evitare’ presente in questo passo (per *guardar* e derivati, cfr. Corominas/Pascual 1980, III: 246-248;). Il verbo appare normalmente in costruzioni pronominali con la preposizione *de*, mentre qui è seguito da una subordinata esplicita introdotta da *que*. L’espressione *guardar de veer*, riferito alla *senhor*, è attestata nei *trobadores* peninsulari ma non è frequente (cfr. 78, 3; 97, 30; 97, 36 e 125, 48). Ricordo qui solo “Pero que punh’en me guardar / eu, mha senhor, de vus veer” (97, 30), versi esordiali di un noto testo di Martin Soarez che sarà rielaborato da don Denis in *Punh’ eu, senhor, quanto poss’ em quitar* (cfr. LXVIII).

5. Lang sana l’ipometria del verso aggiungendo il pronome personale: “[vos] veja: mais tal confort’ ei”. Secondo l’interpretazione proposta, oggetto diretto di *veja* è la frase iniziale introdotta da *quanto*, per cui accolgo l’integrazione di Michaëlis e di Nunes: “veja, mais [a]tal confort’ei”. La soluzione di Lang, inoltre, svia a mio parere dalla corretta lettura del passo, facendo quasi intendere che la morte del poeta sia provocata dalla semplice vista della dama. – *conforto*: il sostantivo, attestato solamente tre volte nel *corpus* profano galego-portoghese (oltre a questo testo, cfr. 26, 1 e 154, 2), indica un momento di luminosa speranza nell’oscurità della *coita* che attanaglia il poeta, in questo caso è equivalente al termine, sempre di matrice provenzale, *conorto*, per cui cfr. LIV v. 20. Come in quest’ultima poesia, e a differenza di quanto accade invece in LXVII, nel testo che stiamo commentando il *conforto* deriva dall’idea che la morte possa porre un termine alla sofferenza. L’iterazione del motivo coinvolge tutte e tre le strofe con l’espressione *confort’ ei* nella prima e nella terza, e con la variante sinonimica *prazer ei* nella seconda *cobla*. Come ha segnalato Carmona, studiando gli echi tristaniani nel *Cancioneiro de Ajuda* e, per estensione, nella *cantiga de amor*, il gioco lessicale *conforto, morto / morrer* cui talora si aggiunge il provenzalismo *conorto*, favorito anche dalla rima difficile, è caratteristico del lamento finale di Isotta nel testo di Thomas e si trova in alcuni *romans* del XIII secolo come *La Chastelaine de Vergi* o il *Roman de Castelain de Couci* (cfr. Carmona 2004). – *veja*: nelle forme del presente congiuntivo di *veer* si produce la stessa evoluzione che interessa la prima persona

singolare del presente indicativo, in cui la semivocale palatalizza la consonante precedente: VĪDĒAM > veja > vexa (galego), veja (portoghese).

6-7. Sulla morte come fine del tormento amoroso, i poeti non sono unanimi, cfr. ad esempio l'affermazione contraria di Martin Moxa: "que moyr' e non perco coytas d' amor" (94, 12 vv. 6-7).

8. *como quer que*: 'anche se', congiunzione concessiva allitterante, frequente ancora nel XIV secolo e già in disuso nel successivo, è generalmente seguita dal congiuntivo (cfr. Gómez Clemente 1991: 190-192). – *maior (de)*: il soggetto della comparazione (*pesar*) è spostato enfaticamente in *rejet* al verso successivo, in antitesi con *prazer*, che chiude invece il v. 10, in *enjambement*.

9. *veer (de)*: col senso di 'provare', valore documentato già nel latino VIDĒRE (cfr. Nunes 1973, III: 699-700), il verbo forma spesso locuzioni con termini astratti indicanti stati d'animo (cfr. *veer prazer* XIII v. 10).

10. *entom*: l'avverbio, derivato da ĪNTŪNC, significa 'allora', 'in quel momento' e sostituisce l'*aquel dia* del v. 6. – *verei*: alterna nella lingua medievale con la forma *veerei* (cfr. XXIX v. 4); in poliptoto con l'infinito del verso precedente. – *prazer*: infinito sostantivato da PLACĒRE con rotacismo della consonante liquida del gruppo latino iniziale e palatalizzazione della velare sorda che si converte in un primo momento in un'affricata alveodentale sonora [dz] e, in seguito, in una fricativa (sorda nel galego moderno *pracer*). Si noti il forte *enjambement* che lo separa dal verbo *aver* da cui dipende.

11. *ende*: 'ne', cioè 'di questo', spiegato dalla causale dei vv. 12-13. – *se Deus mi perdom*: l'espressione, al pari di *se Deus me valha* o *se Deus m' ampar*, tutte passibili di leggere variazioni nel termine iniziale (*se / si / assi*) e nella selezione del pronome personale (*me / mi / vos*), costituiscono «enunciados fraseológicos interjectivos», sono cioè unità comunicative minime dotate di significato ottativo e di indipendenza sintattica, semantica e di intonazione, che permettono di insistere enfaticamente su quanto si viene dicendo (Sáez Durán – Vñez Sánchez 1995: 264). Questa formula asseverativa in particolare è la più frequente nei testi con un totale di settantasei occorrenze, e si caratterizza per una marcata restrizione posizionale, dato che appare sempre nel secondo emistichio e, pertanto, in posizione di rima (cfr. XX v. 16, XLVI v. 2, XLVII v. 11, ecc.).

Per una casistica di questo tipo di ottativa incidentale, presente anche nei provenzali come formula di giuramento, cfr. S. Stroński, *Le troubadour Elias de Barjols*, Toulouse, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1906, pp. 77-79.

12. Il verso, fortemente allitterante (cfr. anche il parallelo v. 19), riprende il tema centrale della *cantiga*: il giorno in cui il poeta vedrà avverarsi ciò che più teme, si libererà di ogni sofferenza. – *por*: strumentale.

14. Iperbole consueta: 'una tale sofferenza quale mai creò Nostro Signore'. – *senhor*: sui dieci casi di rima equivoca sul termine *senhor* registrati nel canzoniere dionigino, ben otto giocano come in questa poesia tra l'espressione *Nostro Senhor* e il

riferimento alla dama, in apostrofe o all'interno di enunciato (cfr. oltre a questo testo, XI, XIV, XVI, XXV, XXVI, XLIV e LXIV).

15. *E pero*: formula esordiale frequente in tutta la lirica galego-portoghese, generalmente seguita dall'indicativo, cfr. Stegagno 1968: 140. – *aver pavor*: si noti la *variatio* sinonimica rispetto al *receei* del v. 2.

16. *dia grave*: 'giorno infausto, penoso'. Espressione topica della lirica galego-portoghese, che a seconda dei casi può indicare il giorno in cui il poeta vide la donna per la prima volta e se ne innamorò, quello in cui nacque o, come in questo caso, quello della propria, imminente, morte. Per l'aggettivo *grave*, cfr. II v. 7.

17. *qual*: correlativo di *tam gram*. – *sol*: 'unicamente', 'appena'; se l'avverbio è accompagnato dalla negazione ha il senso di 'neanche', 'nemmeno' (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 86). La costruzione dell'iperbole richiama quella parallela del v. 14.

19-20. *sair do mal*, letteralmente 'uscire dal male', cioè 'allontanarsi dal male, liberarsene'. È un'espressione rara ma attestata nella lirica galego-portoghese, cfr. Nuno Fernandez de Mirapeixe: "nen sairei / por al de coita" (103, 2 vv. 27-28) .

21. I due versi finali, paralleli ai due che chiudono la seconda strofa, insistono sulla sofferenza del poeta, la cui iperbolica gravità viene enfatizzata dall'epanadiplosi dell'aggettivo *peior*.

VI

Vós mi defendestes, senhor

L'atteggiamento della dama si connota nella lirica galego-portoghese in chiave negativa, caratterizzandosi per reazioni improntate quasi esclusivamente alla *desmesura*. Non solo il *pregador* si vede negata qualsiasi speranza di ricompensa, ma la dama talora gli vieta persino di rivolgerle la parola o di guardarla, sia pure di lontano. L'impossibilità del poeta ad esternare alla *senhor* il suo sentimento o la sua angoscia è un tema convenzionale – Lang a proposito cita addirittura alcuni versi tratti da un'epistola in versi di Amanieu des Escas (cfr. Lang 1984: 116) –, tuttavia Ron Fernández (1996) scorge l'esistenza di una relazione interdiscorsiva tra questa poesia dionigina ed altri tre testi galego portoghesei, *Falei n' outro dia con mia señor* di Airas Nunez (14,7), *Senhor fremosa, do bon parecer* di Johan Airas (63, 71) e *Senhor, que Deus mui melhor parecer* di Roi Queimado (148, 14). Le quattro *cantigas de amor* espongono aspetti diversi dello stesso motivo: i due nobili portoghesei non osano rivolgersi alla dama, mentre i testi di Airas Nunez e del borghese di Santiago rappresentano due momenti successivi, in cui la dichiarazione ha suscitato nella dama rispettivamente ira e completa indifferenza. Secondo lo studioso, il testo del chierico galego si servirebbe delle affermazioni di Johan Airas per dissuadere gli altri due trovatori dal rivelare alla dama il loro stato emotivo. Tale relazione dialogica sarebbe rafforzata da una nutrita serie di somiglianze strutturali e formali (schemi strofici simili e in alcuni casi identici, rime e artifici metrici in comune, ecc.), ma non va certo dimenticata la convenzionalità del motivo in cui si inscrivono molti altri componimenti, a partire da *Senhor, oj' ouvess' eu vagar* (XXXVIII) e *Nunca vos ousei a dizer* (LIX) del monarca portoghese, mentre nella *cantiga* VIII è apparentemente il diavolo a portar via di bocca le parole al poeta. In questa poesia la malevola arroganza della dama, che nega all'innamorato la possibilità di manifestarle la sua pena, è aggirata tramite il ricorso ad una domanda capziosa fondata sulla preterizione: a chi altri potrebbe confidare il poeta la sua sofferenza se non alla dama? In tal modo l'amante si mantiene fedele all'ideale cortese, alla pratica della *mesura* e alla norma del segreto amoroso, esprimendo il suo dramma con moderazione e in soliloquio.

I tre versi esordiali espongono la condizione di totale sottomissione in cui è costretto a vivere l'infelice innamorato, incapace di rivelare il suo *mal* all'unica che potrebbe aiutarlo. L'avversativa che apre il v. 4 marca la netta bipartizione della strofa e introduce lo sfogo del poeta veicolato dalle cinque successive domande retoriche. La seconda e la terza strofa costituiscono infatti un'amplicazione degli ultimi versi della prima, ripetendo l'appello del poeta con minime variazioni argomentali, quali l'antitetica certezza che alla dama, unica persona in grado di salvare il poeta, non importi nulla di lui. In un rigoroso regime di *coblas* bipartite, la seconda e la terza strofa si compongono ciascuna di due interrogative, la prima di quattro e la seconda di tre versi, il tutto giocato su un'insistita ripetizione del pronome personale *vós/vos* e dei pronomi personali e dell'aggettivo possessivo di prima persona singolare che sottolinea anche foneticamente questa opposizione tra la dama e il poeta: lei carnefice, lui vittima. Il testo offre un eccellente esempio della perizia del re trovatore che sfrutta abilmente un *tópos* letterario tradizionale, ripetendo lo stesso concetto in ogni strofa con minime variazioni e senza l'aiuto del ritornello. Il parallelismo concettuale è chiaramente

sostenuto da quello letterario attraverso una nutrita serie di ripetizioni che, oltre ad originare evidenti legami interstrofici (*coblas capdenalas, capfinidas*, ecc.), insistono sui termini che identificano la tematica della *cantiga*, a cominciare da *mal* e *pesar*, entrambe parole di *dobre*.

B 502, V 85.

Lang 6 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 9; Monaci (1875) 85; Braga (1878) 85; Machado (1949-1964) 447; Tavares (1961) pp. 16-17; Nunes (1972) 33; Ferreira (1991) p. 48; Nassar (1995) p. 23; Spina (1996) pp. 309-312; Júdice (1997) p. 82.
Repertori: Tavani (1967) 25, 137; D'Heur (1973) 500.

Vós mi defendestes, senhor,
que nunca vos dissesse rem
de quanto mal mi por vós vem;
mais fazede-me sabedor,
5 por Deus, senhor, a quem direi
quam muito mal [lev' e] levei
por vós, se nom a vós, senhor.

Ou a quem direi o meu mal
se o eu a vós nom disser,
10 pois calar-me nom m' é mester
e dizer-vo-lo nom m' er val?
e pois tanto mal sofr' assi,
se comvosco nom falar i,
per quem saberedes meu mal?

15 Ou a quem direi o pesar
que mi vós fazedes sofrer,
se o a vós nom fôr dizer,
que podedes conselho dar?
e porem, se Deus vos perdom,
20 coita d' este meu coração,
a quem direi o meu pesar?

I- Voi mi proibiste, signora, di dirvi mai qualcosa di tutto il male che mi viene a causa vostra; ma fatemi sapere, per Dio, signora, a chi dirò quanto male ho già sopportato a causa vostra, se non a voi, signora.

II- O a chi dirò il mio male se non lo dirò a voi, poiché tacere non mi è possibile e dirvelo non mi aiuta? e poiché così soffro tanto male, se non parlerò di questo con voi, da chi saprete il mio male?

III- O a chi dirò il dolore che voi mi fate soffrire, se non lo posso dire a voi, che potete darmi consiglio? e perciò, che Dio vi perdoni, pena di questo mio cuore, a chi dirò il mio dolore?

Cantiga de amor, di *mestría*, formata da tre *coblas singulares* di sette ottosillabi maschili. Il procedimento del parallelismo letterale e in particolar modo l'iterazione della formula interrogativa *a quem direi* si incrociano con l'artificio delle *coblas capfinidas* e *capdenals* che collegano la seconda e la terza strofa rispettivamente ai vv. 14, 15 e ai vv. 8, 15 e 9, 17. *Dobre* ai vv. 1 e 7: *senhor* nella prima, *meu mal* nella seconda e *pesar* nella terza strofa; *senhor* e *mal* sono ripetuti anche all'interno del quinto verso delle strofe in cui costituiscono *dobre*, originando casi di rima interna (4 : 5 arricchita dal gioco fonico col *por* iniziale, e 11 : 12). Il poliptoto sul verbo *dizer* si estende lungo tutta la *cantiga* interessando anche la posizione di rima (5 : 9 : 17). Desinenziale la rima 16 : 17.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8

I: or em ei
 II: al ər i
 III: ar ər om

Cfr. Tavani 1967: 231, schema 161: 241; per cui cfr. IV.

1. *defendestes*: accanto alla più comune accezione di 'difendere', 'proteggere', il verbo possiede il senso di 'proibire', valore registrato dal XIII secolo e oggi perso in galego e quasi completamente in portoghese (cfr. Lorenzo 1977, II: 426; Corominas-Pascual 1980: 454-455). La *desmesura* che caratterizza il comportamento della dama è tale per cui ella non solo non concede ricompense al poeta per la sua fedeltà, ma gli nega ogni diritto ad amarla e ad esternarle il suo sentimento. L'unica occorrenza in *incipit* di *defender* col senso di 'proibire' è nella canzone di Johan Vasquiz de Talaveira *Do meu amig' a que eu defendi* (81, 6). – *senhor*: frequente come parola rima, arricchita o no dall'*aequivocatio* (cfr. I v. 1), il termine *senhor* compare all'interno di *dobre* in sei delle dieci *cantigas de amor* dionigine caratterizzate da questo procedimento (cfr. VI, XIX *mha senhor*, XXV *Nostro Senhor*, XXXI, LX, LXIV, a cui possiamo aggiungere l'*amigo* CV) e, a parte un caso (XIX), si trova nella prima strofa.

2. *rem*: accompagnato dalla negazione (*nunca*) significa 'nessuna cosa', 'niente'.

3. Accusa topica rivolta dal poeta alla dama, cfr. in un contesto tematico simile: LIX vv. 6-7 "Nunca vos dixi nulha rem / de quanto mal mi por vós vem" e Roi Gomez "pois vos non avedes sabor / que vus eu diga nulha ren / de quanto mal me por vos ven" (149, 1 vv. 4-6). Cfr. inoltre XIV v. 13; 79, 19 v. 9; 125, 33 v. 8/16 e 125, 51 vv. 6/12/18.

4. *fazede-me sabedor*: letteralmente 'fatemi conoscitore', cfr. I v. 13.

5. Il *leit motif* del testo è costituito dal ritorno di questa domanda retorica, per la quale M. Frenk Alatorre (1987: 178) ricorda il canto popolare n. 380 del *corpus* da lei esaminato: "¿A quién contaré mis quexas, / mi lindo amor? / ¿A quién contaré yo mis quexas, / si a vos non?".

6. Rispetto all'integrazione *eu ja* proposta da Lang, appare più convincente e paleograficamente accettabile la congettura di Nunes che ristabilisce il frequente

poliptoto *lev' e levei* (cfr. LVIII v. 15; LXII vv. 2-3; 34, 1 vv. 3-4; 96, 5 v. 3; ecc.). Il verbo *levar*, accompagnato da complementi astratti come *mal* o *coita*, significa 'sopportare, soffrire', con slittamento semantico rispetto al latino LEVARE 'sollevare' (cfr. *sofrer mal* v. 12). – *quam muito*: 'quanto', cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 85.

7. L'*enjambement* pone in rilievo il complemento di causa *por vós* e permette l'iterazione ravvicinata del pronome personale riferito alla dama. Si tratta di un artificio frequente nel canzoniere dionigino (cfr. X v. 6/12/18, XII v. 12, XIV v. 8, XX v. 13, ecc.) e ovviamente già provenzale, cfr. Peire Rogier: "Bona dompna, soven sospir / e trac gran pena e gran afan / per vos, cuy am mout e dezir" (*Ges non puesc en bon vers fallir* vv. 33-35); Bernart de Ventadorn "Lo dormir pert, car eu lo·m tolh / per vos" (*Can par la flors josta·l vert folh* vv. 19-20).

8. Accanto al termine *senhor*, i polisemici *mal* e *bem* costituiscono spesso parole di *dobre*, ma in don Denis non compaiono mai insieme a formare un *dobre* antitetico (oltre a questo testo, cfr. IX, XIX, LX, LXIV, LXXII e infine CXXIV tra le *cantigas de amigo*). *Mal*, sostituito dal sinonimo *pesar* nella terza strofa, è la parola chiave del testo con ben cinque occorrenze in cui compare sempre come sostantivo.

9. *o*: riferito a *meu mal*. Per la collocazione assai più libera del pronome atono nella lingua medievale, cfr. Ogando 1980; Huber 1986: 177-190. – *disser*: per il congiuntivo futuro, «reducido a certos tipos de subordinadas que expresaban un contido presente-futuro» (Freixeiro 2002, II: 364), cfr. I v. 12. Inizia in questo verso una serie continua di negazioni che ricorrono nella stessa giacitura ed esprimono lessicalmente la situazione di impossibilità di parlare e di agire in cui è costretto il poeta.

10. *pois*: causale. – *calar(se)*: 'tacere', 'fare silenzio', è il soggetto della frase, come *dizer* nel verso successivo, costruito parallelamente a questo. Nei casi in cui l'infinito sostantivato non sia preceduto dalla preposizione *de*, il pronome atono occupa di regola la posizione proclitica (cfr. Ogando 1980: 267; Huber 1986: 186-187). – *mester*: sull'origine del sostantivo, generalmente impiegato in locuzioni con *seer* ('essere necessario, utile', 'aver bisogno') ed *aver* ('necessitare'), esistono due differenti teorie. Mentre Lorenzo (1977, II: 843-844) sostiene la derivazione dal provenzale *mester/mestier*, Corominas/Pascual (1980, IV: 37-38) spiegano il termine come prodotto latino-volgare dell'incrocio tra i paronimi MĪNĪSTĒRĪUM e MYSTĒRĪUM, «que, en cuanto función religiosa desempeñada por un *minister* eclesiástico, se rozaba semánticamente con *ministerium*». Si noti l'allitterazione su *me-*.

11. Il poeta desidera rivelare il proprio dolore, ma sa già che la dama non lo ascolterebbe o non farebbe nulla per aiutarlo. – *dizer-vo-lo*: per la forma arcaica *lo* del pronome personale di terza persona singolare, cfr. II v. 1. – *er*: cfr. II v. 11. – *val*: terza persona singolare di *valer*, qui col senso di 'aiutare, soccorrere', cfr. III v. 2.

12. *assi*: 'in questo modo', riferito allo stato di duplice sofferenza del poeta che sta male e non può fidarsi.

13. Il verso ripete il significato e la struttura del v. 9: un'ipotetica negativa costruita col congiuntivo futuro (*falar*). – *comvosco*: persa la nozione della presenza del *cum*

nella forma ridotta VŌSCŪ(M) del latino volgare, per il classico VŌBĪSCŪM, si reintegra la preposizione in posizione iniziale. Le varianti *vosco/convosco*, insieme alle frequenti *tanto/atanto*, *tal/atal*, *si/assi*, *prouguer/aprouguer*, ecc., sono sfruttate dai poeti in sede di computo sillabico. – *i*: la particella pronominale si riferisce a quanto detto precedentemente: ‘non parlerò a voi del mio stato d’animo’.

14. *per quem*: ‘grazie a chi’, mezzo. Si noti la *variatio* nella domanda rispetto ai quattro *a quem direi*.

17. *fôr dizer*: il futuro del congiuntivo è qui espresso da una perifrasi formata dal futuro congiuntivo di *seer* e dall’infinito, l’espressione equivale dunque al *disser* del v. 9 (cfr. Huber 1986: 234).

18. *conselho*: ‘rimedio’, ‘aiuto’, in don Denis forma locuzioni coi verbi *dar* (oltre a questo caso, cfr. LXVIII v. 7), *pōer* (cfr. XLIV v. 16, CIV v. 26) e (*non*) *saber-se* (cfr. CVI v. 14), ma nei testi galego-portoghesi medievali sono frequenti anche le espressioni *prender conselho* e *filhar conselho*. Il vocabolo fa parte della terminologia giuridico-feudale a cui attinge il linguaggio trobadorico: uno dei doveri del signore era infatti assistere, aiutare il suo vassallo tramite il CONSILIUM (e viceversa; cfr. Mattoso 1987: 160; Pichel 1987: 53; *Consilium. Teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande, C. Crisciani e S. Vecchio, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2004). Nel lamentarsi della dama, della sua inadempienza ai principi e alle regole dell’amor cortese, il re trovatore ricorre a termini che evocano *tout court* l’autorità della *senhor* sul suo fedele servitore.

Lang conserva la lezione del ms. V, mentre Michaëlis considera in questo caso preferibile *conselh’ i dar* di B, messo a testo da Nunes.

19: *se Deus vos perdom*: per questa frase ottativa, cfr. V v. 11.

20. Perifrasi caratteristica della lirica galego-portoghese tramite la quale viene apostrofata la dama (cfr. anche XV v. 16), al pari dell’espressione *lume destes olhos meus*. Il tormento patito dal poeta, tema caratteristico della *cantiga de amor*, si identifica direttamente con la figura della dama, che viene invocata nel resto della composizione attraverso il semplice *senhor*.

VII

Como me Deus aguisou que vivesse

Come di consueto, la *cantiga* è indirizzata alla dama, ma ad eccezione dell'apostrofe del secondo verso e di un paio di fugaci riferimenti alla *visio* originaria, oggetto indiscusso del canto del poeta e del suo lamento è Dio. A Lui infatti non solo viene attribuita la responsabilità dell'innamoramento e delle sue conseguenze negative per il poeta, ma addirittura un desiderio di vendetta e di punizione per una qualche colpa commessa dallo sventurato. La donna diviene in questo testo il braccio punitivo di Dio ed è tramite l'innamoramento che il poeta subisce in terra l'ira divina. In tal senso la ripetizione dei verbi *aguisar/guisar* e *querer* evoca quasi un senso di predestinazione, sottolineando la precisa volontà divina che decretò per il poeta una vita di sofferenza. Il processo dell'innamoramento viene descritto nei primi versi della poesia tramite tre successivi stadi, per cui, in *gradatio*, il poeta vede la dama, la sente parlare e ne conosce le virtù, dopo di che ha inizio il suo travaglio.

La poesia è strutturata su corrispondenze letterali e sintattiche che non ostacolano lo sviluppo concettuale. Dopo l'esposizione della stato in cui vive il poeta, nella seconda strofa si introducono il motivo della vendetta divina e quello della morte con un notevole incremento, a livello lessicale, dei termini legati al campo semico della sofferenza (*mal*, *coita*, *pesar* e i verbi *padecer*, *morrer*, *non durar*, *sofrer*). La terza strofa infine focalizza l'attenzione su un nuovo aspetto della vendetta divina, compiuta senza che la vittima si rendesse conto del suo male, mentre gli ultimi versi ribadiscono l'assenza di speranza per il poeta, cui viene meno persino l'amara consolazione di una morte liberatoria. Al tempo passato in cui si svolge il discorso, segno di una sofferenza che si trascina da lontano, si oppone nei versi finali l'attuale negazione dell'aiuto divino (*nom quer dar*), mentre il gerundio finale insiste sulla continuità della sofferenza.

Il tema della vendetta divina torna nel ritornello della *cantiga* LII: "se eu a Deus mal mereci, / bem se vinga per vós em mi" ed avvicina tematicamente questa poesia ad altri testo galego-portoghesi. In *Se eu a Deus algum mal mereçi* (125, 47) Pero Garcia Buralês si lamenta con termini simili della *gran vingança* che si prese Dio nei suoi confronti facendolo innamorare di una donna per poi farla morire. Il motivo della divinità che rifiuta la morte all'amante sofferente avvicina invece la poesia dionigina a *Que pret'esteve de me fazer bem* di Johan Mendiz de Briteiros (73, 6) che, oltre al procedimento del *dobre* e alla ripetizione del verbo *quis*, condivide col presente testo le espressioni "querer ante" (v. 7), "dar morte" (v. 9 e v. 15) e "viver assi" (v. 10). Le somiglianze, sia tematiche sia formali, si moltiplicano però con *Ay, mha senhor, se eu non merecesse* di Martin Soarez (97, 1), a tal punto che la poesia dionigina ne costituisce un *contrafactum*. Nonostante i due testi ricorrano ad uno degli schemi rimici più diffusi della lirica galego-portoghese (il *Repertorio metrico* di Tavani enumera quasi trecento testi sotto la formula numero 161), le analogie formali sono rilevanti. Il componimento del re trovatore corrisponde dunque a quella che l'*Arte Poetica* contenuta nel canzoniere Colocci-Brancuti definisce *cantiga de seguir*, e in particolare alla seconda maniera in cui si può realizzare questo tipo di imitazione metrica. Le due poesie si caratterizzano per una totale coincidenza della struttura sillabica (e quindi melodica) e per una parziale coincidenza di quella rimica. Entrambi combinano decasillabi femminili e maschili su tre rime: *-esse*, *-i*, *-er* in Martin Soarez e *-esse*, *-i*, *-ar*

in don Denis; l'imitazione è quasi totale e si estende anche ai rimanti, tanto che su otto parole-rima in comune (*vivesse, vi, oi, conhocesse, perdesse, mereci, mi, assi*) due ricorrono nella stessa posizione (*perdesse* e *assi*). Anche se nella *cantiga* di Martin Soarez non compare esplicitamente il motivo della vendetta, la relazione di dipendenza che si stabilisce tra i due testi è evidente a livello tematico e si accentua a livello lessicale. In *Ay, mha senhor, se eu non merecesse* la totale sottomissione del poeta alla dama è la meritata punizione divina che lo destina proprio tramite l'amore ad una vita di patimenti. In entrambi i testi il poeta ignora inizialmente il male derivatogli dalla vista della dama e quando diviene consapevole del proprio tragico destino, Dio preferisce tenerlo in vita piuttosto che concedergli la morte desiderata. A rafforzare i sospetti di imitazione concorrono identiche scelte lessicali ("vus falar / oy" 97, 1 v. 9 – "vos oi falar" VII vv. 3-4; "non quis Deus que meu mal entendesse" 97, 1 v. 11 – "nom er quis que m' eu percebesse / de tam gram meu mal, nem o entendi" VII vv. 15-16; "fora meu bem" 97, 1 v. 17 – "era meu bem" VII v. 12; "ante me fez por meu mal que vivesse" 97, 1 v. 18 – "ante quis El que por viver assi" VII v. 17; "vus eu visse nen vus conhocesse" 97, 1 v. 21 – "quis que er conhocesse", "quis [...] que vos viss' eu" VII v. 4 e vv. 17-19; a cui si aggiunge la ripetizione del verbo *quis* a 97, 1 vv. 11, 13, 14, 17 e in VII vv. 4, 8, 11, 14, 15, 17), nonché la collocazione di certe espressioni nella stessa posizione in cui figuravano nel modello ("muyto mal lh'eu mereci" 97, 1 – "muito mal que me lh' eu mereci" al secondo verso rispettivamente della prima e della seconda strofa; "hu eu ja mays nunca coita perdesse" – "ental que eu nunca coita perdesse" a chiusura della prima strofa in entrambi i testi; "d' outra guisa penssara el de mi" 97, 1 – "de tal guisa se vingou de mi" al terzo verso rispettivamente della prima e della seconda strofa). La cronologia ci fornisce in questo caso dati incontrovertibili e non è del resto il primo caso in cui don Denis riecheggia a tal punto stilemi formali, tematici e lessicali da far supporre un'imitazione diretta dei componimenti di Martin Soarez, definito da un'anonima rubrica del canzoniere Colocci-Brancuti colui che *trobou melhor* di tutti gli altri poeti portoghesi.

B 503, V 86.

Lang 7. Altre edd.: Moura (1847) p. 11; Monaci (1875) 86; Braga (1878) 86; Machado (1949-1964) 448; Nunes (1972) 34; Alvar/Beltrán (1985) 176; Júdeice (1997) p. 83.

Repertori: Tavani (1967) 25, 23; D'Heur (1973) 501.

Como me Deus aguisou que vivesse
em gram coita, senhor, desque vos vi!
ca logo m' El guisou que vos oi
falar, des i quis que er conhocesse
5 o vosso bem a que El nom fez par;
e tod' a questo m' El foi aguisar
ental que eu nunca coita perdesse.

E tod' est' El quis que eu padecesse
por muito mal que me lh' eu mereci,
10 e de tal guisa se vingou de mi;
e com tod' esto nom quis que morresse,
porque era meu bem de nom durar
em tam gram coita nem tam gram pesar;

mais quis que tod' este mal eu sofresse.

- 15 Assi nom er quis que m' eu percebesse
de tam gram meu mal, nem o entendi,
ante quis El que por viver assi,
e que gram coita nom mi falecesse,
que vos viss' eu, u m' El fez desejar
20 des entom morte que mi nom quer dar,
mais que vivendo peior attendesse.

I- Come Dio dispose che vivessi in grande sofferenza, signora, da quando vi vidi! che appena Egli dispose che vi sentissi parlare, da quel momento volle che conoscessi il vostro valore a cui Egli non fece pari; e tutto questo dispose in modo che mai perdessi la sofferenza.

II- Ed Egli volle che io patissi tutto questo per il gran male che mi meritai da Lui, ed in tal maniera si vendicò di me; e con tutto questo non volle che morissi, perché era per me un bene non continuare a vivere in una sofferenza e in un tormento tanto grandi; ma volle che soffrissi tutto questo male.

III- Allo stesso modo non volle che mi accorgessi del mio male tanto grande, né io lo intesi, anzi Egli preferì che, per vivere in questo stato e perché non mi venisse meno la grande sofferenza, vi vedessi, per cui mi fece desiderare da quel momento la morte che non vuole darmi, ma fece sì che vivendo attendessi il peggio.

Cantiga de amor, di *mestría* formata da tre strofe *unissonans* di sette decasillabi a uscita femminile (rima *a*) e maschile (rima *b* e *c*). Sono *coblas capcaudadas*, *capfinidas* (*que eu, quis que*) e *capdenals* (vv. 2 e 13 *em gram coita*; vv. 6 e 8 *e tod' aquesto/esto*, con inserzione del *com* al v. 11; vv. 14 e 21 *mais*). L'artificio del *dobre* interessa solo le prime due strofe ai vv. 2 e 7: I *coita*, II *mal*. Notevoli le ripetizioni di (*a*)*guisar* nella prima strofa (vv. 1, 3 e 6) e di *querer* nelle successive (vv. 8, 11, 14, 15, 17 e 20). Desinenziale la rima *a*, 2 : 3 : 9 : 16, 6 : 12: 19 : 20; rime ricche 4 : 8 : 18, 7 : 21. *Enjambements* ai vv. 1-2, 3-4, 4-5, 12-13, 15-16, 19-20.

Schema metrico: a10' b10 b10 a10' c10 c10 a10'
esse i ar

Cfr. Tavani 1967: 216, schema 161: 130; per cui cfr. I.

1. *Deus*: nonostante la destinataria della poesia sia come sempre la *senhor*, apostrofata nel secondo verso, il tema centrale del testo è la condanna del poeta ad un infelice destino, a causa di certe colpe commesse verso Dio, invocato in seguito tramite il pronome antonomastico *El*. – *aguisou* : prima persona singolare del perfetto di *aguisar*, variante con *a* prostetica del più frequente *guisar* (v. 3), derivato da *guisa* per cui cfr. nota al v. 10. Il significato del verbo oscilla tra i valori di 'preparare', 'disporre', 'ordinare', 'destinare' ed è spesso riferito all'agire divino: in questo testo la ripetizione poliptotica su *aguisar*, presente nella prima strofa ed indicante il piano di Dio riguardo

alla vita del poeta, viene sostituita in seguito dall'iterazione di *quis*, che compare sin dal v. 4.

2. *desque vos vi*: il tema della *visio*, origine dell'amore nel poeta e quindi delle sue sofferenze, torna insistentemente nei testi galego-portoghesi, veicolato da un gruppo omogeneo di enunciati simili o identici a questo (cfr. XXXII v.10, XLIV v. 11, XLVI vv. 4-5, XLVIII v. 13, ecc.; “des que a vi” VII v. 3; unito al tema del *falar*, cfr. “desquando vos vi / e que fui vosco falar” XVII vv. 1-2 e “des aquel tempo, senhor, / que vos vi e oi falar” XLV vv. 8-9).

3. *logo*: dall'ablativo latino LŌCO, ‘immediatamente’, ‘in poco tempo’. – *oi*: uno dei casi in cui l'innamoramento si origina non solo dalla vista ma anche dal sentir parlare la dama, probabile elogio indiretto del suo *bem falar* (cfr. XLV). *Oi* è la prima persona singolare del perfetto indicativo di *oír*, derivato dal verbo latino AUDĪRE e alternante nei testi medievali con le forme *ouir* ed *ouvir*. La prima forma, con semplice caduta di -D- intervocalico, è la più conservativa, mentre *ouvir*, corrispondente al portoghese moderno, presenta una consonante epentetica di appoggio all'inusuale sequenza vocalica -ouí-. Tale sequenza fu altrimenti ridotta originando la forma *oír*, maggioritaria nel galego attuale e già ampiamente documentata in epoca medievale. Cfr. Ferreiro 1999: 334. Lo stesso *enjambement* si trova in XXXIX vv. 3-4 e XCI vv. 1-2.

4. *falar*: tra le qualità non fisiche della dama si menziona spesso, accanto al *sem* e alla *mansedume*, il suo *bom falar*, ma nei poeti galego-portoghesi si trova solo un opaco e tenue riferimento alle doti intellettuali e alle capacità oratorie della dama che invece venivano ben più sviluppate, sia concettualmente che lessicalmente, dai provenzali. – *er*: per il valore di intensivo generico della particella, qui col significato di ‘anche, inoltre’, cfr. II v. 11.

5. *bem*: il *bem* è uno dei motivi chiave della tradizione cortese e attorno al quale ruotano gran parte delle *cantigas de amor* e *de amigo* peninsulari. Le accezioni del sostantivo sono varie, però, seguendo i modelli provenzali, nel registro amoroso la voce suole riferirsi alla somma delle qualità della dama (come nel caso commentato) o alla generica ricompensa che il trovatore spera di ottenere da lei (cfr. XII vv. 6/14/22, XVII v. 5, ecc.). All'espressione rara *conhocer o bem* si unisce l'iperbole consueta, riferita qui alle virtù della dama, e indirizzata direttamente a lei in XVI v. 13, XXXII v. 13, XXXVIII v. 6, ecc. – *nom fez par*: iperbole topica, riferita genericamente alla dama (cfr. ad es. XXXII v. 13: “vós, a quem Deus nom fez par”; XXXVIII v. 6: “senhor, a que El nom fez par”) o a sue specifiche qualità (cfr. ad es. XVI vv. 13-14: “E pois vos Deus nunca fez par / de bom sem nem de bem falar”).

6. *tod' aquesto*: l'espressione riassume in modo ellittico le ragioni già enumerate come cause dell'attuale tormento in cui si trova l'io poetico (vedere, sentir parlare la dama e conoscere il suo ‘bene’). – *foi aguisar*: sta per *aguisou*, spesso infatti il passato remoto è espresso da una perifrasi formata dal perfetto indicativo di *seer* seguito dall'infinito (cfr. Huber 1986: 248).

7. *ental que*: locuzione congiuntiva finale accompagnata qui dal congiuntivo imperfetto. Il verso costituisce un'*amplificatio* iperbolica della formula *viver em coita* spezzata dall'*enjambement* ai vv. 1-2.

8. *tod' esto*: riferito a quanto detto nella strofa precedente. La triplice ripetizione del sintagma nella seconda strofa conferisce un carattere ossessivo e lancinante all'espressione del dolore. – *padecesse*: imperfetto congiuntivo di *padecer* < *PATĒSCĒRE (incoativo di PĀTI 'tollerare, resistere', 'patire, subire'); sinonimo, con poco meno di una trentina di attestazioni, del verbo *sofrer*, presente nel testo al v. 14. Tra i parallelismi letterali e formali che si riscontrano all'interno del testo, degna di nota è la costruzione parallela dei v. 8 e 14 che aprono e chiudono la seconda strofa.

9. Il verso compare identico nella *cantiga* di Johan Soarez Coelho *En grave dia, senhor, que vos vi* (79, 19) che si avrà modo di citare per richiami intertestuali anche in altre occasioni (cfr. XXVII v. 4). Sembra infatti che don Denis abbia riecheggiato spesso nei suoi testi non solo questa poesia, ma in generale la produzione del nobile portoghese, che egli certo conobbe in quanto uomo di fiducia del padre, Alfonso III. – *lhi*: 'da parte di Dio', la costruzione è: *merecer(se) algo a alguém*. Si noti l'allitterazione sul suono nasale. L'espressione *mal merecer*, tradotta da Michaëlis (1904, I *Glossário*: 55) 'peccare', compare ripetuta nel ritornello della *cantiga* LII, in Afonso Lopez de Baian (6, 8 v. 13) e in Pero Garcia Burgalês (125, 47 v. 1). Cfr. Mendes Ferreira 2000: 445.

10. *guisa*: probabilmente passato al latino volgare dal germanico occidentale WĪSA 'maniera', 'modo' (it. *guisa*). – *vingou*: dal latino VĪNDĪCĀRE con oscillazione della vocale radicale *vengar* / *vingar*, quest'ultima forma è quella che si è in seguito affermata sia in galego sia in portoghese. Il tema della vendetta non è raro nella produzione dionigina, talora è il poeta che desidera vendicarsi con l'aiuto divino della crudeltà della dama, mentre qui la situazione appare rovesciata: è Dio che punisce il poeta attraverso le virtù della dama, inconsapevole strumento di vendetta (cfr. anche LII). Per il motivo della vendetta nelle *cantigas* galego-portoghesi, cfr. Mendes Ferreira 2000. – *mi*: *mī* in entrambi i manoscritti; la rima tra vocale orale e vocale nasale, generalmente mantenuta dagli editori moderni (cfr. Gonçalves 1991: 19-20 e 34), viene eliminata da Lang che non scoglie l'abbreviazione per la nasale nel caso in cui la forma pronominale compaia in sede rimica (ad eccezione di CIV v. 11).

11. *com tod' esto*: assume qui valore avversativo. Come chiarito nei due versi successivi, Dio non desidera la morte del poeta, dato che ucciderlo significherebbe accondiscendere ai suoi desideri ponendo fine alle sue sofferenze. Si noti l'antitesi in rima col *vivesse* del v. 1.

12. *nom durar*: 'non continuare a vivere', 'rimanere vivo' (cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 31; Lapa 1970, *Vocabulário*: 37). Nelle complete implicite l'infinito è generalmente preceduto dalla preposizione, cfr. Huber 1986: 295.

13. La lezione dei manoscritti *nē entā* viene corretta da Lang per salvaguardare la correttezza metrica, mentre Nunes legge "nen en tan gram pesar", avvertendo che «*nen*

en (= *nẽ en*) contam por uma sílaba» (Nunes 1972: 72). – *nem*: accanto al più frequente valore di coordinante negativo (‘e non’, ‘né’) e di congiunzione alternativa (‘o’), *nem* può equivalere alla semplice copulativa ‘e’. Cfr. Maia 1986: 877; López Gato 1991: 274-277.

15. *er*: cfr. v. 4. – *percebesse*: dal latino PERCĪPĒRE nell’accezione di ‘afferrare coi sensi’ e quindi ‘percepire’, ‘provare’, ‘accorgersi’, con passaggio alla terza coniugazione nel galego moderno *percibir* (port. *perceber*), probabilmente per influsso del castigliano (cfr. Ferreiro 1999: 281). È l’unica attestazione nelle *cantigas* amorose del verbo, rarissimo anche nella produzione satirica, con due sole occorrenze (cfr. 48, 1 v. 7 e 100, 2 v. 10).

16. *nem*: in questo caso coordina due frasi indicando il carattere negativo di quella che segue. – *entendi*: il verbo è qui sinonimo di *perceber* (v. 15).

17. *ante quis*: per *querer ante* col significato di ‘preferire’, cfr. ad esempio la *cantiga* sopra citata di Johan Mendiz de Briteiros: “Ante me quis leixar perder o sèn” (73, 6 v. 7) e in don Denis: XIV vv. 5/11/17, LXXXVI v. 5/11/17, XCIX v. 19 e CIII v. 20. – *por*: indica finalità come il *que* che apre il verso successivo, i due versi esprimono la stessa idea tramite una proposizione implicita ed una esplicita. Si intenda: ‘affinché vivessi in tale stato e affinché non mi mancasse la gran sofferenza, Egli preferì che io vi vedessi’.

18. *e que*: sostituisce all’infinitiva (*por viver*) un’esplicita. – *falecesse*: *falecer*, ‘mancare’ (incoativo da FALLĒRE), è un altro verbo poco attestato nelle *cantigas* profane.

19. *que*: pleonastico, riprende quello del v. 17. – *u*: (< UBI) in genere congiunzione relativa di luogo, ma anche di tempo e causa (cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 91).

20. *des entom*: da quando il poeta vide la dama. – *quer*: la -e finale della terza persona singolare dell’indicativo, che cadeva nella lingua antica dopo le consonanti *r*, *l*, *z* e *n*, venne restaurata in galego per analogia con la maggioranza dei verbi della seconda coniugazione, mentre in portoghese si conservò la forma *quer*. Cfr. Ferreiro 1999: 287.

21. Il senso richiede di sottointendere il verbo *quis*. – *vivendo*: il valore durativo del gerundio insiste espressivamente sulla durata della *coita*. – *peior*: usato assolutamente senza articolo determinativo. – *attendesse*: Lang conserva la grafia del ms. V, anche se la geminata latina si riduce di norma a consonante semplice nel galego-portoghese medievale (cfr. LIII v. 17).

Appendice

Si riporta la *cantiga* di Martin Soarez Ay, *mha senhor, se eu non merecesse*, data l’imitazione fattane da don Denis.

Ay, mha senhor, se eu non merecesse
a Deus quan muyto mal lh' eu mereci,
d' outra guisa penssara el de mi,
ca non que m' en vosso poder metesse;
mays soube-lh' eu muito mal merecer
e meteu-m' el eno vosso poder
hu eu ja mays nunca coyta perdesse.

E, mha senhor, se m' eu d'esto temesse,
u primeyro de vus falar oy,
guardara-m' en de vos viirdes hi,
mays non quis Deus que meu mal entendesse,
e mostrou-mh-o vosso bon parecer
por mal de min, e non m' ar quis valer
el contra vos nen quis que m' al valesse.

E, mha senhor, se eu morte prendesse
aquelel primeyro dia en que vus vi,
fora meu ben; mays non quis Deus assi,
ante me fez por meu mal que vivesse,
ca min valvera a min mays de prender
morte aquel dia que vus fui veer,
que vus eu visse nen vus conhocesse.

(97, 1)

VIII

Nunca Deus fez tal coita qual eu ei

La varietà sintomatologica con cui si manifesta la sofferenza amorosa nelle *cantigas* non è limitata alla follia e alla morte, ma si estende ad altri *topoi* dell'erotica letteraria già ovidiana. Il timore che impedisce all'amante di esprimersi in presenza della donna amata è una conseguenza frequente dell'amore nella poesia trobadorica, al pari del pianto e della perdita del sonno o del riso. Il motivo del *metus praecludit vocem*, come lo definisce Spina (1966: 57), presenta sfumature tematiche differenti: l'inibizione della parola può essere causata da Amore oppure può essere la straordinaria bellezza della dama a intimorire il poeta e a impedirgli di esprimere i suoi sentimenti. In presenza della dama Bernart de Ventadorn sente addirittura la lingua annodarsi ("per que-lh lenga m'entrelia / can eu denan leis me prezen", *En cossirer et en esmai*, vv. 39-40) e il mutismo colpisce anche Arnaut Daniel: "c'ades ses lieis dic a lieis cochos motz, / pois quan la vei non sai, tant l'ai, que dire" (*Sols sui qui sai lo sobrafan que m sortz*, vv. 6-7). La confusione emotiva provocata dalla bellezza femminile affligge i provenzali (Arnaut Maruelh: "qan remir vostra gran beltat, / tot m'oblit qan ieu hai pessat", *Dona, gencher q'ieu no sai dir*, vv. 17-18), come i trovieri (Castellano di Coucy: "Car sa biauté me fet si esbahir / Que je ne sai devant li nul langage", *La douce voiz du rosignol sauvage*, vv. 13-14) e viene denunciata anche da diversi poeti galego-portoghesi, da Roi Paez de Ribela che in un *refrán* dichiara "e vi-a tan ben parecer / que lhi non pudi ren dizer" (147, 19) alle preoccupazioni di Johan Garcia de Guilhade che, dopo aver parlato con la dama, confessa: "ca me tremi' assí o coraçon / que non sey se lh' o dixé ou se non" (70, 20).

Il turbamento provocato dalla bellezza della *senhor* "que me faz quanto coido escaeçer" (125, 18 v. 8) è un motivo particolarmente ricorrente nelle *cantigas d'amor* di Pero Garcia Buralês (cfr. anche 125, 7; 125, 12; 125, 48 ecc.), unico poeta, oltre a don Denis, in cui siamo in grado di rintracciare la particolare sfumatura biblica assunta dal motivo (per la figura del demonio che toglie la parola, cfr. Luca XI, 14). È infatti il demonio a rendere muto non solo il poeta ma eventuali maldicenti nella *fiinda* di *Qual dona Deus fez mellor parecer*: "Ca pois vir, assi Deus a mi perdon! / o seu fremoso parecer, enton / demo xo lev' o que ll' al nembrará!" (125, 38 vv. 29-31). Il silenzio di fronte alla dama diviene così l'oggetto stesso della composizione.

L'esordio consiste in una dichiarazione iperbolica ("Dio non creò mai una sofferenza maggiore della mia") che in seguito viene dimostrata tramite l'epigrammatico racconto di un episodio accaduto al poeta, che perde di colpo la parola di fronte all'amata per recuperarla appena se ne allontana. Il carattere narrativo della poesia si riflette formalmente nell'uso di verbi al passato, nella generica formula d'apertura *n'outro dia* e nel susseguirsi di congiunzioni temporali che scandiscono i diversi momenti del racconto, costituito sintatticamente da tre parti di tre versi ciascuna: dopo i primi tre versi della premessa, segue il primo incontro (vv. 4-6 con *quando* al v. 4), il ritorno e il ricordo di quanto voleva dire (vv. 7-9 con *tanto que* al v. 7) e infine il secondo incontro (vv. 10-12 con *quando* al v. 10). La struttura sintattica non sembra seguire la metrica che invece divide ogni strofa in una fronte di due versi (*aa*) e in una sirma di quattro (*abab*).

B 504, V 87.

Lang 8. Altre edd.: Moura (1847) p. 12; Monaci (1875) 87; Braga (1878) 87; Machado (1949-1964) 449; Nunes (1972) 35; Nassar (1995) p. 24; Júdice (1997) p. 84.

Repertori: Tavani (1967) 25, 57; D'Heur (1973) 502.

Nunca Deus fez tal coita qual eu ei
com a rem do mundo que mais amei,
des que a vi, e am' e amarei.
N' outro dia, quando a fui veer,
5 o demo lev' a rem que lh' eu falei
de quanto lh' ante cuidára dizer.

Mais tanto que me d' ant' ela quitei,
do que ante cuidára me nembrei,
que nulha cousa ende nom minguei;
10 mais quand' er quix tornar pola veer
a lh' o dizer, e me bem esforcei,
de lh' o contar sol nom ouvi poder.

I- Mai fece Dio una tale pena quale io soffro per la creatura che, da quando la vidi, più amai e amo e amerò. L'altro giorno, quando la vidi, il demonio portò via le parole che prima avevo pensato di dirle.

II- Ma appena mi allontanai da lei, mi ricordai di quello che prima avevo pensato, tanto che non ne tralasciai nulla; ma quando volli tornare di nuovo a vederla per dirglielo, e ben mi sforzai, non fui proprio in grado di raccontarglielo.

Cantiga d'amor, di *mestría*, di due *coblas unissonans* di sei decasillabi maschili ciascuna, collegate dalla parola rima *veer* (4 : 10), dalla rima interna (6 : 7, *quanto : tanto*) e dalla ripetizione di *ante* nell'ultimo verso della prima strofa e nel primo della seconda (*capfinidas*; l'espressione *ante cuidára* si ripete poi al v. 8, per cui però cfr. la nota al verso). Rima derivata ai vv. 2-3 (*amei - amarei*) e rima al mezzo 10 : 11 (*veer : dizer*). Le rime, desinenziali e tutte su vocale tonica *é*, non sono né rare né ricercate, ma pregnanti dal punto di vista del significato; i rimanti, tutte forme verbali, riassumono la situazione descritta dalla poesia: 'amare', 'vedere', 'parlare', 'allontanarsi', 'ricordare', 'tralasciare', 'sforzare', '(non) potere'.

Schema metrico: a10 a10 a10 b10 a10 b10
ei er

Cfr. Tavani 1967: 52, schema 13: 12. Attestato in settantacinque testi galego-portoghesi, di cui venti in decasillabi maschili e, tra questi, otto *cantigas* di *mestría*. Don Denis applica lo schema ad altri cinque componimenti, di cui solo LXIII con questo tipo di verso. Lo schema, presente nove volte nei trovatori per lo più in strofe che combinano versi di misura differente (cfr. Frank 1953: 12, schema 55), è invece ampiamente documentato nella lirica francese, dove predominano però moduli strofici differenti da

quello del testo dionigino, essendo frequente la forma del *rondel*, con un ritornello di tre versi, dei quali uno intercalato, e ritornello iniziale (cfr. Mölk-Wolfzettel 1972: 159, schema 181).

1. *Incipit* simili sull'iperbolica gravità della coita sono *Nunca coitas de tantas guisas vi* di Johan Soarez Coelho (79, 40) e *Nunca tam gram coyta sofri* del giullare portoghese Airas Engeitado (12, 3), mentre ben più irriverente verso la divinità è l'*escarnio Nunca Deus quis nulha cousa gram bem* di Pero Garcia Buralês (125, 30).

2. *com*: causale. – *rem do mundo*: 'persona', 'creatura' secondo l'uso provenzale, e francese poi, mentre al v. 5 vale 'cosa'; cfr. "car vos am mais c'autra re" (Bernart de Ventadorn XII v. 49); "Onques riens mes cuers n'ama / Fors la bele pour qui chant [...] / Une riens dire vos vueil" (Richard de Semilli, *Par amors ferai chançon*, vv. 11-12 e 22). Questa perifrasi per riferirsi alla dama è tanto diffusa da configurarsi come una vera e propria formula inserita in proposizione comparativa, in cui ad un inizio fisso ("a ren" / "a ren do mundo") segue una seconda parte variabile: "a ren do mundo que me faz mayor / coyta sofrer" (23, 1 vv. 3-4) o "A ren do mundo que melhor quera" e "A ren do mundo que eu mais amava" (*incipites* rispettivamente della prima e seconda strofa di 115, 2). Per le altre occorrenze della formula, cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 77. Si noti che nel testo non compare quello che è stato definito a buon diritto il "distintivo di genere" delle *cantigas de amor*, perché il poeta si riferisce alla *senhor* tramite perifrasi o pronomi (*a* v. 4, *ela* v. 7, ecc.).

3. Per rispettare il metro e il senso del verso Lang elimina la *e* iniziale presente in entrambi i testimoni (*e des quea ui e a me amarey*), mentre il testo di Nunes *e, des que a vi, am' e amarey*, mantiene la prima congiunzione a scapito della seconda. La soluzione di Lang sembra preferibile vista anche la somiglianza con Roi Queimado: "esta senhor, que por meu mal amei, / des que a vi, e am' e amarei" 148, 11 vv. 12-13. – *des que a vi*: la *visio* è a un tempo origine dell'amore e della pena (cfr. VII v. 2, ecc.). – *am' e amarei*: tramite la sequenza poliptotica iniziata con l'*amei* del verso precedente, il poeta dichiara la fedeltà e la costanza dei suoi sentimenti. Si tratta di un artificio retorico caratteristico della lirica galego-portoghese (oltre al passo sopra citato di Roi Queimado, cfr. Fernan Velho "por vós que eu muyt' am' e amarei / mays de quant' al vejo nen veerey" 50, 7 vv. 19-20), ma già provenzale: Raimbaut de Vaqueiras "per qe·us am et amarai" (*Domna, tant vos ai preiada*, v. 68); Lanfranco Cigala "con ai amat et am et amarai" (*E mon fin cor regna tan fin'amors*, v. 25).

4. *N' outro dia*: corrisponde al provenzale *l'autrier* di cui condivide il significato generico di 'tempo fa', 'recentemente' (cfr. Bertolucci 1963: 50; Stegagno Picchio 1968: 216). La formula provenzale apre in genere le pastorelle, come accade nelle ibride forme peninsulari del genere: *Cavalgava noutro dia* di Johan Perez d'Aboim (25, 129) o nella dionigina "Unha pastor se queixava / muit' estando noutro dia [...]" (XXIII vv. 1-2). In questo caso, dopo la dichiarazione assiomatica dell'esordio, la contestualizzazione temporale, seppur generica e indeterminata, apre la piccola sceneggiatura del mutismo dell'amante. – *fui veer*: per questa perifrasi col valore di passato remoto, cfr. VII v. 6; nelle subordinate il pronome (*a*) va di regola prima del verbo.

5. Letteralmente : ‘il diavolo portò via la cosa che io le dissi di ciò che prima avevo pensato di dirle’. La circostanziale “de quanto” (‘rispetto a ciò che’) può far pensare che il mutismo del poeta non sia in realtà stato totale, ma che semplicemente egli non sia riuscito a dire alla dama quello che voleva. Situazione, questa, tipica del comportamento dell’amante di fronte alla dama: si pensi a quanto lamenta Pai Gomez Charinho in *A dona que home “sennor” devía, cantiga* in cui il poeta racconta il suo incontro avvenuto “noutro día” con l’amata dinanzi alla quale riesce solo a pronunciare la parola “sennor” dato che “nunca dix’ o que dizer quería” (114, 1 v. 28). – *demo*: dal nominativo latino DAEMON sul greco DAIMONION dove indicava uno spirito, buono o cattivo, che fungeva da intermediario tra gli dei e gli uomini. Il termine nelle *cantigas* profane, maggioritario rispetto alla forma *diaboo* (attestata solo in 16, 14 v. 24 e 18, 34 v. 10), si riferisce ad un essere maligno che «seduce, convence e incita a homes e mulleres a realizar o que non está ben, o que é inxusto ou moralmente incorrecto» (González 2007: 636). Se nelle *Cantigas de Santa Maria* il demonio si interpone malevolmente tra la Vergine e i suoi devoti, con una funzione simile a quella del *lauzengier* (cfr. Pichel 1987: 254), nella produzione amorosa esso ostacola l’amante nella sua relazione con la *senhor*. Il ‘dio d’amore’ che aveva sorpreso Roy Fernandez de Santiago facendolo innamorare di *u’ outra senhor*, proprio quando si era liberato delle pene amorose ed aveva recuperato il sonno (cfr. 143, 8), diventa nel testo dionigino un diavolo che ammutolisce l’amante. Il legame con il demonio muto dei Vangeli è suggestivo, ma probabilmente in questa poesia il riferimento allo spirito malevolo piuttosto che una rielaborazione originale di un *tópos* letterario costituisce un’espressione lessicalizzata prossima alla maledizione. Il motivo ‘diabolico’, infatti, non viene ripetuto e nella seconda strofa l’incapacità di parlare è interamente attribuita al poeta. Inoltre, delle quarantadue occorrenze del termine *demo* nelle *cantigas* (trentadue *d’escarnio e maldizer*, sei *d’amor* e quattro *d’amigo*) in sedici casi il sostantivo si unisce al verbo *levar* che nella maggior parte dei casi ha il senso qui attestato di ‘togliere, lasciare senza’. La presenza della stessa costruzione nella *cantiga d’amigo* dionigina LXXXV (“Ca demo lev’ essa rem [...]” v. 7) sostiene l’ipotesi della formularità convenzionale dell’espressione. – *lev’*: *levou*. – *rem* : qui ‘cosa’; il poeta non rivela di cosa volesse parlare alla dama, probabilmente confessarle la sua pena amorosa. – *falei (de)*: ‘dire’, frequenti anche le costruzioni *falar em* (XXXV v. 19) e *falar com* (VI v. 13); cfr. Lorenzo 1977, II: 622.

6. *ante*: prima di vedere la dama. Il messaggio amoroso non sorge spontaneo ma è sempre preparato, quasi studiato, in precedenza; il contrasto tra il desiderio di parlare e la successiva incapacità in presenza della *senhor* si esplicita lessicalmente nell’opposizione *cuidar (ante)/querer – dizer*: cfr. il sopra citato Pai Gomez Charinho “nunca dix’ o que dizer quería” (114, 1 v. 28); Pero Garcia Buralês “quanto cuid’ ante no meu coração / ca lle direi, escaeçe m’ entom” (125, 48 vv. 23-24). – *cuidára*: 1^a pers. sing. del più che perdetto (*antepretérito*) di *cuidar*.

7. *tanto que*: col valore temporale di ‘appena’, ‘una volta che’, indica il susseguirsi immediato delle azioni. – *me quitei (do)*: passato remoto di *quitarse (de)*, qui ‘allontanarsi da’, ‘separarsi da’, con base nel latino QUIĒTĀRE o nell’aggettivo *quito* (< QUIĒTUM) ma l’origine rimane incerta: l’idea di un prestito dal francese *quitter* è scartata da Corominas, considerata l’antichità e le varie accezioni con cui è attestato il termine (cfr. Corominas/Pascual 1980, IV: 735-738).

8. *cuidára*: la forma del verbo al trapassato prossimo è preferita da Lang al *cuidava* dei testimoni probabilmente per il parallelismo che si innesca col v. 6. – *me nembrei*: *nembrarse (de)*, ‘ricordarsi di’ dal latino MĒMŌRĀRE con inserimento di /b/ epentetica per la caduta della vocale pretonica (-m’r- > -mbr-) e dissimilazione consonantica che produsse la forma antica e dialettale *nembrar*, poi *lembrar* per il passaggio *n-m* > *l-m*. Il verbo esprime qui il recupero delle facoltà sensoriali da parte del poeta.

9. *que*: ‘in maniera tale che’, valore consecutivo. – *nulha cousa*: è il *rem* del v. 5. La forma dell’infinito con palatalizzazione è probabilmente derivata dal provenzale, si dovrebbe altrimenti pensare ad una base latino volgare *NŪLLĪU (Ferreiro 1999: 269 e n. 334). – *ende*: sostituisce *o que ante cuidára [dizer]* del verso precedente. – *minguei*: prima persona singolare del perfetto di *minguar*, ‘diminuire, mancare’, per cui cfr. I v. 4.

10. *er*: il valore intensivo della particella sottolinea bene questo ritornare del poeta alla situazione precedente, cioè il suo tentativo di comparire nuovamente di fronte alla dama per parlarle. Per questa particella pronominale, cfr. II v. 11. – *quix*: forma palatalizzata a causa della –Ī finale che alterna nei manoscritti con la forma *quis* (*QUĒSĪ > quis / quix / quige > quixen gal. mod., quis port. mod.). – *pola*: contrazione della preposizione *per* / *por* con la forma arcaica dell’articolo femminile, per cui cfr. II v. 1.

11. *a*: finale, come il *por (pola)* del verso precedente. – *esforçei*: prima persona del perfetto di *esforçar* (‘far forza su qualc.’), formazione con suffisso verbale (*EX-FORTIARE) dal latino tardo *FORTĪA, che sostituì il classico VIS in tutte le lingue romanze occidentali (cfr. Corominas-Pascual 1980, II: 972; Huber 1986: 276).

12. L’ordine normale sarebbe: *sol nom ouvi poder de lh’ o contar*. Si noti l’alternanza *falar* (v. 5) / *dizer* (vv. 6 e 11) / *contar* (v. 12). La poesia termina con la totale perdita da parte del poeta delle proprie facoltà di fronte alla dama, in questo caso sembra però che l’incapacità di parlare non si debba più a una maligna forza esterna, ma sia tutta interna all’amante: *(eu) nom ouvi poder*. – *contar*: dal latino CŌMPŪTĀRE, ha generalmente il senso di ‘riferire, narrare’ (cfr. XXXVIII v. 3) piuttosto che di ‘calcolare, contare’. – *sol*: in frase negativa significa ‘nemmeno’.

IX

Da mha senhor que eu servi

Nonostante l'espressione *mha senhor* che si legge nell'*incipit*, il componimento si inserisce nel piccolo gruppo delle sei *cantigas de amor* dionigine non indirizzate alla dama. Come nella *cantiga XXXIV*, il poeta si rivolge ad un indeterminato gruppo di *amigos* che sono qui interpellati, tramite un'unica apostrofe, quali testimoni passivi del lamento del poeta sulla *desmesura* della donna che ricompensa col *desamor* il suo fedele servizio. Questa situazione deriva da un paradosso interno all'erotica cortese che caratterizza in particolar modo la produzione lirica peninsulare, nella quale l'atteggiamento di madonna è spesso improntato ad una sconfessione delle regole della *fin'amor*. Il contrasto sentimentale tra i due poli della relazione amorosa si riduce all'assurdo quando il poeta, dopo aver dichiarato il proprio amore illimitato, dice di voler alla dama il maggior male di cui è capace. Quest'affermazione, che sembra a prima vista smentire quanto detto in precedenza, è collocata in un punto nevralgico della *cantiga atehuda*, ovvero nel verso finale del ritornello che continua nella strofa successiva al di là della pausa metrica. Sulla variazione di questo concetto paradossale si costruiscono i diversi tipi di parallelismo, che Asensio (1957: 79) definisce «literal o de palabra», «estructural» e «mental o de pensamiento». Il senso del testo risulta però ambiguo, a causa anche dell'abusato ricorso ai polisemici *bem* e *mal* e delle locuzioni da questi derivate, *querer bem* e *querer mal*. I dubbi sull'interpretazione dei versi del *refrán* possono essere fugati se consideriamo la spiegazione che i vv. 8-10 e i vv. 15-17 danno in merito al *querer mal* alla dama. In base anche ad altri luoghi dionigini (cfr. IV vv. 3-4 e soprattutto XXXII vv. 8-9) sappiamo infatti che l'unico male commesso dal poeta nei confronti dell'altera *senhor* è quello di saperla amare più di sé stesso. L'ambiguità dunque svanisce se il *maior mal* che l'innamorato vuole alla donna maschera in realtà il suo grande amore. Nonostante questa ipotesi di lettura, il testo di don Denis, definito non a caso «un virtuoso do conceito» da Vicente Beltrán (1995: 167), rimane a tratti oscuro.

La modalità *atehuda ata a fiinda*, con quest'unica colata sintattica tenuta insieme dai numerosi *enjambements*, rende strutturalmente il tumultuoso stato d'animo del poeta. La *cantiga* presenta la forma più comune di *atehuda*, tanto da rientrare nell'iniziale classificazione eseguita da Kellermann nel 1960 poi ampliata da Elsa Gonçalves fino a raggiungere un totale di quarantatré testi (cfr. W. Kellermann, *Une forme originale de la vieille poésie portugaise: la liaison encadrée*, in *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, 2 voll., Poitiers, Université de Poitiers – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1966, pp. 1203-1211; Gonçalves 1993a). La struttura del testo combina infatti la presenza del *refrán* e della *fiinda* con una *liaison* interstrofica immediatamente precepibile grazie alla forte inarcatura che separa l'aggettivo (*maior*) dal nome cui si riferisce (*mal*), producendo il così detto 'effetto di legato'.

B 505, V 88.

Lang 9 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 13; Monaci (1875) 88; Braga (1878) 88; Machado (1949-1964) 450; Tavares (1961) pp. 17-18; Nunes (1972) 36; Oliveira/Machado (1974) pp. 54-55; Alvar/Beltrán (1985) 177; Nassar (1995) p. 25; Júdice (1997) p. 85. Repertori: Tavani (1967) 25, 25; D'Heur (1973) 503.

Da mha senhor que eu servi
sempr' e que mais ca mi amei,
veed', amigos, que tort' ei
que nunca tam gram torto vi;
5 ca pero a sempre servi
*grand' é o mal que mha senhor
mi quer, mais quero-lh' eu maior*

Mal que posso; sei per gram bem
lhi querer mais ca mim nem al,
10 e se aquest' é querer mal,
est' é o que a mim avem;
ca pero lhi quero tal bem
*grand' é o mal que mha senhor
mi quer, mais quero-lh' eu maior*

15 Mal que posso; se per servir
e pela mais ca mim amar,
se est' é mal, a meu cuidar
este mal nom poss' eu partir;
ca pero que a fui servir
20 *grand' é o mal que mha senhor
mi quer, mais quero-lh' eu maior*

Mal que poss'; e pero nozir
nom mi devia desamor,
tal que no bem nom á melhor.

I- Dalla mia signora che io ho servito sempre ed amato più di me stesso, vedete, amici, che torto ricevo, tale che mai vidi torto così grande; che, sebbene sempre l'abbia servita, *grande è il male che la mia signora mi vuole, ma io le voglio il maggior*

II- male che posso; so di amarla più di me stesso e di nessun'altra cosa, e se questo è voler male, questo è ciò che mi accade; che, sebbene le voglia un tal bene, *grande è il male che la mia signora mi vuole, ma io le voglio il maggior*

III- male che posso; se per servirla e per amarla più di me stesso, se questo è male, questo male secondo me non posso allontanarlo; che, sebbene l'abbia servita, *grande è il male che la mia signora mi vuole, ma io le voglio il maggior*

F- male che posso; e perciò non doveva nuocermi questo enorme disamore.

Cantiga de amor, di *refrán*, *atehuda ata a fiinda*. Tre *coblas singolars* composte da cinque ottosillabi maschili e un *refrán* di due, seguite da una *fiinda* di tre versi che riprendono le rime degli ultimi tre versi della terza strofa (cioè la rima dell'ultimo verso del corpo della strofa e quella del ritornello). L'artificio delle *coblas capdenals* interessa il terzo verso della seconda e della terza strofa (*e se aquest' é - se est' é*) e si incrocia con la modalità *atehuda ata a fiinda*, su cui è costruito il testo, negli *incipit* di strofa, originando la ripetizione dell'espressione *mal que posso* ai vv. 8, 15 e 22. *Dobre* ai vv.

1 e 5: I *servi*, II *bem*, III *servir*, con un'inusuale ripetizione tra i rimanti dello stesso verbo, pur con flessione differente; un altro caso di rima derivata ai vv. 2, 16 e 23 (*amei* - *amar* - *desamor*). Le rime *a* e *b* della prima e terza strofa sono desinenziali. Il parallelismo della *cantiga*, dovuto alla struttura *atehuda ata a fiinda*, si nutre di corrispondenze semantiche e letterali in particolare al secondo e al quinto verso di ogni strofa. Numerosi gli *enjambements*, quasi tutti concentrati nei versi del *refrán* e tra questo e la strofa successiva: vv. 1-2, 6-7/13-14/20-21, 7-8/14-15/21-22, 8-9, 15-16, 22-23.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 a8 C8 C8

I: i ei or

II: em al

III: ir ar

F: a8 c8 c8

ir or

Cfr. Tavani 1967: 143, schema 139: 15. La formula rimica è presente ventiquattro volte nella lirica galego-portoghese, di cui quattro in don Denis (oltre a questo testo, cfr. LXIX, LXXVI, CXXV). Ricorre agli ottosillabi maschili anche Johan Garcia de Guilhade in tre *cantigas de amor* (70, 10; 70, 41; 70, 47). Delle quattordici attestazioni dello schema nella lirica provenzale, nessuna presenta ottosillabi (cfr. Frank 1953, I: 94, schema 495), lo stesso vale per le cinque occorrenze nella lirica francese (cfr. Mölk-Wolfzettel 1972: 633, schema 1334).

1. *da mha senhor*: la preposizione *de*, contratta con l'articolo determinativo femminile singolare, conserva qui l'originario senso di provenienza ed introduce il complemento del verbo *ei* posticipato in *explicit* del v. 3. Non sorprende, anche in un testo non indirizzato alla dama, che questa venga menzionata sin dal primo verso, essendo il riferimento alla *senhor* il marchio distintivo del genere *de amor*. – *servi*: nella metafora cortese del vassallaggio amoroso i concetti di *servir* ed *amar* si equivalgono indicando l'esistenza di un vincolo stabilito tra il trovatore e la dama.

2. *mais ca mi amei*: formula iperbolica ed allitterante di derivazione provenzale (cfr. Peire Vidal: “mais sol quar am leis mais que me”, III v. 15) e di largo uso nella lirica galego-portoghese (cfr. Spina 1966: 93-95).

3. *veede*: imperativo con valore presentativo. – *amigos*: delle quarantasei *cantigas de amor* indirizzate agli amici del poeta solo in quattro casi l'apostrofe si trova nel terzo verso, mentre in genere è collocata immediatamente nell'*incipit* (cfr. XXXIV). Per il riferimento agli amici come destinatari della *cantiga de amor*, personaggi che rimangono comunque «evenescenti e passivi “altri”, la cui testimonianza è sempre e solo sollecitata in maniera apostrofica» (Lanciani 1977: 102), cfr. D'Heur 1975: 325-331. – *torto*: come spiegato subito dopo (vv. 5-7), il torto della dama consiste nel *gram mal* che lei vuole al poeta nonostante lui la ami immensamente.

4. *que*: consecutivo. – *vi*: col senso di ‘conobbi’.

5. Nelle *cantigas de refrán* costruite mediante il parallelismo semantico, si constata una marcata preferenza per introdurre l'*iteratio* – soprattutto di tipo anaforico – nel verso precedente il ritornello. Si tratta di quella che già Asensio definiva una «transición gradual de la equivalencia semántica a la correspondencia verbal y, por fin, a la mera y simple repetición del *refrão*» (Asensio 1957: 114). In questo caso il verso che introduce il ritornello è formato da una parte fissa (*ca pero*) e una seconda parte modulata dalla *variatio* sul tema dell'amore e del servizio. – *pero*: concessivo. – *a sempre servi*: si ripete a chiasmo la dichiarazione allitterante *servi sempre* dei vv. 1-2, con normale anteposizione del pronome personale all'avverbio temporale (cfr. Ogando 1980: 257).

7. *maior*: la costruzione del superlativo prevedeva nella lingua medievale la possibilità di omettere l'articolo (cfr. *no mal maior* CIV v. 15). L'apparente paradosso per cui il poeta ama la dama ma le vuole male si chiarisce ai vv. 8-10 della seconda strofa in cui si dichiara con ironia che per *querer mal* il poeta intende proprio amare e servire la donna. Dal momento che la dama non ricambia i sentimenti del poeta, anzi ne è quasi infastidita, il peggior affronto che le si possa fare è proprio continuare ad amarla il più possibile.

8. Data la struttura *atehuda* della poesia, per Carolina Michaelis sarebbe preferibile coordinare i due emistichi piuttosto che separarli col segno di interpunzione (così per le altre strofe propone la lettura *posso, se e poss' e pero*). – *sei*: vale qui 'sono in grado, sono capace'. L'espressione *saber amar*, frequente soprattutto nel genere d'*amor*, è generalmente utilizzata dall'uomo che «manifesta que sabe amar a unha muller da que só recibe mal» (Fernández Guiadanes 1998: 221, cui si rimanda per ulteriori esempi). – *per*: particella rafforzativa dell'espressione *querer bem* (cfr. III v. 8). – *gram*: possiede in questo tipo di espressioni un valore meramente intensivo, equivalente a quello di *mui* con cui può combinarsi per formare un gruppo superlativo superiore (cfr. XX v. 15, ecc.).

9. Il poliptoto sul verbo *querer* presente nel secondo verso del ritornello viene amplificato nella seconda strofa, dove si intensifica la ripetizione antitetica delle espressioni *querer bem / querer mal*. – *ca*: non è necessaria la *distinctio c' a* di Lang (cfr. v. 2, XV v. 8, XXXII v. 9, XXXVI v. 4, ecc.), dato che è normale in portoghese la costruzione senza preposizione (cfr. Lang 1894 : 129 e Lanciani 1977: 53). – *nem al*: consueta *amplificatio* della formula 'amare più di sé stessi', cfr. Bernart de Ventadorn: "eu am la plus de bon aire / del mon mais que nula re" (*Amors, e que-us es veyaire*, vv. 9-10); Arnaut de Mareuil: "que mais no-us am que me ni ren qu'anc fos" (*A gran honor viu cui jois es cobitz*, v. 28).

10. *aquesto*: riferito a quanto detto nel verso precedente. Si noti lo stretto parallelismo col secondo e terzo verso della terza strofa.

11. *esto*: il dimostrativo viene in questo caso spiegato dalla frase 'ca grand' é o mal...'. – *avem*: prima persona singolare dell'indicativo presente di *aviir*, da *ADVENĪRE (qui col senso di 'succedere', 'accadere') con semplificazione del prefisso latino e successiva restaurazione della consonante -d- nella forma galega e portoghese moderna *advir*.

16. *pela*: la congiunzione *per*, in questi versi con valore causale, presenta l'assimilazione della sua consonante finale alla consonante iniziale del pronome femminile con funzione di oggetto diretto (cfr. II v. 1).

17. *se*: ripete quello del v. 15. – *esto*: riassume i vv. 15 e 16 (cfr. *aquesto* v. 10). – *mal*: il termine è ripetuto ben nove volte in ventiquattro versi – complice il ritornello e la struttura *atehuda ata a fiinda* del testo –, assumendo la funzione di sostantivo o di avverbio nella locuzione *querer mal*, in questo caso l'espressione *seer mal* equivale piuttosto a 'è male', 'è sbagliato'. – *a meu cuidar*: locuzione col senso di 'secondo la mia opinione', 'a mio avviso'.

18. *partir*: 'allontanare', 'scacciare'; per l'espressione *partir o mal*, cfr. LX v. 8; CI vv. 14-15; 30, 17 v. 16; 64, 15 v. 5; ecc.. Il male da allontanare è paradossalmente il bene che il poeta vuole alla dama nonostante la malevola indifferenza di lei.

19. *fui servir*: per il perfetto *servi*, cfr. VII v. 6.

22. *nozir*: 'nuocere', 'danneggiare', dal latino NOCĒRE, con oscillazioni grafiche del paradigma, tanto che per l'infinito i canzonieri documentano le forme *nozir / nuzir / nuzer*.

Secondo l'autore dell'*Arte de Trovar* il procedimento del *dobre* doveva estendersi anche alla *fiinda*, ma nel concreto dei testi questo avviene assai raramente e le sei *cantigas* dionigine con *fiinda* interessate da *dobre* confermano questa tendenza, non introducendo l'artificio ripetitivo nei versi finali (cfr. IX, XIX, XXXI, LXIV e, nel genere *de amigo*, LXXVI e CV). Per giustificare questa discrepanza tra teoria e pratica, Lorenzo Gradín nel suo studio sul *dobre* galego-portoghese suppone che il redattore della poetica tradita dal codice B avesse di fronte componimenti che invece presentavano tale artificio metrico anche nella *fiinda*, altrimenti non lo avrebbe considerato un tratto obbligatorio (cfr. Lorenzo Gradín 1997: 234-235).

23. *desamor*: 'disamore', 'odio', è il soggetto di *devia nozir*. Insieme al verbo *desamar*, è il termine usato nei canzonieri per definire il freddo distacco della dama rispetto al poeta.

24. Accolgo la proposta di lettura *tal que*, suggerita da Carolina Michaëlis (1984: 522) e messa a testo nelle successive edizioni critiche ed antologiche, che si basa sul canzoniere Colocci-Brancuti. Lang, come di consueto, segue la grafia del manoscritto della Biblioteca Vaticana e stampa *c' al que* per la frequente confusione, abituale anche in B, di *c* con *t*. Nonostante la correzione, il verso rimane di difficile interpretazione costituendo uno dei «varios pasajes oscuros» lamentati da Alvar e Beltrán in merito a questa *cantiga* (cfr. Alvar/Beltrán 1985: 366). La perifrasi costituisce per Nunes un attributo iperbolico del sostantivo *desamor*, significando semplicemente 'massimo' o 'maggiore'.

Em gram coita, senhor

La poesia racchiude gli elementi tematici convenzionali della *cantiga d'amor*: la dichiarazione del profondo stato di dolore in cui vive il poeta, il motivo della *visio*, origine e causa della *coita*, e quello della morte liberatoria, al solito negata da Dio. Il poeta si rivolge alla *senhor*, apostrofata nel primo verso e nel ritornello, lamentando la grande pena che egli sopporta da quando l'ha vista e che viene iperbolicamente definita peggiore della morte. La rassegnata protesta viene completamente sviluppata nella prima strofa e ripetuta nelle successive con minime variazioni lessicali; anche la *fiinda*, a differenza di altre poesie, non aggiunge nulla di nuovo a quanto detto in precedenza.

Il virtuosismo retorico della poesia risiede soprattutto nell'insistito ricorso alla *repetitio* che riguarda sia singoli termini, per lo più legati al campo semico della sofferenza e della morte (cinque le occorrenze di *coita*, cui si unisce l'aggettivo *coitado*, quattro quelle di *mal*, altre quattro le ripetizioni che interessano il verbo *sofrer* e tre il verbo *morrer*, nella cui sfera semantica si iscrive inoltre il sostantivo *morte* del v. 2), sia interi segmenti formulistici (*polo meu gram mal*). La concentrazione lessicale, propria di tante *cantigas de amor*, si intreccia ai procedimenti del parallelismo concettuale e letterale che insistono, rispettivamente, sul motivo della sofferenza e della morte, e su quello della *visio*. La *cantiga* esemplifica quanto affermava a suo tempo Rodrigues Lapa sulla lirica galego-portoghese: «O amor, entre nós, é uma súplica apaixonadamente triste. E não há nada que exprima tão bem esse carácter de prece do que a tautologia, a repetição necessária do apelo para alcançar um dom, que não chega mais [...]» (Lapa 1977: 140). L'impressione di ossessione, di «monotonia pungente» sono raggiunte proprio attraverso corrispondenze parallelistiche che insistono su pochi termini chiave, tanto da ridurre la *cantiga* alla sequenza lessicale *coita-morrer-mal* (cfr. Carmona 2004: 253). A completare l'ordito retorico del testo, non mancano altri ricorsi caratteristici della *cantiga d'amor* e della lirica trobadorica in generale: l'apostrofe a madonna, l'iperbole (vv. 2, 8-9,14), il poliptoto (vv. 15, 17) l'antitesi (vv. 2-3), l'iperbato (vv. 2, 4-5, 16-17, 20), l'*enjambement* (vv. 5-6/11-12/17-18 e 6-7/12-13/18-19) e l'allitterazione.

Le scelte tematiche e lessicali, unite al ricorso alla formula strofica più frequente nella lirica galego-portoghese, si combinano in questo testo con la modalità particolare dell'*atehuda ata a fiinda* (di cui Gonçalves 1993a individua quarantatré casi su oltre milleseicento *cantigas*) e con un verso, l'esasillabo, generalmente impiegato nel genere d'*amigo* e d'*escarnio*, «o que demonstra a conciencia con que don Denis innovou aquí os esquemas formais recibidos da tradición» (Beltrán 1995: 79).

B 506, V 89.

Lang 10. Altre edd.: Moura (1847) p. 15; Monaci (1875) 89; Braga (1878) 89; Machado (1949-1964) 451; Pimpão (1960) 2; Nunes (1972) 37; Torres (1977) p. 228; Nassar (1995) p. 26; Júdice (1997) p. 64.

Repertori: Tavani (1967) 25, 36; D'Heur (1973) 504.

Em gram coita, senhor,
que peor que mort' é,

vivo per bõa fe,
 e polo voss' amor
 5 *esta coita sofr' eu*
por vós, senhor, que eu

Vi polo meu gram mal;
 e melhor mi será
 de morrer por vós ja,
 10 e pois me Deus nom val,
esta coita sofr' eu
por vós, senhor, que eu

Polo meu gram mal vi;
 e mais mi val morrer
 15 ca tal coita sofrer,
 pois por meu mal assi
esta coita sofr' eu
por vós, senhor, que eu

Vi por gram mal de mi,
 20 pois tam coitad' and' eu.

I- In grande angoscia, signora, che è peggiore della morte, io vivo per buona fede, e per il vostro amore *questa angoscia io soffro per voi, signora, che io*

II- vidi per mio gran danno; e sarà per me meglio morire per voi ormai, e poiché Dio non mi aiuta, *questa angoscia io soffro per voi, signora, che io*

III- per mio gran danno vidi; ed è preferibile per me morire che soffrire una tale angoscia, poiché per mio danno *questa angoscia io soffro per voi, signora, che io*

F- vidi per gran danno mio, poiché tanto sono angosciato.

Cantiga de amor, di *refrán*, *atehuda ata a fiinda*. Tre strofe *singulars* formate da quattro versi a rima incrociata e un *refrán* di due versi a rima baciata, a cui si aggiunge una *fiinda* di due versi che riprendono la rima *b* della terza strofa e quella del *refrán*. I versi sono tutti esassillabi maschili. Legame di *capfinidas* tra il corpo della terza strofa e la *fiinda* (*por mal*), mentre sono collegate da inizi anaforici la prima e la terza strofa ai vv. 4 e 13 (*polo*), la seconda con la terza e la *fiinda* ai vv. 10, 16 e 20 (*pois*). La parola rima *eu* interessa i due versi del ritornello e l'ultimo della *fiinda*. Rima desinenziale 14 : 15 e rima derivata ai vv. 2 e 8 (*é - será*).

La poesia è percorsa da una fitta trama di echi fonici; ad esempio, oltre alla ripetuta allitterazione sul suono nasale (cfr. vv. 7-9, 13-14, 16, 19), si notino i richiami *POlo VOSso* (v. 4) ~ *POr VÓs* (v. 6), i sintagmi assonanti *meu gram mal* (vv. 7, 13, 16 *meu mal* e 19 *gram mal*) e *tam coitad' and'* (v. 20), la rima al mezzo 14 : 16 e le rime interne 1 : 2 : 6 (con *-or* ripreso da *mORte*), 6 : 7 e 12 : 13 : 16.

Schema metrico: a6 b6 b6 a6 C6 C6
 I: or e eu

II: al a
 III: i er
 F: a6 c6
 i eu

Cfr. Tavani 1967: 199, schema 160: 465. Si tratta della formula strofica più frequente nei canzonieri profani galego-portoghesi con ben quattrocentosessantasei attestazioni registrate da Tavani, per quattrocentoventitré testi, ed è la più utilizzata anche da don Denis che vi ricorre in venti *cantigas de amor*, dodici di *amigo* e due di *escarnio*. In questa poesia il re-poeta associa lo schema ad un verso raro come l'esasillabo, pratica questa documentata solo in una *cantiga de romaría* di Martin de Padrozelos (*Por Deus que vos non pês*; 95, 10). La stessa struttura strofica è registrata per diciannove poesie provenzali – di cui quattordici, soprattutto sirventesi, di Cerverí de Girona –, in cui il verso maggioritario è il decasillabo, mentre non si ricorre mai ad un verso con numero di sillabe inferiore all'eptasillabo (cfr. Frank 1953, I: 104, schema 547). Per quel che riguarda la lirica francese, lo schema compare solo in un *jeu-parti* di Jehan Breutel (cfr. Mölk–Wolfzettel 1972: 648, schema 1408).

1. *Em gram coita*: una simile dichiarazione di sofferenza apre l'*escarnio social* di Gonçal' Eanes Dovinhal *En gran coyta andaramus con el-rey* (60, 4) ed è documentata come *incipit* di strofa in 47, 27 v. 5 e 78, 24 v. 22. Ben più rilevante è il riscontro con la *cantiga d'amor En gran coita vivo, senhor*, attribuita dai testimoni sia a Nuno Rodriguez de Candarei (109, 2) sia, con l'aggiunta di una strofa, a Johan de Gaya (66, 2). Il testo dionigino condivide con queste ultime due poesie (gli studi specifici dimostrano infatti che dobbiamo considerarli come testi distinti) i motivi tradizionali della sofferenza amorosa e della morte (cfr. al riguardo le espressioni simili “melhor mi será / de morrer” X vv. 8-9 e “(morire) a my seeria melhor” 66, 2 / 109, 2v. 4), ma si limita all'*iteratio* di questi elementi senza abbracciare ad esempio i temi collaterali della vendetta e della crudeltà della dama, presenti negli altri due testi. Per i problemi attributivi di *En gran coita vivo, senhor*, cfr. M. Russo, *En gran coita vivo, sennor* (A 68, B[181 bis]; B 1451, V 1061): *un caso nella lirica galego-portoghese di doppia tradizione e dubbia attribuzione?*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, IV, pp. 139-145; M. Montserrat Muriano, *Edición de En gran coita vivo, senhor de Johan de Gaya*, in *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, a cura di Carmen Parrilla e Mercedes Pampín, 3 voll., A Coruña, Editorial Toxosoutos, 2005, III, pp. 221-237.

2. Prima delle iperboli sull'enormità della *coita* che si ripetono in ogni strofa.

3. *vivo*: in forte antitesi con il sostantivo *morte* del verso precedente, il verbo *vivo* in qualche modo anticipa foneticamente l'iterazione di *vi* ('vidi'). – *per bõa fe*: locuzione avverbiale corrente nel galego-portoghese medievale che affonda le radici nel linguaggio feudale, nel quale è utilizzata per sancire l'impegno di fedeltà del vassallo al signore al momento dell'atto di sottomissione (cfr. M. Bloch, *La société féodale: la*

formation des liens de dépendance, Paris, Michel, 1949, pp. 172-174; Mattoso 1987: 152; Filgueira Valverde 1991). Nei testi è una formula interiettiva frequente (cfr. XV vv. 4 e 14, XXI v. 14, XXII v. 7, XXIX v. 14, ecc.) al pari di *fe que devedes* (cfr. XII v. 13) o *a la minha fe* (cfr. XXXIX v. 15) col senso di ‘per certo’, ‘sinceramente’, ‘in verità’ (cfr. l’interiazione italiana antica ‘gnaffé’), e possiede dunque la funzione espressiva di evidenziare e rafforzare la credibilità di quanto si è detto. Dato il contesto tematico e la struttura sintattica della frase, probabilmente *per bõa fe* non si riduce in questo passo ad un inciso lessicalizzato, ma recupera il suo valore originario alludendo effettivamente al giuramento che accompagnava il rito dell’omaggio, e di conseguenza, al rapporto di servizio e fedeltà esistente tra il poeta e la *senhor*.

4. *voss’ amor*: nel senso di ‘l’amore per voi’, per l’uso del possessivo con valore oggettivo, cfr. Lang 1984: 117-118.

5-6. Concordo con Celso Cunha nel non considerare la rima identica del *refrán* un caso di *dobre*, come invece fa Lang (cfr. Lang 1984: CXXV e Cunha 1961: 213). Nel *corpus* dionigino il distico a rima baciata che spesso costituisce il ritornello presenta rimanti identici anche nelle *cantigas* XI (*senhor* : *senhor* in rima equivoca) e XLVIII (*bem* : *bem*).

7. A differenza della *cantiga atehuda* precedente, *Da mha senhor que eu servi*, in questo componimento il primo verso della strofa, che completa il significato dell’ultimo verso del *refrán*, non si ripete in maniera fissa, ma è variato da leggere modificazioni posizionali o morfologiche. – *vi*: l’amore, e di conseguenza la pena d’amore, nasce dalla vista della *senhor*, contro la quale non esiste alcun rimedio e dalla quale il poeta in genere non vuole e non può esimersi. Dal punto di vista dei tempi verbali, al passato dell’*visio* si alternano il presente della sofferenza e l’unica occorrenza del futuro *será* è riferita alla morte, desiderata anche se negata da Dio.

9. Correggo l’errata forma *moirer* del testo di Lang (cfr. I v. 1). Per l’abitudine dei copisti degli apografi italiani di trascrivere, per una confusione grafica nella lettura del modello, la vibrante doppia come /*ir*/, cfr. Tavani 1963. Si noti la corrispondenza parallelistica dei vv. 8-9 col v. 14 della terza strofa (*e mais mi val morrer*).

10. Come richiede il *tópos*, Dio non concede al poeta una morte che lo liberi dalla sofferenza, ma continua a farlo vivere in questo stato angoscioso, cfr. ad es. VII vv. 11-14 e i versi esordiali delle *cantigas* di Nuno Rodriguez de Candarei (109, 2) e Johan de Gaya (66, 2) sopra citate: “En gran coita vivo, senhor, / a que me Deus nunca quis dar / conselh(o) [...]”. Per il verbo *val* (‘aiuta’), cfr. III v. 2 e VI v. 11.

15. *ca*: ha qui valore di congiunzione comparativa (*mais... ca*).

20. *coitad’ and’eu*: ‘sono, vivo tormentato’, *andar* accompagnato da aggettivo ha in genere il senso di ‘essere’: cfr. *andar coitado* (XIV v. 3, L v. 8, XCVIII v. 15, XCIX v. 1), *andar namorado* (XXVI v. 4), *andar alegre* (LV v. 8), *andar leda* (CXIII v. 5), *andar triste* (LXXVIII vv. 5/7/11/13/17 e XCVIII v. 7), *andar alongado* (CXIII v. 9).

XI

Senhor, pois que m' agora Deus guisou

L'opportunità concessa da Dio al poeta di vedere la donna amata, lo spinge a confidarsi e a rivelarle la sua triste condizione, perché ignora quando questo tornerà ad essere possibile. Il ritornello svolge in tal senso un ruolo centrale nello sviluppo argomentale della *cantiga*, esprimendo il pacato lamento dell'innamorato che riceve dolore da colei in cui Dio non pose alcun male. La complessità del rapporto amoroso con la dama si traduce formalmente nel ricorso sistematico all'antitesi e al paradosso; la stessa situazione si trova già abbozzata nella *cantiga* III, centrata però sul motivo della reputazione della dama che verrebbe danneggiata da un'eventuale morte del suo servitore, e verrà ripresa con termini simili nella *cantiga* XXXI (cfr. nota ai vv. 5-6).

La poesia fornisce inoltre un esempio dell'atteggiamento tradizionale del *trobador* peninsulare che di fronte all'indifferenza o alla *desmesura* della dama, raramente si abbandona alle accuse di *orgoil* o *folia* mosse dai provenzali, ma si ripiega piuttosto in una preghiera o in lamento sconfortato che descrive il comportamento della dama senza qualificarlo e senza criticarlo direttamente.

La tecnica del parallelismo concettuale organizza la struttura del testo, determinando il ricorso alle diverse figure di ripetizione, come il poliptoto e l'anafora, che interessano specialmente il verso precedente il *refrán*. Le strofe presentano una struttura rigidamente tripartita: dopo l'iniziale riferimento alla vista (vv. 1-2, 7-8, 13), segue la dichiarazione del poeta di mostrare la sua *fazenda* alla donna (vv. 3-4, 9-10, 14-16) e infine la confessione, veicolata dal ritornello e introdotta dal presentativo *que vejades*. La *fiinda* ripete sostanzialmente l'ultimo verso del *refrán* con una nuova aggiunta che, senza scalfire troppo la perfezione della dama, dà conto del male del poeta.

La canzone rivela la perizia tecnica di don Denis, che con la finissima arte delle variazioni che gli è propria, si dimostra in grado di organizzare l'intero testo attorno ad un'esigua, e tutt'altro che originale, materia poetica.

B 507, V 90.

Lang 11. Altre edd.: Moura (1847) p. 16; Monaci (1875) 90; Braga (1878) 90; Machado (1949-1964) 452; Nunes (1972) 38; Nassar (1995) p. 27; Júdice (1997) p. 87.

Repertori: Tavani (1967) 25, 121; D'Heur (1973) 505.

Senhor, pois que m' agora Deus guisou
que vos vejo e vos posso falar,
quero-vo-la mha fazenda mostrar
que vejades como de vós estou:
5 *vem mi gram mal de vós, ai mha senhor,*
em que nunca pos mal Nostro Senhor.

E senhor, gradesc' a Deus este bem
que mi fez em mi vós fazer veer,
e mha fazenda vos quero dizer
10 *que vejades que mi de vós avem:*
vem mi gram mal de vós, ai mha senhor,

em que nunca pos mal Nostro Senhor.

E nom sei quando vos ar veerei
e porem vos quero dizer aqui
15 mha fazenda que vos sempr' encobri,
que vejades o que eu de vós ei:
vem mi gram mal de vós, ai mha senhor,
em que nunca pos mal Nostro Senhor.

Ca nom pos em vós mal Nostro Senhor,
20 se nom quant' a mim fazedes, senhor.

I- Signora, poiché Dio ora ha disposto che io vi veda e vi possa parlare, vi voglio mostrare la mia condizione affinché vediate come sto a causa vostra: *mi viene un gran male da voi, ahì mia signora, in cui mai pose male Nostro Signore.*

II- E signora, ringrazio Dio per questo bene che mi concesse nel farmi vedere voi, e la mia condizione voglio dirvi affinché vediate cosa mi accade a causa vostra: *mi viene un gran male da voi, ahì mia signora, in cui mai pose male Nostro Signore.*

III- E non so quando vi rivedrò e per questo voglio dirvi qui la mia condizione che sempre vi nascosi, affinché vediate ciò che ho da voi: *mi viene un gran male da voi, ahì mia signora, in cui mai pose male Nostro Signore.*

F- Poiché in voi non pose male Nostro Signore, se non quanto fate a me, signora.

Cantiga de amor, di *refrán* formata da tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi a rima baciata più una *fiinda* che riprende lo schema e la parola rima del *refrán*, creando dunque con questo un legame di tipo *capcaudadas*. Il termine *senhor* collega il *refrán* della prima strofa al primo verso della seconda e il *refrán* della terza con la *fiinda* (*coblas capfinidas*), lo stesso termine è inoltre ripetuto anaforicamente al primo verso della prima e della seconda strofa (*coblas capdenals*) e forma rima equivoca nel ritornello e nella *fiinda*. Si notino gli inizi anaforici dei vv. 2, 3, 4, 8, 10, 16 e in particolare l'iterazione del sintagma *que vejades* al quarto verso di ogni strofa; *coblas capdenals* anche ai vv. 9 e 15 (*mha fazenda*). La rima *b* della prima e seconda strofa è desinenziale (*falar : mostrar, veer : dizer*); derivata la rima ai vv. 8 e 13 (*veer - veerei*). Oltre ai legami interstrofici segnalati, la coesione del testo è assicurata da corrispondenze parallelistiche che interessano soprattutto il terzo e il quarto verso di ogni strofa.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: ou ar or

II: em er

III: ei i

F: c 10 c10

Cfr. Tavani 1967: 157, schema 160: 33; per cui cfr. X.

1. *Senhor*: delle quarantanove *cantigas de amor* che iniziano con questa apostrofe, priva di determinante, tredici appartengono al monarca portoghese: cfr. oltre a questo testo, XIII, XVII, XXXV, XXXVIII, XLVI, LI, LVI, LXII, LXV, LXXII, LXXIII e LXXV. Tra questi un attacco simile si legge nella *cantiga* XXXV: “*Senhor, nom vos pes se me guisar Deus / algunha vez de vos poder veer*”. – *guisou*: per *guisar / aguisar* generalmente riferito a Dio, cfr. VII v. 1.

3. *quero-vo-la*: la *-s* finale del pronome atono di seconda persona plurale si assimila alla laterale iniziale dell’articolo femminile, presente qui nella forma antica; cfr. II v. 1. – *fazenda*: calco sul provenzale *mon afar* (cfr. Stegagno Picchio 1968: 171), attestato ventisei volte nella lirica amorosa galego-portoghese dove possiede l’accezione, non di ‘battaglia’ come si riscontra spesso nella prosa (cfr. Lorenzo 1977, II: 628), ma di ‘affare’ nel senso di ‘stato’, ‘situazione’. Il desiderio di rivelare alla dama la propria condizione sentimentale (cfr. Vasco Fernandez Praga de Sandin: “*E mais vus quero, mia senhor, / de mia fazenda ja dizer*” 151, 16 vv. 25-26; per i provenzali, cfr. l’incipit di Peire Milo *A vos, merces, voill retrar mon afaire*) è il *leitmotif* della *cantiga* ed è affidato nella prima strofa all’espressione *quero-vo-la mha fazenda mostrar* che subisce in seguito variazioni sinonimiche e posizionali (cfr. v. 9 e vv. 14-15).

4. *que*: finale, è seguito infatti dal congiuntivo. – *vejades*: col senso di ‘sapere’. Da notare il poliptoto sul verbo *veer* che si ripete con due occorrenze in ogni strofa (vv. 2-4, 8-10, 13-16). – *de vós*: valore causale, l’iterazione ravvicinata del sintagma preposizionale al quarto e quinto verso di ogni strofa (cioè nell’ultimo verso della strofa e nel primo del ritornello) insiste enfaticamente sulla colpa della dama, origine e causa della sofferenza del poeta.

5-6. La lamentela è topica, cfr. il ritornello di Pero Garcia Buralês: “*Tod’ este mal me por vos ven, sennor!*” (151, 33) e VI v. 3, ma la situazione esposta in questo testo è paradossale: il poeta riceve solo sofferenza da una donna priva in realtà di ogni male. Il motivo ricorre altrove in don Denis che addirittura nel ritornello della *cantiga* XXXI si dice meravigliato “*de mi viir de vós mal, u Deus nom / pos mal*” e la stessa affermazione si legge in Pai Soarez de Taveirós: “*ca me ven mal d’u Deus non o quis dar*” (115, 4 v. 19). – *senhor*: è la seconda delle tre *cantigas* dionigine in cui il *refrán* presenta rima identica (cfr. X v. 5), in questo caso l’artificio è arricchito dall’*aequivocatio* e dalla ripresa a chiasmo della rima equivoca nella *fiinda*. Per la rima equivoca sul termine *senhor*, cfr. V v. 14. – *pos*: terza singolare del perfetto di *pōer* cui venne in seguito aggiunta in galego una *-o* analogica (PŌSŪIT > pos > poso > puxo) che evitò i, seppur rari, casi di coincidenza con la forma di prima persona singolare, per cui l’esito normale già al livello della lingua arcaica è il metafonico *pus, pugi* (cfr. Ferreiro 1999: 324-325). – *mal*: notevole l’iterazione all’interno dei due versi del ritornello del polisemico *mal*, che nel verso precedente si riferisce alla sofferenza amorosa, mentre qui indica un qualsiasi vizio o attitudine negativa della dama. L’affermazione combina iperbole e litote e si collega al *tópos* di Dio *artifex* delle ineguagliabili doti della dama, tanto caratteristico della *descriptio puellae* medievale: negando la presenza di qualsiasi male nella donna, se ne afferma l’assoluta perfezione.

7. *gradesco*: da *gradecer* (*a alg.*), ‘ringraziare’, incoativo di *GRATĪRE, da GRĀTUS. Come per le altre coppie *guisar / aguisar*, *mesurar / amesurar*, *mostrar /*

aamostrar, salvarse / assalvarse, comendar / acomendar, ecc., la variante con *a* prostetica è la meno frequente.

8. Il verso spiega quale sia il *bem* concesso da Dio al poeta: la contemplazione della dama, altrove indicata e maledetta come origine di tutti i dolori dell'amante (si pensi solo alla formula ricorrente *que eu por meu mal vi*), è ancora considerata in questo testo come un dono per cui ringraziare. Si noti l'anastrofe e il poliptoto sul verbo *fazer*, che si collega etimologicamente al *fazenda* del verso successivo.

10. *que*: dopo il primo *que* con funzione finale, il secondo ha il valore di *o que* (cfr. v. 16), 'ciò che', cfr. Huber 1986: 195. – *avem*: in rapporto derivativo col *vem* che apre il ritornello.

13. *ar*: 'nuovamente', 'ancora', cfr. II v. 11. Riguardo alla situazione topica del poeta che non sa quando potrà rivedere la dama, Anna Ferrari segnala due esempi provenzali che presentano la stessa struttura del verso dionigino: "mas no sai quoras la veirai" di Jaufré Rudel (*Lanquan li jorn son lonc en mai*, v. 17) e "No sai coras mais vos veirai" di Bernart de Ventadorn (*Pel doutz chan que-l rossinhols fai*, v. 36).

14. *aqui*: l'avverbio si presta a due possibili interpretazioni, a cominciare dalla più semplice 'in questo momento', con un valore temporale che si ricollega all'*agora* del v. 1. Oppure *aqui* potrebbe contenere un riferimento alla stessa poesia: non sapendo quando potrà rivederla, il poeta affida al proprio canto l'espressione dei suoi sentimenti come fecero già i provenzali e, tra i *trobadores*, Martin Moxa (cfr. al riguardo Spina 1966: 63-64; Tavani 1980: 77).

15. *encobri*: il motivo provenzale del segreto amoroso si relaziona nella lirica galego-portoghese non tanto alla prudenza degli amanti verso gelosie e maldicenze esterne alla coppia, quanto piuttosto all'atteggiamento *desmesurado* della dama che, venendo a conoscenza dei sentimenti del poeta, potrebbe allontanarlo e non concedergli nemmeno la piccola ricompensa della sua vista. Il verbo è già presente nei provenzali nella forma *cobrir* (cfr. ad es. Bernart de Ventadorn: "mas l'amor qu'es en me clauza / no posc cobrir ni celar", XXVII vv. 43-44) e sostituisce nei *trobadores* galego-portoghesi il più diffuso *celar*, attestato solamente in una *cantiga de Sancta Maria* di Alfonso X (CSM 261 v. 73) e in *Vi eu donas encelado* (135, 3) di Pay Soarez de Taveirós.

16. *de*: potrebbe in questo caso indicare provenienza (della pena).

19-20. *Ca*: causale, il distico finale amplifica infatti quanto si afferma nell'ultimo verso del ritornello di cui il primo della *fiinda* non riprende solo la parola rima ma estende l'iterazione pressoché a tutto il verso. L'unico male della dama è il dolore che questa reca al poeta: cfr. "Se oj' em vós a nenhum mal, senhor, / mal mi venha d' aquel que pód' e val, / se nom que matades mi, pecador" (III vv. 1-3).

XII

Pois mha ventura tal é ja

Strutturato non già come richiesta d'amore alla dama, ma piuttosto di passiva indulgenza ai sentimenti del poeta, il componimento adotta espressioni di ascendenza provenzale, mutate dal linguaggio giuridico-feudale di cui si nutrivano l'ideologia dell'amor cortese. Consapevole di non poter pretendere *galardom* superiore a quello della contemplazione visiva, il *pregador* galego-portoghese non chiede all'altera *senhor* di corrisponderlo, ma almeno di tollerare il suo amore. Le argomentazioni del poeta, la cui preghiera è affidata ai versi del ritornello, trovano la loro conclusione logica nella *fiinda*, nella quale si rassicura la dama che quella malattia amorosa che, non curata, potrebbe portare lui alla follia, a lei non nuocerà affatto.

Le strofe sviluppano la richiesta del poeta con minime aggiunte argomentali, quali il richiamo alla *mesura* della dama (v. 4), nonostante la sua indifferenza violi le regole della *fin'amor* (vv. 9-10 e 18), e il riferimento contrastante alle altre donne che invece ricompensano i servizi dei loro amanti (vv. 19-20). L'invocazione a Dio del v. 21 rappresenta l'ultimo tentativo di convincere la donna a lasciarsi amare dal poeta.

A fini persuasivi si ricollega anche la continua invocazione alla dama, dalla semplice apostrofe *senhor*, che da sola costituisce l'ultimo verso del ritornello e della *fiinda*, alle forme arricchite dal possessivo (vv. 13 e 21) e dall'epiteto *fremosa* (v. 3), sino alla perifrasi *lume d'estes olhos meus* (v. 17).

B 508, V 91.

Lang 12. Altre edd.: Moura (1847) p. 18; Monaci (1875) 91; Braga (1878) 91; Machado (1949-1964) 453; Pimpão (1960) 3; Nunes (1972) 39; Lapa (1976) 9; Nassar (1995) p. 28; Júdice (1997) p. 88.

Repertori: Tavani (1967) 25, 76; D'Heur (1973) 506.

Pois mha ventura tal é ja
que sodes tam poderosa
de mim, mha senhor fremosa,
por medida que em vós a,
5 e por bem que vos estará,
pois de vós nom ei nenhum bem,
de vos amar nom vos pes em,
senhor.

10 E pois por bem nom teedes
que eu aja de vós grado
por quant' afam ei levado
por vós; ca assi queredes,
mha senhor, fe que devedes,
pois de vós nom ei nenhum bem,
15 *de vos amar nom vos pes em,*
senhor.

- E lume d' estes olhos meus,
 pois m' assi desemparades
 e que me grado nom dades
 20 como dam outras aos seus,
 mha senhor, polo amor de Deus,
pois de vós nom ei nenhum bem,
de vos amar nom vos pes em,
senhor.
- 25 E eu nom perderei o sem,
 e vós nom perdedes i rem,
 senhor.

I- Poiché è mio desiderio che abbiate tanto potere su di me, mia bella signora, per la cortesia che possedete, e per il bene che si addirà a voi, *giacché da voi non ricevo alcun bene, almeno non vi pesi che vi ami, signora.*

II- E poiché non considerate giusto che riceva ricompensa da voi per tutta la pena che ho sopportato per voi; poiché così volete, mia signora, in fede mia, *giacché da voi non ricevo alcun bene, almeno non vi pesi che vi ami, signora.*

III- E luce di questi miei occhi, poiché in tal modo mi abbandonate e non mi ricompensate come ricompensano le altre i loro servitori, mia signora, per amor di Dio, *giacché da voi non ricevo alcun bene, almeno non vi pesi che vi ami, signora.*

F- Ed io non perderò la ragione, e voi non ci perdetevi nulla, signora.

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di cinque versi e un *refrán* di tre seguite da una *fiinda* che riprende lo schema di tre versi su due rime del ritornello. La prima e la terza strofa sono costituite da tre ottosillabi maschili (rima *a*) e da due eptasillabi femminili (*b*); la seconda è tutta in eptasillabi femminili, mentre il ritornello e la *fiinda* si compongono di due ottosillabi a rima baciata e di un verso irrelato formato dall'apostrofe *senhor*. Lo schema costituisce un'esemplificazione della *Lex Mussafia*, intesa in modo rigoroso come la corrispondenza tra strofe diverse di versi differenti ma di ugual numero di sillabe: agli ottosillabi maschili della prima e terza strofa (vv. 1, 4, 5, 17, 20, 21) corrispondono eptasillabi femminili nella seconda (vv. 9, 12, 13). Sono *coblas capfinidas* la prima e la seconda (*por bem*); inizi anaforici ai vv. 1-9-18 (*pois: coblas capdenals*), 4-5-11-12 (*por*) e 13-21 (*mha senhor*, a cui si aggiunge l'apostrofe *senhor* nell'ultimo verso del *refrán* e della *fiinda*). La rima *a* della seconda strofa e la *b* della terza sono desinenziali. *Enjambements* ai vv. 2-3 e 11-12. Sinalefe al v. 21 tra *polo^amor*.

Schema metrico:

I e III: a8 b7' b7' a8 a8 C8 C8 D2

I: a osa em or

III: eus ades

II: a7' b7' b7' a7' a7' C8 C8 D2

edes ado

Cfr. Tavani 1967: 145, la prima e terza strofa presentano la formula 143: 3, la terza, su versi differenti, il 143: 4. Schema documentato solo in questo testo dionigino e nella pastorella di Airas Nunes in cui ogni strofa presenta un *refrán* differente per misura e ritmo. Non documentato nella lirica francese, è poco usato anche dai trovatori, per i quali il repertorio di Frank registra tre casi (un testo religioso anonimo, una canzone di crociata di Peire Lunel e una *canço* di Peire Raiomon de Tolosa, cfr. Frank 1953: 96, schema 502).

All'interno del canzoniere dionigino si registrano sette poesie caratterizzate dalla cosiddetta *Lex Mussafia* e non diciotto come segnala Spaggiari (1984), giacché negli altri casi da lei citati (LXXII, LXXV, LXXVI, LXXVIII, LXXIX, LXXXVI, CII, CVIII, CXI, CXXI, Lang 135) non si può parlare propriamente di 'anomalia metrica'. La *Lex Mussafia* è infatti comunemente intesa in questi termini: «L'obbligo di far corrispondere nella struttura strofica versi maschili con maschili, e versi femminili con femminili, non viene trasgredito se ad un verso maschile si fa corrispondere un verso femminile di *ugual numero di sillabe*» (Spaggiari 1984: 17-18). In tal senso essa si documenta, a rigore, solo quando si corrispondono tra strofe diverse versi differenti ma identici sul piano del computo sillabico (6' = 7, 7' = 8, 8' = 9, 9' = 10, ecc.), e non ogni qual volta un testo sia formato da versi maschili e femminili di pari misura sillabica. Già le *Leys d'Amor*, si ricordi, prevedevano la possibilità di usare nella stessa poesia versi acuti e versi gravi, purché questi ultimi avessero una sillaba in più degli altri e si rispettasse la loro disposizione all'interno delle strofe nel senso che ad un eptasillabo femminile, ad esempio, non poteva corrispondere in un'altra *cobla* un ottosillabo maschile, per questo caso appunto - e solo per questo - si potrebbe invocare la *Lex Mussafia*.

L'alternanza di eptasillabi femminili e ottosillabi maschili tra strofe diverse interessa altre due poesie del re trovatore (cfr. LXXXIII e C), mentre combinano enneasillabi femminili e decasillabi maschili le *cantigas* XXVI, LXXXII, LXXXV e l'*escarnio Deus, com' ora perdeu Joam Simhom* (Lang 138).

1. *ventura*: 'destino', 'sorte', 'caso', dal participio futuro VENTŪRU di VĒNĪRE sostantivato al femminile. Il termine compare quarantasette volte nel *corpus* amoroso galego-portoghese, di cui quattro nell'*incipit* di *cantigas de amor* che sviluppano i canonici motivi della vita come *galardom* e della morte per amore. Inizi simili sono quelli di Pai Gomez Charinho *Pois mia ventura tal é ꝑecador!* (114, 16) e di Roi Gomez *Pois eu d'atal ventura, mia senhor* in cui manca l'accusa a Dio di aver provocato l'innamoramento, presente invece in *Tal ventura quis Deus a min, senhor* di Johan Mendiz de Briteiros (73, 8, cfr. Finazzi-Agrò 1979: 76).

2. Il verso esplicita la *ventura* del poeta che è completamente sottoposto al dominio che la dama esercita su di lui a causa delle sue perfette qualità, riassunte nella *mesura* del v. 4. L'aggettivo *poderosa* è usato solo quattro volte nella lirica amorosa galego-portoghese, e ben tre volte da don Denis, dove in LXXV vv. 7-9 leggiamo la stessa espressione: "mha senhor fremosa, / vós sodes tam poderosa / de mim", sempre col sintagma preposizionale messo in rilievo dall'*enjambement* (l'altra attestazione si trova nella *cantiga de amigo* LXXXI v. 15). La quarta occorrenza si legge nel *refrán* di

Fernan Paez de Talamancos: “senhor fremosa, de mí poderosa” di cui il testo dionigino riprende la rima, lì interna, *fremosa : poderosa* (46, 7; per altre somiglianze con l’esigua produzione del trovatore galego, cfr. XIX v. 20).

4. *mesura*: la lode della dama si risolve nel semplice riferimento alla sua *mesura*, intesa «non già come moderazione dei sentimenti e delle passioni, ma come giusto e calibrato equilibrio tra sentimento e ragione, come capacità di adeguarsi ad un codice comportamentale fissato in base a una sorta di patto tacito intervenuto tra madonna e poeta». Il campo semico dell’elogio fa spesso capo a questo termine, che rispetto all’equivalente provenzale dilatò «la propria valenza fino a includere buona parte dei tratti semantici costitutivi di *cortesía*», anche se l’atteggiamento della dama nella lirica galego-portoghese fin troppo spesso si connota negativamente sul versante della *desmesura* (cfr. Tavani 1980: 71). Si traduce dunque ‘cortesía’.

5. Il verso, sintatticamente parallelo al precedente, non continua l’elogio della dama, ristretto al quarto verso, poiché il polisemico *bem* non si riferisce in questo caso alle doti della *senhor*, bensì alla buona reputazione che le verrà riconosciuta se ricompenserà il suo servitore.

6. *pois*: causale, visto che per ora il poeta non riceve tornaconto dalla dama le chiede che almeno tolleri il suo amore. L’espressione *aver bem* nel linguaggio trobadorico significa ‘ottenere il favore o la ricompensa’ dalla dama, a cui corrisponde il *facere ben* al poeta. La locuzione, sinonima dell’*aver grado* del v. 10, possiede generalmente un campo semantico ampio, talvolta equivoco, qui genericamente riferito ad un desideratissimo ma non specificato ‘bene’ richiesto all’amata.

7. Identica richiesta del poeta alla *senhor* nel ritornello di Pero d’Armea: “que vos non pês de vos amar / ca non sey al tan muyt’ amar” (121, 12), nel ritornello di Bernal de Bonaval: “[rogar-vos-ey] / que vos non pêz de vos eu muit’ amar, / poys que vos non ouso por al rogar” (22, 17) e nelle conclusioni di strofa di Johan Soarez Somesso: “non vus pes ja de vos amar” (78, 24 v. 7) e di Vasco Gil: “que vus non pes de vos eu muit’ amar” (152, 16 v. 5). – *pes*: per la costruzione *pesar a alguém de algo*, cfr. Dias 1970: 19 e 134-135. – *em*: pleonastico, riprende *vós amar*. La forma ridotta dell’avverbio pronominale *em* appare con maggior frequenza in posizione finale di verso o prima di una pausa, cfr. Brea 1988a: 185.

8. Non trovo altri casi di versi formati dall’unica parola *senhor* nel corpus lirico profano galego-portoghese, la pratica del resto, connessa all’uso del verso breve, è propria della *cantiga de amigo*, piuttosto che del genere *de amor*: cfr. il *refrán* “louçana” di LXXXVIII.

9. *por bem nom teedes*: il verbo ha qui il valore di ‘considerare’, è infatti questa l’accezione più frequentemente assunta da *teer* (lett. ‘tenere’), non ausiliare, nel galego medievale, mentre quella oggi prevalente di possesso era generalmente svolta da *aver*. Come conferma l’analisi effettuata Moscoso Mato, quando *teer* significa ‘considerare’ è accompagnato dalla preposizione *por* che precede il giudizio (*bem*). Cfr. Moscoso Mato 1999: 230-232.

10. *grado*: ‘ricompensa’, ‘premio’, ‘riconoscimento’ per la sofferenza patita sinora (v. 11). Il sostantivo *grado* compare nelle *cantigas*, amoroze e satiriche, nella stragrande maggioranza dei casi nella locuzione avverbiale *de grado* (cfr. XXXII v. 17, LXVI v. 5, ecc.), nell’espressione *grado a Deus*, o *a Deus grado*, e in frasi preposizionali dalla struttura: (avverbio) + preposizione + pronome possessivo + *grado* (ad es. *a seu grado* XC v. 17). Meno frequente è la combinazione di *grado* con verbi, limitata quasi esclusivamente a *dar* e *aver* (ma cfr. *bom grado poer* e *bom grado direi* in CXIV vv. 8 e 14): “pois sōo servidor, / da que mi nom dá grado” (LIV vv. 16-17), “Sempre vos d’ esto bom grado darei” (LXXIV v. 13). Con *aver* siamo spesso di fronte ad un’*amplificatio* della formula citata *grado a Deus*: “Nostro Senhor, ajades bom grado” (XXVI v. 1), “Aja Deus ende bom grado” (LXXXIII v. 7). Gli esempi che documentano la costruzione *aver grado de alguém* si riducono notevolmente: oltre al caso in questione, cfr. “[mha senhor fremosa] de que nunca cuid’ aver bom grado” (L v. 3), “moir”, e de vós nom ei grado” (LI v. 16). Cfr. Pichel 1987: 92 e Fernández Guiadanes 1998: 108.

11. *afam*: ‘angustia’, ‘pena’, per la maggior parte degli studiosi si tratta di un provenzalismo, dal prov. ant. *afan* derivato dal verbo *afanar* (da una base *AFFANARE di etimo incerto), è uno dei termini chiave della lirica trovadorica per designare le sofferenze amoroze del poeta, usato frequentemente in associazione ai sostantivi *coita*, *mal*, *dolor* e ai verbi *sofrer* e *levar*, nel senso di ‘sopportare’ (cfr. XXXII v. 14, LII vv. 13-14, ecc.). Per una sintesi delle differenti ipotesi etimologiche, cfr. Reali 1964: 53-54; García-Sabell Tormo 1990: 24-29.

12. *ca*: Michaëlis e Nunes coordinano le frasi preferendo la lezione “e assi” del manoscritto Colocci-Brancuti, mentre Lang segue come di regola il codice della Biblioteca Vaticana. – *assi*: cioè che il poeta non venga in qualche modo ricompensato del suo dolore (vv. 9-10).

13. *fe que devedes*: una delle varie formule di giuramento (cfr. il parallelo *polo amor de Deus* al v. 21) usate per rafforzare enfaticamente quanto si viene affermando, per cui cfr. X v. 3. Quest’espressione, che Lapa (1970, *Vocabulário*: 45) propone di tradurre con ‘per amor di Dio’ (lett. ‘per la fede che dovete portare a Dio’, cfr. la variante *fé que dev’ a Nostro Senhor* in C v. 14), è tra le meno frequenti nel *corpus* dionigino tanto che nel genere *de amor* si documenta solo questo caso.

17. *lume d’ estes olhos meus*: la metafora della luce, strettamente ancorata alla tradizione filosofica e retorica del medioevo, è la più frequente e persistente che si trovi nei canzonieri galego-portoghesi. Il sostantivo *lume*, semanticamente identico a *luz*, costituisce un’espressione topica per designare la dama che spesso include gli occhi dell’amante: “lume destes / daquestes / dos olhos meus / dos meus olhos”, varianti dovute alle esigenze metrico-rimiche. Nel nostro caso *lume* si inserisce in un sintagma accumulativo che, a mo’ di apostrofe, realizza il panegirico della dama. La perifrasi formulare, non attestata nella lirica di Francia, si può considerare funzionalmente identica alla più semplice *meu lume* dato che gli occhi «nom som mais do que sinécdoque desse ser que sente e sofre com eles» (Souto Cabo 1988: 410) e rappresenta l’essere amato «como unha luz que ilumina os ollos do amante e que, seguindo unha fenomenoloxía que arranca da literatura clásica, acaba por asentarse no corazón» (Pérez

Barcala 2004: 613). La metafora luminosa, ormai completamente lessicalizzata e priva in don Denis di sfumature originali, appare normalmente alternata all'apostrofe canonica *senhor*. Altra occorrenza dionigina della perifrasi in LXIV v. 14.

18. *desemparades*: termine del linguaggio giuridico-feudale riferito all'atteggiamento della dama che 'abbandona' il suo servitore, nel senso che viene meno agli obblighi di protezione prescritti dal patto vassallatico, cfr. II v. 2.

19. *que*: sottointeso il *pois* causale (v. 18). – *dar grado*: 'ricompensare', cfr. "pois sōo servidor, / da que mi nom dá grado" LIV vv. 16-17.

20. Raro riferimento alla realtà esterna allo stato d'animo del poeta: *outras* e *seus* evocano evanescenti figure di dame che si dimostrano ben più generose coi loro amanti di quanto lo sia la *senhor* col poeta. La *comparatio* è marcata anche dal poliptoto sul verbo *dar* (*dades* vs *dam*). – *aos*: qui bisillabo per rispettare il computo metrico, sulla duplice possibilità di leggere questa preposizione articolata con iato o dittongo, cfr. Viñez Sánchez 2004: 169, n. 3 che riporta altra bibliografia sull'argomento.

25. Nei testi galego-portoghesi la perdita del senno, della ragione, una delle conseguenze caratteristiche della passione amorosa, viene espressa lessicalmente soprattutto tramite enunciati contenenti il sostantivo *sem* (*tolher / perder o sem, mingua de sem*, ecc.), mentre più limitate sono le occorrenze dell'aggettivo *sandeu* e dei suoi derivati (*ensandecer, sandece / sandice, desensandecer*). In questa *cantiga* il motivo della follia d'amore è appena accennato e usato come tecnica persuasiva per convincere la dama ad assecondare le richieste del poeta; del resto l'amata che, rompendo il contratto vassallatico, abbandona il proprio vassallo e gli fa perdere il senno, commette un grave errore che può danneggiare la sua stessa reputazione (un riferimento a questo motivo si trova al v. 5). Tra i numerosi contributi sorti sull'argomento, cfr. Mussons 1991a; Ead. 1991b; Guiadanes/Barcala 2005 e per il genere *de amigo* Cohen 1996 e Vázquez Pacho 1999.

26. Il verso è sintatticamente parallelo al precedente e collegato a questo dall'iterazione poliptotica di *perder*. Che la dama non perda nulla acconsentendo ad alcune richieste del poeta lo afferma anche Roi Queimado: "por eu vosco falar / nunca vos i ren podedes perder, / e guarredes min" (148, 24 vv. 22-24). Per la preoccupazione del poeta che il *fazer bem* della dama non sia di svantaggio a lei stessa, cfr. il *refrán* di Johan Soares Coelho: "Ben querria que me fizesse ben... / pero non ben u perdesse ela ren!" (79, 36). – *i*: 'in questo', l'avverbio pronominale si riferisce alla situazione delineata nel ritornello, ovvero al caso in cui la donna tollerasse di essere amata.

XIII

Senhor, dizem vos por meu mal

La *cantiga* presenta una situazione apparentemente anomala nel panorama lirico galego-portoghese che si risolve però in una dichiarazione di poetica che ancora una volta collega il monarca portoghese all'eredità provenzale. Accusato di non trarre ispirazione per il suo canto dall'amore per la dama, il poeta la rassicura circa i suoi sentimenti componendo un testo che si iscrive nell'ambito dell'*escondich* di origine provenzale, una variante del genere amoroso in cui l'amante vilipeso si difende dalle false calunnie sparse dai maldicenti. Il termine, derivato dal latino EXCONDICERE, è utilizzato nel linguaggio feudale con l'accezione di 'difendersi da un'accusa' ed è il nome attribuito dalle *Leys d'amors* ad una variante della *canço*, di cui rimane in provenzale il solo esempio di Bertran de Born. In *Eu m'escondisc, donna, que mal no mier* il poeta risponde infatti con una autodifesa scherzosa alle accuse mossegli dai *lausengiers*. La tradizione di questo tipo di componimenti è assai esile: oltre al testo trobadorico che sembra essere all'origine del genere, si ricordino due componimenti legati all'Accademia tolosana: l'anonimo *S'eu ho dixo* e il catalano *Molt<es> de vetz, dompna, m suy presentatz* di Llorenç Mallol, caratterizzati da quel vistoso andamento anaforico che tornerà nell'*escondich* petrarchesco *S'i' 'l dissai mai, ch'i' vegna in odio a quella*. Nell'ambito galego-portoghese questa modalità, oltre che da don Denis, fu adottata da Johan Soares Somesso (78, 13), Pai Soares de Taveirós (115, 10bis), Fernan Roodriguez de Calheiros (47, 16), Fernan Garcia Esgaravunha (43, 2; 43, 14), Johan Soares Coelho (79, 15), Rodrigu' Eanes Redondo (141, 3), Per' Eanes Marinho (119, 1) e si propagò con Joan Airas de Santiago alla *cantiga de amigo* (63, 4; 63, 35; 63, 53).

I testi galego-portoghese che ricorrono a questa modalità tematica presentano alcuni tratti comuni, a cominciare dalla presenza nell'*incipit* di un riferimento, spesso impersonale, al menzognero *dizer* dei maldicenti o dal ricorso costante alla maledizione, ai castighi cioè che il poeta invoca su se stesso per sostenere la veridicità di quanto afferma. Nella *cantiga* dionigina gli impersonali "dizem-vos" (v. 1) e "quem vos diz" (v. 13) alternano con l'esplicito riferimento alle maldicenze di una donna ("essa"), ma la peculiarità del testo consiste nella 'letterarietà' dell'accusa mossa da questa *miscradora*. A differenza di altri amanti che devono difendersi dall'accusa di servire un'altra donna (119, 1; 141, 3) o di violare il segreto amoroso (115, 10 bis; 79, 19), il re trovatore viene accusato di poetare per il piacere di farlo e non per l'amore della dama. Ad essere messo in discussione dalle malelingue è il motivo chiave del trobadorismo, ovvero il cantare per amore, che i galego-portoghese riprendono pedissequamente dai provenzali (cfr. Bernart de Ventadorn I vv. 1-4: "Non es meravelha s'eu chan / melhs de nul autre chantador, / que plus me tra'l cors vas amor / e melhs sui faihz a so coman" o II vv. 1-2: "Chantars no pot gaire valer / si d'ins dal cor no mou lo chans"). Airas Nunes, ad esempio, nel testo che riecheggia con fedeltà quasi assoluta l'*incipit* dionigino *Amor fez a mim amar*, dichiara espressamente: "trob'eu, non per antolhança, / mais pero que sey lealment'amar" e poco dopo "trob'e canto por senhor" (14, 2 vv. 14-15 e 21). Indicando nell'amore l'origine e il motivo del suo *trobar*, don Denis affida al testo una riflessione metaletteraria simile a quella contenuta nella celebre *Proençaes soen mui bem trobar* in cui il poeta, criticando proprio il principio essenziale della lirica trobadorica, contrappone la sincerità della sua *coita* – e, di conseguenza, del suo amore e della sua

poesia – all’atteggiamento dei provenzali che sanno comporre solo finché dura la bella stagione. Si può dunque a buon diritto sospettare che a determinare la ‘situazione anomala’ delineata nella *cantiga* sia la posizione sociale del trovatore, «riflessa non tanto nell’atteggiamento – fittizio – della *senhor*, quanto piuttosto nell’orgogliosa consapevolezza di sé, e della propria singolarità di poeta d’amore, avvertibile dietro la bizzarra innovazione» (Tavani 1980: 74).

L’*escondich* dionigino presenta tutte le caratteristiche proprie di questa variante della canzone amorosa, organizzate in una struttura fortemente parallelistica in cui, dopo l’iniziale riferimento alle maldicenze, il secondo e il terzo verso anticipano la smentita del poeta contenuta nel ritornello. I diversi castighi che il poeta si dice pronto a subire qualora stesse mentendo rafforzano la credibilità della sua protesta d’innocenza; la collocazione di queste malezioni (“non mi valha Deus nem al”, “non veja prazer”, “Deus non mi perdon”) nel quarto verso di ogni strofa permette di legare strettamente il corpo della *cobla* al *refrán*, già uniti dalla continua ripetizione del verbo *trobar*. L’anafora *mente* con cui inizia il quarto verso della seconda e terza strofa riflette un’altra caratteristica propria dell’*escondich*, ovvero l’insistenza sulla *mentira* contro cui vuole difendersi il poeta.

B 509, V 92.

Lang 13. Altre edd.: Moura (1847) p. 19; Monaci (1875) 92; Braga (1878) 92; Machado (1949-1964) 454; Pimpão (1960) 4; Nunes (1972) 40; Torres (1977) p. 226; Gonçalves/Ramos (1983) 81; Alvar/Beltrán (1985) 178; Pena (1990, II): 19; Nassar (1995) p. 29; Júdice (1997) p. 89. Repertori: Tavani (1967) 25, 110; D’Heur (1973) 507.

Senhor, dizem vos por meu mal
 que nom trobo com voss’ amor,
 mais ca m’ ei de trobar sabor;
 e nom mi valha Deus nem al
 5 *se eu trobo por m’ em pagar,*
mais faz-me voss’ amor trobar.

E essa que vos vai dizer
 que trobo porque me pagu’ em,
 e nom por vós que quero bem,
 10 *mente; ca nom veja prazer,*
se eu trobo por m’ em pagar,
mais faz-me voss’ amor trobar.

E pero quem vos diz que nom
 trobo por vós que sempr’ amei,
 15 *mais por gram sabor que m’ end’ ei,*
mente; ca Deus nom mi perdom,
se eu trobo por m’ em pagar,
mais faz-me voss’ amor trobar.

I- Signora, vi dicono per mio male che non canto per il vostro amore, ma perché trovo piacere nel cantare; che non mi protegga Dio né nessun altro *se è vero che canto per appagarmi di questo, ma è l'amore per voi che mi fa cantare.*

II- E colei che vi viene a dire che io canto perché mi appago di questo e non per voi che amo, mente; non possa mai vedere piacere *se è vero che canto per appagarmi di questo, ma è l'amore per voi che mi fa cantare.*

III- E perciò chi vi dice che non canto per voi che ho sempre amato, ma per il grande piacere che ne ricevo, mente; che Dio non mi perdoni, *se è vero che canto per appagarmi di questo, ma è l'amore per voi che mi fa cantare.*

Cantiga d'amor, di *refrán* costituita da tre *coblas singulares* di quattro versi a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata; i versi sono tutti ottosillabi maschili. Inizi anaforici al v. 2 della prima e seconda strofa (*que nom trobo/que trobo* a cui si aggiunge il semplice *trobo* al v. 14), al v. 3 della prima e della terza (*mais*), ai vv. 4 e 9 (*e nom*) e ai vv. 10 e 16 (*mente*). Rima derivata ai vv. 2-14 (*amor - amei*) e rima ricca 7 : 10; la rima del ritornello è desinenziale. Si notino i richiami fonici tra le rime, in particolare tra la rima del *refrán* e le rime della prima strofa e la rima *a* della seconda, mentre assuonano tra loro anche le rime della seconda strofa.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: al or ar

II: er em

III: om ei

Cfr. Tavani 1967: 185, schema 160: 336; per cui cfr. X.

1. *dizem*: l'impersonale riferimento ai maldicenti viene sostituito nella seconda strofa con il più specifico, ma non meno generico, riferimento a una donna (*essa*). – *por meu mal*: 'per farmi del male', mettendo cioè in cattiva luce il poeta. La funzione dei *cousidores* o *miscradores* nella lirica galego-portoghese non sembra esattamente la stessa dei *lausengiers* occitani o dei *losengiers* francesi: come questi i primi interferiscono negativamente nella relazione tra l'amante e la dama ma non c'è traccia del beneficio personale o sociale cui miravano le menzogne dei *lausengiers*. Il risultato è comunque sempre lo stesso: «enturbiar las relaciones, normalmente causando el recelo e incluso la aversión de la senhor ante las fervientes declaraciones de quien la ama profundamente» (Brea 1992: 176).

2. Le accuse imputate all'amante non riguardano la sfera sentimentale ma sono, per così dire, 'poetiche': non sarebbe l'amore per la dama che spinge a cantare il poeta, ma il compiacimento che a lui ne deriverebbe. L'equazione provenzale *amar = chantar* equivale nella penisola iberica ad *amar = trobar*, raro è però il caso che sia il *joi* amoroso a far poetare l'innamorato, che generalmente è mosso al canto dalla sofferenza (fa eccezione LV). Per il verbo *trobar* 'poetare, fare poesia', cfr. II v. 1. – *com voss' amor*: 'ispirato dal vostro amore'; causale, cfr. X v. 4.

3. *m'ei de trobar sabor*: la perifrasi *aver sabor (de)*, col senso di ‘desiderare, trarre piacere’, è rafforzata dal dativo di interesse o ‘dativo etico’ con valore espletivo. Seppur frequente nel vocabolario delle *cantigas de escarnio e maldizer*, il campo semantico di *sabor* incide soprattutto nelle poesie amorose, dove indica spesso l’allegria d’amore, al pari di *prazer, conforto, alegrança* e del polisemico *bem* (cfr. Gonçalves 1991: 57). Nelle poesie dionigine, nate generalmente dalla sofferenza amorosa, il termine compare spesso in costruzione negativa: ad esempio “nunca poss’ achar / nenhũa cousa ond’ aja sabor” (II vv. 9-10, per cui cfr. nota al v. 10), fanno eccezione i versi esordiali “O gram viç’ e o gram sabor / e o gram conforto que ei” (LV vv. 1-2) che contengono una delle rare tracce nel *corpus* galego-portoghese del *joi* provenzale. Si noti l’inversione sintattica, necessaria per la rima, dei due termini foneticamente vicini *sabor* e *trobar*.

4. *nom mi valha Deus*: l’espressione invoca qui un castigo e si ripete nelle altre strofe in forme non molto variate che spesso, come il “Deus nom mi perdom” del v. 16, trasformano le invocazioni “assi me valha Deus” o “se Deus me perdon”, normalmente vuote semanticamente, in formule imprecative con «uma função amplificante e intensificadora» (Correia 1997: 59). – *al*: ‘nessun altro’, pronome indefinito, cfr. III v. 11. Considerando la presenza in questo verso di due soggetti distinti (*Deus* e *al*), Brea (1993: 178) considera quattro e non tre i mali che in questo testo l’amante è disposto a sopportare qualora non sia scagionato dall’accusa.

5. *em*: si riferisce a *trobar* (cfr. v. 8 e *ende* v. 15). – *pagar*: ‘appagarsi’ nel senso di ‘trarre piacere’, *variatio* sinonimica di *aver sabor*, si riferisce al compiacimento che riceverebbe l’amante dal suo stesso poetare. Per quest’espressione, accanto al passo dionigino “Nom sei molher que se pague / de lh’ outras o seu amigo / filhar” (CXVIII vv. 13-15), varrà la pena di ricordare l’escarnio alfonsino “Non me posso pagar tanto / do canto [...]” (18, 26 vv. 1-2) e l’incipit *Que muito m’eu pago deste verão* di Airas Nunes, poesia quest’ultima messa in relazione da Fidalgo (1994: 71) a *Be’m pac d’ivern e d’estiu* di Peire Vidal di cui condivide l’espressione *muito m’eu pago* e il riferimento alla primavera.

6. Pensiero simile a quello espresso da Sordello: “[...] dei per s’amor chantar” (*Atretan dei ben chantar finamen*, v. 7). Cfr. tra i galego-portoghesi Johan de Gaia: “trobey eu sempre polo seu amor” (66, 4 v. 3). – *voss’ amor*: ‘l’amore per voi’ (cfr. XXX v. 5, XLIV v. 4 ecc.).

7. *essa*: è una dama maldicente, forse mossa da gelosia, anche quella che accusa il poeta di voler “mao preço dar” alla sua dama in *A que vos fui, senhor, dizer por min* di Fernan Garcia Esgaravunha (43, 2). C’è da chiedersi se il generico *essa* e le maledizioni scagliate contro questa maldicente possano alludere ai classici *vituperia* diretti dall’innamorato alla vecchia ruffiana. La figura della *velha* nella lirica galego-portoghese appare esclusivamente nella *cantiga d’escarnio* e corrisponde generalmente alla vecchia *covilheira* che assume, o può assumere a seconda dei casi, il ruolo celestinesco della serva che, data la confidenza con la signora, può facilmente intromettersi negli affari amorosi del poeta, manipolando i pensieri dell’amata. Così accade anche nella *cantiga de Santa Maria* 64 in cui una vecchia “molher mui vil, / e d’alcayotaria sabedor e sotil” (vv. 71-72) tenta di attirare la donna verso un cavaliere, in assenza del suo uomo. Nella *cantiga* dionigina il personaggio resta però imprecisato e

generiche rimangono le imprecazioni che gli vengono rivolte, lontane dai toni bruschi ad esempio del guinizzeliano *Volvol te levi, vecchia rabiosa* (cfr. al riguardo F. Brugnolo, *Spunti per un nuovo commento a Guinizzelli*, in *Intorno a Guido Guinizzelli: atti della Giornata di Studi (Università di Zurigo, 16 giugno 2000)*, a cura di L. Rossi e S. Alloatti Boller, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 37-56, in particolare pp. 48-50). Per la figura della *velha* nella lirica galego-portoghese, cfr. Corral 1993b poi ripreso in Ead. 1996: 173-180. – *vai dizer*: più che futurità (la donna ha già parlato del poeta alla dama), la perifrasi *ir* + infinito indicherà qui intenzionalità e probabilmente iterazione.

8. *pagu' em*: l'occlusiva velare sonora era rappresentata da *g* o *gu*, quest'ultima variante veniva utilizzata, per ragioni di fonetica sintattica, soprattutto quando la consonante era seguita dalle vocali palatali *e* o *i*, come in questo caso favorito oltre tutto dall'elisione.

9. *que*: può assumere il valore di *a quem*, ma nel *corpus* galego-portoghese la locuzione *querer bem a* alterna con la costruzione priva di preposizione, senza una netta prevalenza dell'una o dell'altra: cfr. XXIV “Quix bem, amigos, e quer' e querrei / ùa molher...” (vv. 1-2) e “Quix e querrei e quero mui gran bem / a quem mi quis mal e quer e querrá” (vv. 7-8). – *quero bem*: il cambiamento semantico subito dal latino QUAERERE che da ‘cercare’ passa nelle lingue iberiche al significato ‘amare’, si spiega proprio con la perifrasi *querer bem* che, lessicalizzata e abbreviata, col tempo avrebbe originato il valore volitivo attuale del verbo. L'amore del poeta per la dama «si manifesta come un dato acquisito prima dell'inizio del canto, non come un processo in atto» (Tavani 1980: 68) ed è per lo più condensato in enunciati sintetici e formulari come è appunto il caso di “que quero bem”, oppure del “que sempr'amei” del v. 14.

10. *mente*: superfluo evidenziare la posizione del verbo in *réjet*, enfaticamente separato dal suo soggetto (*essa*). – *ca*: esclamativo, cfr. v. 16. – *nom veja prazer*: ‘che non sia mai felice’; il rigoroso parallelismo del testo suggerisce di considerare *veja* una prima persona singolare e non una terza come potrebbe far pensare l'altro esempio di maldicenza al femminile in cui la maledizione è rivolta alla *miscradora* (cfr. “que El lhi leixe mao prez aver / a quen mal preço vus quer apõer!” *refrán* di 43, 2). La locuzione *veer prazer*, qui lessicalizzata in una formula di asseverazione, è di uso molto frequente nella lirica galego-portoghese ed equivale ad *aver prazer*: cfr. l'*incipit* di Airas Nunes *Baylade oje, ay filha, que prazer vejades*. Per un'ampia raccolta di esempi, cfr. A. Annicchiarico, *Per una lettura del canzoniere di Johan Vaasquiz de Talaveyra*, in “Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli – Sezione Romanza”, XVI (1974), pp. 135-157.

13. Si noti l'*enjambement* che separa la negazione dal verbo, per cui il secondo verso della strofa finisce col contenere la dichiarazione ‘canto per voi che sempre amai’. Questo tipo di forte inarcatura è relativamente frequente in don Denis: cfr. XXIX vv. 12-13; XLVII vv. 4-5; LXVIII vv. 3-4; LXXXVI vv. 2-3; CV vv. 8-9; ecc.

14. *por vós*: la dama è origine e fine del canto (cfr. XLIII).

15. *por*: la preposizione, non presente nei testimoni, è integrata da Lang per salvaguardare il senso del passo (B: *mays o grā sabor q̄ mandey* ; V: *mays o grā sabor que mendey*). Nunes, pur segnalando in nota la possibile lettura dell'editore dionigino, mantiene l'anacoluto, avvertendo però che una sintassi regolare esigerebbe *pelo*. La proposta di Narciso de Azevedo (1947: 38-39) rispetta i testimoni proponendo però una interpretazione del testo totalmente diversa: "E pero quem vos diz que nom / trobo por vós, que sempr'amei / mais o gran sabor que m'end'ei". Il *que* del v. 14, come quello precedente, dipenderebbe cioè dal verbo *diz* e *mais* andrebbe inteso non più come avversativa ma come avverbio. Il senso sarebbe dunque: 'E perciò chi vi dice che non canto per voi, (e) che sempre amai di più il piacere che ne traggo, mente'.

XIV

Tam muito mal mi fazedes, senhor

Lo stato di sofferenza in cui versa da tempo il poeta ha raggiunto un livello tale che egli preferirebbe morire piuttosto che continuare a vivere. La dichiarazione è topica e si legge ad esempio in una *cantiga d'amor* di Johan Lopez de Ulhoa che termina con i versi seguenti: “Ca per quant’ eu de mia fazenda sei, / o mellor é pera mi de morrer” (72, 5 vv. 22-23). Il tema, uno dei cardini della lirica galego-portoghese, viene ripetuto lungo le tre strofe in cui si articola la canzone con le stesse serie lessicali e senza aggiunte argomentali. Le *coblas*, monoperiodali, presentano infatti identico contenuto e sviluppo: il corpo della strofa esprime l’angosciante condizione del poeta attraverso la ripetizione dei sintagmi *levar coita* (unito o sostituito dai sinonimi *afam* e *mal*, al secondo verso di ogni *cobla*) e *viver em gran coita* (nella seconda strofa e nella *fiinda*). Il quarto verso collega la strofa al ritornello attraverso formule asseverative (“que nunca mi valha Nostro Senhor”, “e por aquesto Deus nom mi perdom”, “Deus non mi dê bem”) che servono a rinforzare il tema chiave da questo veicolato: la morte appare al poeta preferibile ad una vita di sofferenze, assunto che viene sottolineato dalle rime antonimiche *morrer : prazer : sofrer : viver*. Parallela a quest’antitesi, si distacca la coincidenza paradossale tra *bem* e *morte* nei versi della *fiinda*, che chiudono sentenziosamente la poesia senza nulla aggiungere al concetto già espresso nel *refrán*.

B 510, V 93.

Lang 14. Altre edd.: Moura (1847) p. 20; Monaci (1875) 93; Braga (1878) 93; Machado (1949-1964) 455; Nunes (1972) 41; Nassar (1995) p. 30; Júdice (1997) p. 90.

Repertori: Tavani (1967) 25, 126; D’Heur (1973) 508.

Tam muito mal mi fazedes, senhor,
e tanta coita e afam levar
e tanto me vejo coitad’ andar,
que nunca mi valha Nostro Senhor
5 *se ant’ eu ja nom queria morrer*
e se mi nom fosse maior prazer.

Em tam gram coita viv’, á gram sazom,
por vós, senhor, e levo tanto mal
que vos nom posso nem sei dizer qual;
10 e por aquesto Deus nom mi perdom
se ant’ eu ja nom queria morrer
e se mi non fosse maior prazer.

Tam muit’ é o mal que mi por vós vem,
e tanta coita lev’ e tant’ afam,
15 que morrerei com tanto mal de pram,
mais pero, senhor, Deus non mi dê bem,
se ant’ eu ja nom queria morrer
e se mi non fosse maior prazer.

Ca mais meu bem é de morte sofrer,
20 ante ca sempr' em tal coita viver.

I- Signora, mi fate sopportare un male tanto grande, tanta sofferenza e affanno e mi vedo così tormentato che mai mi protegga Nostro Signore *se ora non preferirei morire e se per me non ci fosse un piacere maggiore*.

II- In così grande sofferenza vivo, da molto tempo, per voi, signora, e sopporto tanto male che non vi posso né so esprimerlo; e per questo che Dio non mi perdoni *se ora non preferirei morire e se per me non ci fosse un piacere maggiore*.

III- Così grande è il male che mi viene a causa vostra, e tanta sofferenza e tanto affanno sopporto, che morirò sicuramente con tanto male, tuttavia, signora, che Dio non mi conceda grazia *se ora non preferirei morire e se per me non ci fosse un piacere maggiore*.

IV- Poiché il mio bene è patire la morte piuttosto che vivere per sempre in una tale sofferenza.

Cantiga d'amor, di *refrán*; tre strofe *singulars* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi, seguiti da una *fiinda* che riprende la rima baciata del *refrán* (*coblas capcaudadas* tra il *refrán* della terza strofa e la *fiinda*). Gli inizi anaforici interessano sia le singole strofe (cfr. l'*accumulatio* dei vv. 1-2-3), sia strofe diverse (sono *coblas capdenals* la prima e la terza ai vv. 1, 13 e 2, 14); il legame a *coblas capfinidas* unisce inoltre il corpo della terza strofa e la *fiinda* (*bem*). Nella prima strofa la rima equivoca *senhor* (1 : 4) incornicia la desinenziale (2 : 3); è desinenziale anche la rima della *fiinda*. La rima *b* è sempre sulla vocale *à*.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: or ar er

II: om al

III: em am

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 157, schema 160: 34; per cui cfr. X.

1. *Tam*: 'così', 'in tal modo', 'tanto'; l'avverbio seguito da aggettivo forma il gruppo superlativo allitterante *tam muito mal* ai vv. 1 e 13 e il sinonimo *tam gram coita* al v. 7, e si ripete costantemente nei primi versi delle tre strofe, alternato nell'*accumulatio* polisindetica a *tanto* che possiede funzione talora di avverbio (v. 3), talora di aggettivo indefinito (vv. 2, 8, 14, 15). – *mal*: è il primo termine dell'iterazione sinonimica che continua al verso successivo con *coita e afam* che, insieme all'apostrofe, separa l'infinito dal verbo *fazedes*.

2. *afam*: cfr. XII v. 11. Frequente nei canzonieri la dittologia sinonimica *coita e afan*, in cui l'uno o l'altro dei due termini possono essere rafforzati da *muito, tanto*, ecc.: cfr. ad esempio in don Denis: "Graves coitas e grand' afam [...]" (LX v. 15) e nella *cantiga* di Johan Lopez de Ulhoa sopra citata: "affan e coita ei sempre d'aver" (72, 5 v. 3). –

levar: il verbo, accompagnato da complementi astratti come *mal* o *coita*, significa ‘sopportare’, ‘soffrire’ (cfr. VI v. 6).

3. *me vejo*: indica la consapevolezza del poeta circa la sua condizione, cfr. “me vejo ja por vós morrer” XXX v. 3; “tanto me vej’ en mui gran coit’ andar” 79, 19 v. 18; “a esta cuita ’n que me vejo andar” 151, 29 v. 28; “me vejo mui coitad’ andar” 155, 13 v. 9. – *coitad’ andar*: ‘vivere tormentato’, cfr. X v. 20.

4. Le formule di asseverazione non sono collegate in questo testo alla modalità dell’*escondich* (cfr. XIII), cioè ad una situazione in cui il poeta si difende dalle accuse, ma hanno lo scopo di assicurare la veridicità di quanto si afferma successivamente nel *refrán*. La frase ottativa introduce la subordinata condizionale che veicola il messaggio chiave della *cantiga*, ovvero la dichiarazione del poeta che preferisce la morte ad una vita di sofferenza. La stessa struttura si trova in LXXI: “Deus que nom mente, mi mença, / *senhor*, se oj’ eu sei bem / que semelh’ o voss’ em rem” (vv. 4-6). Il quarto verso di ogni strofa presenta una formula differente, ma si tratta sostanzialmente di varianti dello stesso castigo divino. – *que*: correlativo del *tam* iniziale, come ai vv. 9 e 15. – *senhor*: per questa rima equivoca, cfr. V v. 14

5. *queria*: «Para exprimir segurança de que uma cousa aconteceria pode o condicional presente ser substituído pelo preterito imperf. do indicativo» (Dias Da Silva 1970: 196), ma nei canzonieri è frequente lo scambio tra *queria* e *querria*. Per *querer ante* ‘preferire’, cfr. VI v. 17.

6. Il senso è: ‘possa io essere dannato se non considero la morte il mio maggior piacere’, cfr. II vv. 9-11: “ca sei mui bem que nunca poss’ achar / nenhũa cousa ond’ aja sabor, / se nom da morte [...]”.

7. Un *incipit* di strofa quasi identico si legge in un *escarnio* di Johan Garcia de Guilhade (“En tan gran coita viv’ oj’ eu”, cfr. 70, 34 v. 15), ma il sintagma è convenzionale. – *á gram sazom*: ‘da tanto tempo’. È una delle espressioni fisse, ricorrenti soprattutto a fine verso, che amplifica, senza aggiungere nuovo significato al contesto, il tema cardine della *cantiga*. Il sostantivo *sazon* (< SATIŌNEM) è utilizzato per lo più all’interno di locuzioni temporali: *toda sazom* ‘sempre’, *nulha sazom* ‘mai’, *esta sazom* ‘ora’, *algũa sazom* ‘qualche volta’, ecc. (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 80; Nunes 1973, III: 681).

8. *por vós*: la colpevolezza della signora, dichiarata esplicitamente dal *mi fazedes* (*levar*) del primo verso, viene qui ribadita dal complemento di causa messo in rilievo dall’*enjambement* (cfr. anche v. 13).

9. Nei poeti galego-portoghesi il motivo provenzale dell’indicibile, come figura dell’iperbolico, ricorre non tanto nella descrizione della dama, quanto piuttosto in riferimento all’incommensurabilità della *coita*. Cfr. Pero Garcia Buralês: “e ei tan gran coita poila veer / qual non posso, amigos, nen sei dizer” (125, 22 vv. 15-16) e nell’opera dionigina XL vv. 2-5.

10. Stessa formula in XIII v. 16.

14. Si ripete la stessa espressione del v. 2 (“e tanta coita e afam levar”) ma con una leggera *variatio* sintattica che spezza la dittologia sinonimica.

15. Il tema della morte, fin qui espresso solo dai versi del *refrán*, viene ripreso nel corpo della terza strofa dove il futuro *morrerei* anticipa il *morrer* del ritornello (poliptoto). – *com tanto mal*: può indicare modo (la condizione di indicibile sofferenza del poeta si concluderà inevitabilmente con una morte ugualmente dolorosa) o, più probabilmente, causa (cfr. XIII v. 2). – *de pram*: ‘senza dubbio’, cfr. IV v. 15.

16. *mais pero*: ‘tuttavia’. – *dê*: terza singolare del congiuntivo presente di *dar* (< DĚT), nonostante la grafia adottata da Lang la *e* è necessariamente aperta vista anche la frequente rima della presente forma verbale con *é* e *fé* (cfr. Rodríguez 1980: 206).

19-20. Per la forma comparativa, cfr. Fernan Garcia Esgaravunha: “ca mais coitad’ando ca ant’andava” (43, 9 v. 12); Pero Garcia Burgalês: “ca mais val morte ca morrer assi / com’ og’ eu vivo [...]” (125, 40 vv. 19-20). Identica dichiarazione si legge nel *refrán* di *A mha senhor, que eu mays d’ outra ren* di Pero da Ponte (ma attribuita in forma deteriorata dagli apografi italiani anche a Sancho Sanchez, cfr. 120, 3 e 150,1): “ca meu bem é d’ eu por ela morrer, / antes que sempr’ en tal coyta vyver” (“antes ca” nel canzoniere d’*Ajuda*). – *ante*: ‘piuttosto’, si tratta in tal senso di un provenzalismo per Bertolucci (1963: 157).

XV

Grave vos é de que vos ei amor

L'amore che il poeta prova per la dama è fonte di infelicità per entrambi: lei ne è infastidita e lui, ormai privo di potere su sé stesso, ne riceve solo sofferenza. Il tema della *cantiga* è completamente sviluppato nella prima strofa e si ripete con poche amplificazioni nelle strofe successive e nella conclusione assiomatica della *fiinda*, dove il poeta dichiara apertamente la superiorità della propria sofferenza, o meglio, visto che non si parla esplicitamente di *coita*, la maggior 'gravosità' della sua condizione. Le *coblas* presentano identica struttura ed evidenti parallelismi letterali, a partire dall'incipitario *grave vos é* e dall'avversativa *mais* che apre il terzo o quarto verso di ogni strofa e che oppone la situazione della *senhor* a quella del poeta. È infatti il ritornello a veicolare il tema chiave della *cantiga*, mentre i versi precedenti sono costituiti da formule e apostrofi topiche (*per boa fe, par Deus, de que vos amo, que por meu mal vi, fremosa mha senhor, assi Deus mi perdom*, ecc.).

La poesia, apparentemente tradizionale e ortodossa rispetto ai canoni tematici della 'scuola' galego-portoghese, pone un interessante problema di intertestualità con *Tam grave m' é, senhor, que morrerei* di Johan Airas. Le coincidenze tra i due testi sono evidenti: identico *refrán* ("se vos grave é de vos eu ben querer, / tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer" 63, 73), stessa struttura metrica, strofica e rimatica (identiche ad es. le rime *-em* ed *-er* ed i rimanti *fe : é, querer : fazer*) e strutture sintattico-lessicali simili (in *primis* la ripetizione della parola *grave* all'inizio di ogni strofa).

L'ultimo editore di Johan Airas, José Luis Rodríguez, ritiene che entrambi i componimenti affondino le radici nell'«acervo popular» (Rodríguez 1980: 63), ma le somiglianze sono volute e rilevanti, come dimostra l'accurata analisi effettuata da Elsa Gonçalves (1992: 149-152) che considera la *cantiga* dionigina un'attenta rielaborazione dell'altro testo. Nella poesia del borghese di Santiago la gravità della situazione dei protagonisti si intreccia strettamente al tema della *coita* (termine ripetuto in ogni strofa) e della morte e il *refrán* funge da riassunto ed epilogo di ogni *cobla*. In don Denis la comparazione espressa dal ritornello acquista una sua autonomia tanto da conferire la chiave tematica dell'intera *cantiga*, mentre dei motivi della pena amorosa e della morte rimane solo un'esile traccia nell'apostrofe *coita do meu coraçom* e nell'espressione *é mha mort' e meu gram mal* del v. 9.

La differenza maggiore tra i due testi è costituita dalla *fiinda*, aggiunta da don Denis come logica conclusione del suo ragionamento: più grave della situazione della *senhor*, che soffre per i sentimenti del poeta, è l'angoscia dello stesso amante che, incapace di rinunciare all'amore, morirà inevitabilmente. E proprio nella *fiinda* si rivela l'abilità del re poeta nel rielaborare con originalità passi e motivi conosciuti, nella *comparatio* finale egli rovescia infatti uno dei temi a lui più cari e certo il più caratteristico della lirica galego-portoghese: se generalmente la morte è desiderata e invocata come unica via d'uscita da una vita di sofferenze, qui si sentenzia a sorpresa che "é morte mais grave ca viver".

Questi elementi innovativi, di deviazione rispetto al testo di Johan Airas, costituiscono per Elsa Gonçalves prove evidenti della re-interpretazione effettuata dal monarca portoghese. A confermare questa ipotesi concorrono in primo luogo la cronologia degli autori (se si accetta la datazione proposta da Rodríguez che colloca l'attività letteraria

del trovatore galego tra 1230 e 1270) e, in secondo luogo, l'esistenza di un'evidente rapporto dialogico tra la poesia di Johan Airas e una *cantiga d'amigo* dello stesso poeta, in cui la voce femminile sembra rispondere al lamento dell'innamorato. Il ritornello di *Morreredes, se vos non fezer ben* (63, 40) presenta infatti la stessa struttura comparativa centrata sul termine *grave*: "é-mi mui grave de vos ben fazer, / e mui grave de vos leixar morrer".

Il testo che stiamo commentando, *Grave vos é de que vos ei amor*, verrebbe in definitiva a costituire un ulteriore esempio del ricorso del re trovatore alla pratica del *seguir*.

B 511, V 94.

Lang 15 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 22; Monaci (1875) 94; Braga (1878) 94; Machado (1949-1964) 456; Nunes (1972) 42; Nassar (1995) p. 31; Júdice (1997) p. 91.
Repertori: Tavani (1967) 25, 40; D'Heur (1973) 509.

Grave vos é de que vos ei amor,
e par Deus a questo vej' eu mui bem,
mais empero direi vos ùa rem,
per boa fe, fremosa mha senhor:
5 *se vos grav' é de vos eu bem querer,*
grav' est a mi, mais non poss' al fazer.

Grave vos é, bem vej' eu qu' é assi,
de que vos amo mais ca mim nem al
e que est' é mha mort' e meu gram mal;
10 *mais par Deus, senhor, que por meu mal vi,*
se vos grav' é de vos eu bem querer,
grav' est a mi, mais nom poss' al fazer.

Grave vos est, assi Deus mi perdom,
de que vos am', e sei que assi é,
15 *que nom podia mais, per bõa fe;*
mais par Deus, coita do meu coraçom,
se vos grav' é de vos eu bem querer,
grav' est a mi, mais non poss' al fazer.

20 *Pero mais grave dev' a mim de seer*
quant' é morte mais grave ca viver.

I- Grave è per voi che io vi ami, e per Dio questo lo vedo molto bene, ma vi dirò una cosa, in fede, mia bella signora: *se per voi è grave che vi voglia bene, grave è per me, ma non posso fare altro.*

II- Grave è per voi, ben vedo che è così, che vi ami più che me stesso o altra creatura e che questo sia per me morte e gran dolore; ma, per Dio, signora, che vidi per mio danno, *se per voi è grave che vi voglia bene, grave è per me, ma non posso fare altro.*

III- Grave è per voi, che Dio mi perdoni, che vi ami, e so che è così che non potrei di più, in fede mia ; ma per Dio, pena del mio cuore, *se per voi è grave che vi voglia bene, grave è per me, ma non posso fare altro.*

F- Ma deve essere più grave per me, tanto quanto la morte è più grave del vivere.

Cantiga de amor, di *refrán*; tre *coblas singulares* formate da quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un *refrán* di due versi a rima baciata, seguite da una *fiinda* di due versi che riprende la rima del ritornello (*capcaudadas*). L'espressione *grave (vos) é* si ripete costantemente lungo il testo, collegando le tre strofe tra loro e con la *fiinda* (*coblas capdenals* e *capfinidas*). Altri inizi anaforici ai vv. 8 e 15 (*de que vos amo*) e ai vv. 10 e 16 (*mais par Deus*). Rima derivata ai vv. 15-19 (*é - seer*); la rima *c* è desinenziale. Da notare l'inversione dei timbri delle rime tra la prima e la terza strofa: *ó* orale ed *é* nasale diventano *ó* nasale ed *é* orale.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: or em er

II: i al

III: om e

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 155, schema 160: 20; per cui cfr. X.

1. *grave*: 'penoso', 'molesto', qui nella locuzione *seer grave (de)* costruita con verbo flesso; cfr. con l'infinito II v. 7. La ripetizione martellante del termine *grave* rende tangibile la pesantezza metaforica della situazione in cui vive il poeta e dal punto di vista formale, non solo lega saldamente ritornello e strofa, ma si estende a tutto il testo sino ai due versi della *fiinda* fungendo da forte collegamento interstrofico. Gioca sulla ripetizione di *grave* in alternanza col provenzalismo *greu*, la prima strofa di *Tan grave dia vos eu vi* di Airas Engeitado (12, 4), che presenta un contesto simile a quello del nostro testo (vedere la dama fu l'inizio della pena sia del poeta, sia della donna, a cui pesa l'essere amata). – (*de*) *que vos ei amor*: oggettiva esplicita dipendente da *grave vos é*; con leggera *variatio* diventa *que vos amo* nella seconda e terza strofa (vv. 8 e 15). Generalmente *de* introduce un'infinitiva, ma non mancano casi in cui la subordinata esplicita introdotta da *que* segua sostantivi costruiti con quella preposizione: cfr. “ca vus faço mui gran pesar / de que vus sei tan muit' amar” (151, 13 vv. 2-3); “Senhor fremosa, pois pesar avedes / de que vus amo mais ca min nen al” (152, 15 vv. 1-2).

2. *aquesto*: riassume quanto detto nel verso precedente. – *vej' eu*: la consapevolezza del poeta di fronte al fastidio che prova la dama per il suo amore si ripete nelle altre strofe tramite le varianti sinonimiche *bem vej' eu qu' é assi* (v. 7) e *sei que assi é* (v. 15). *Veer* ha chiaramente il senso di 'intuire', 'capire', come prova il parallelismo col *sei* della terza strofa.

3. *mais*: l'avversativa – in questo caso rinforzata da *empero* (cfr. *mais pero* XIV v. 16) – introduce il *refrán* come nella *cantiga* di Joan Airas che è alla base del testo dionigino: “pero, senhor, verdade vos direi: / se vos grave é...” (63, 73 vv. 4-5), “pero,

senhor, direi-vos que mi avem” (v. 10), “pero, senhor, direi-vos quant’ i á” (v. 16). In questo testo il motivo del *direi vos* si ripete costantemente rendendo pressoché identico il quarto verso di ogni strofa, mentre don Denis riprende il motivo solo nella prima strofa preferendo poi la variazione. Altra prova, forse, a favore della tesi di Gonçalves per cui il re poeta avrebbe rielaborato il testo di Joan Airas e non viceversa. – *ũa rem*: cfr. II vv. 2 e 5, in questo caso *rem* coincide sostanzialmente con la poesia stessa. Derivato dal latino UNA(M), l’articolo indefinito, dopo la caduta della *-n-* intervocalica in un’epoca anteriore al IX secolo, presenta la nasalizzazione della vocale iniziale. Per segnalare la nasalizzazione in posizione intervocalica i copisti ricorsero a diversi procedimenti grafici: collocazione del tilde indicante nasalizzazione sopra la vocale che precedeva la nasale intervocalica etimologica (è il caso del verso commentato, nonché l’opzione maggioritaria), conservazione grafica della consonante nasale come mero latinismo grafico (cfr. XVI v. 4, XXXIII v. 1, XXXIV v. 2, ecc.) oppure la combinazione di entrambi i procedimenti. L’indeterminato UNAM, dopo la scomparsa della nasalizzazione di *u* velare, si evolse sino alla forma portoghese *uma* (documentata fino al secolo XV) e il galego (e protoghese dialettale) *unha*, generando in quest’ultimo caso una consonante nasale alveolare [ɲ], documentata dal secolo XIV. Per la nasalizzazione, cfr. tra gli altri Lorenzo 1977, II: 896-898; Maia 1986: 573-615; Ferreiro 1999: 131-132, 142.

4. *per boa fe*: cfr. X v. 3. Frequente nei manoscritti l’alternanza tra forme nasalizzate (*bõa*) e forme prive di nasalizzazione (*boa*), oscillazione che viene mantenuta da Lang nel suo testo (cfr. *bõa* v. 14). – *fremosa mha senhor*: per quest’apostrofe, cfr. V v. 1.

5. *vos*: ‘a voi’. – *bem querer*: per quest’espressione, in alternanza sinonimica con la perifrasi *aver amor* e il verbo *amar* usati nel corpo delle strofe, cfr. XIII v. 9.

6. *grav(e)*: il poeta vuol dire che per lui è *grave* che alla donna pesi l’essere amata. – *est*: latinismo, cfr. II v. 16. – *non poss’ al fazer*: ‘non posso fare diversamente, altrimenti’. A causa dell’amore il poeta perde qualsiasi potere su se stesso e sul proprio destino: Bernart de Ventadorn “Anc non agui de me poder” (*Can vei la lauzeta mover*, v. 17); in un contesto tematico simile: Vasco Fernandez Praga de Sandin “Par Deus, senhor, sei eu mui ben / ca vus faço mui gran pesar / de que vus sei tan muit’ amar. / Mais se o sei, non ar sei ren / per que end’ al possa fazer / enquant’ eu no mundo viver” (prima strofa di 151, 13).

8. *vos amo mais ca mim nem al*: ‘più di me e di ogni altra cosa’, per l’iperbolica dichiarazione d’amore affidata a questa formula cfr. IX v. 9; si notino i ritorni fonici, soprattutto del suono nasale, nella seconda parte dei vv. 8-10 (*AMo MAis cA MiM neM AL – MhA Mort’ e MEU grAM MAL – MEU MAL vi*).

9. La lezione dei testimoni *gm mha morte meu mal* è modificata da Lang per dare senso al passo, mentre Nunes propone “e qu’ este grav’ é mha mort’ e meu mal” leggendo *grave* come un sostantivo al posto di *gram* (cfr. Nunes 1972: 87). Mi sembra preferibile la lettura di Lang visto anche il possibile parallelo coi vv. 13-14 di Johan Airas: “Tan grave m’ é, que non atendo ja / de vós senon mort’ ou mui gran pesar”. Il *que* dipende dunque da *grave vos é* come quello del v. 8 ed *est’* si riferisce al *vos amo* di

questo stesso verso: alla donna pesa che il poeta la ami e che questo amore sia per lui dolore e morte.

10. *que por meu mal vi*: la relativa, con la fugace allusione al tema tipico della *visio*, si presenta come un'*amplificatio* dell'apostrofe *senhor*; cfr. D'Heur 1975: 273. L'amore e, a sua volta, il dolore che genera nel trovatore la visione della donna indifferente ai suoi sentimenti si esprime spesso con la costruzione *por meu mal vi*, che Colocci annota frequentemente in B con l'espressione petrarchesca *per lo mio (gran) mal vidi* (cfr. Bertolucci 1972: 200).

13. *assi Deus mi perdon*: la formula esclamativa (cfr. V v. 11) appare qui come mero riempitivo, al pari delle esclamazioni *par Deus* e *per boa fe*.

14. Rispetto all'edizione del Lang, e in generale a tutte le edizioni precedenti, inverte l'ordine dei vv. 14-15 ritenendo che la versione originaria mantenesse una costruzione analoga a quella presente ai vv. 7-8 (*grave vos é de que vos amo...*). L'ordine dei versi nei testimoni implica infatti una contorta inversione sintattica e l'interpretazione incongrua 'grave che non potrebbe essere ancora più grave', mentre il parallelismo con le strofe precedenti, e in particolar modo con l'iperbole del v. 8, richiede di intendere 'vi amo tanto che non potrei amarvi di più'. Data la concordanza dei testimoni sulla successione dei versi, l'inversione suppone ovviamente un errore d'archetipo.

15. *que*: consecutivo. – *podia*: recupero la forma *podia* dei manoscritti, considerata da Lang un'abbreviazione per il condizionale *poderia (pod'ria)* che mette a testo. La lezione dei testimoni infatti, oltre a rispettare il metro, si allinea con l'utilizzo, documentato dai testi, dell'imperfetto indicativo col valore di condizionale che è particolarmente frequente soprattutto coi verbi modali, com'è il caso di *poder* (cfr. Lorenzo Gradín 2008: 251 n. 7 e la bibliografia riportata dall'editrice).

16. *coita do meu coração*: la perifrasi allitterante costituisce la terza apostrofe alla dama dopo *fremosa mha senhor* (I) e il semplice *senhor* (II). L'amore nella lirica galego-portoghese si pone a tal punto sotto l'insegna della sofferenza che la dama è invocata *tout court* come *coita*; cfr. VI v. 20 e il *refrán* "Senhor fremosa ¿que farei enton? / Dized' ¡ay coita do meu coração!" di Nuno Fernandez (106, 16).

19. *Pero*: l'avversativa introduce la conclusione sentenziosa del testo. – *dever de*: costruito con la preposizione *de*, il verbo *dever* forma generalmente perifrasi che esprimono ipotesi o probabilità, ma già nella lingua medievale questa costruzione può assumere il valore di obbligatorietà. Per la perifrasi modale con *dever* indicante obbligo generale si documentano tre possibili costruzioni: l'ausiliare può essere seguito direttamente dall'infinito (cfr. IX vv. 22-23, CXV vv. 7-8, ecc.) oppure può essere accompagnato dalla preposizione *a* (cfr. XXXII v. 20, ecc.) o, più raramente, da *de* (cfr. Estevan da Guarda 30, 33 v. 2). Cfr. Freixeiro 2002, II: 469-471.

20. Il verso sviluppa un'iperbole: per il poeta è grave che la donna non tolleri il suo amore, anzi è più grave, tanto quanto la morte è più grave della vita.

Appendice

Si riporta per intero la *cantiga* di Johan Airas *Tan grave m' é, senhor, que morrerei*, data l'imitazione fattane da don Denis.

Tan grave m' é, senhor, que morrerei,
a mui gran coita que, per boa fe,
levo por vós, e a vós mui grav' é;
pero, senhor, verdade vos direi:
se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.

Tan grave m' é esta coita en que me ten
o voss' amor, que non lh' ei de guarir,
e a vós grav' é sol de o oir;
pero, senhor, direi-vos que mi aven:
se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.

Tan grave m' é, que non atendo ja
de vós senon mort' ou mui gran pesar,
e grav' é a vós de vos eu coitar;
pero, senhor, direi-vos quant' i á:
se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.

(63, 73)

XVI

Pois que vos Deus fez, mha senhor

L'elogio della dama nelle *cantigas* si limita spesso ad apostrofi esordiali o ad incisi formulari, raramente viene sviluppato lungo tutte le strofe divenendone il tema principale come in questo celebre testo (oltre a questo, cfr. in don Denis la famosa *Quer' eu em maneira de proençal*). Ma, come è noto, la peculiarità di questo componimento risiede più che nel corpo delle strofe, nel gioco equivoco del ritornello *erades bõa pera rei*. L'idea di considerare la donna amata degna di un re è un luogo comune della lirica trobadorica, come dimostrano gli esempi riportati da Lang tratti da Bertran de Born a Pons de Capdueil (cfr. Lang 1984: LI) o il passo di Bernart de Ventadorn segnalato da E. Gonçalves (1992: 17): “[donna] en cui lo reis seria saus” (*Chantars no pot gaire valer*, v. 40). Il motivo nella poesia provenzale era però relegato ad un verso e costituiva generalmente una delle tante affermazioni iperboliche sulla bellezza della dama, mentre in quest'omaggio dionigino alla dama la dichiarazione, vero tema cardine del testo, acquisisce una sfumatura nuova decisamente equivoca. Essendo la composizione opera di un monarca, la lettura più facile ed evidente del ritornello è ‘sareste degna (amante) di un re, cioè mia’; in questa *correctio* ironica di un *tópos* trobadorico si palesa dunque tutta l'abilità del re trovatore nel condensare, sintetizzare e rielaborare un'intera tradizione poetica. Una delle tracce più evidenti – «morfologias» le chiama Gonçalves – del canzoniere regio o, meglio, di «poesias de rei» è in realtà un ulteriore prova del genio poetico di don Denis (cfr. anche I e LVI) che si serve di una comparazione canonica sviluppandone al massimo la carica espressiva e reinventando un motivo tradizionale e stereotipato.

Tuttavia le qualità femminili descritte non sono quelle che ci aspetteremmo da questo tipo di lettura ‘erotica’: non c'è alcun riferimento all'aspetto estetico, neppure l'epiteto tanto frequente quanto generico *fremosa*. L'elogio si riferisce esclusivamente alle qualità intellettuali: assennatezza, buona conversazione, saggezza nel prendere le decisioni, ecc., per cui il ritornello potrebbe significare ‘sareste adatta ad essere re’, cioè a regnare. Questa considerazione ha portato qualche studioso, nella fattispecie A. Cortéz Pinto, a intravedere nel testo un riflesso della vita reale del poeta: saremmo cioè di fronte ad uno dei testi dedicati da don Denis alla regina Isabella, di cui verrebbe elogiata la capacità di affiancare il consorte negli affari di Stato. Senza dubbio può essere suggestivo leggere nel testo un riferimento alla biografia dell'autore e riconoscere nella donna cantata se non la Regina Santa magari una delle dame che solleticarono gli appetiti extraconiugali del sovrano, ma sarebbe, inutile dirlo, parimenti fuorviante. Ad una lettura meno superficiale risulta inoltre ambigua anche la condizionale “se o Deus quisesse guisar”: apparentemente si tratta di una formula interiettiva in parallelo a quella del v. 5, ma è tutt'altro che priva di significato in questo contesto. Difficile, se non impossibile, offrire la giusta chiave di lettura del testo; ugualmente improbabile che ne esista una sola. Sicuramente siamo di fronte ad un testo in cui don Denis gioca volutamente con un tratto tipico della lirica trobadorica e rinnovandolo, lo scardina dall'interno, trasformandolo in un *refrán* ambiguo nella sua polisemia di significati.

La struttura parallelistica organizza i pochi motivi che si intrecciano nel testo, combinando ripetizione e variazione. Il riferimento alla divinità si ripete infatti lungo le tre strofe in parallelo alle lodi iperboliche che ne occupano i primi versi (vv. 2, 7-8, 14-

15). Presente ad ogni strofa ma non nella stessa posizione l'apostrofe alla *senhor* che si sviluppa lungo un intero verso nell'ultima *cobla* (*mha senhor e quanto bem ei*). Nella prima strofa, dopo l'esordio elogiativo, il *refrán* è introdotto dalla dichiarazione del poeta *unha verdade vos direi*, che si ripeterà con minima *variatio* al v. 9, e dalla frase invocativa, che manca nella seconda ma chiude, e con una certa ambiguità, il corpo della terza strofa.

B 512, V 95.

Lang 16. Altre edd.: Moura (1847) p. 24; Monaci (1875) 95; Braga (1878) 95; Machado (1949-1964) 457; Tavares (1961) pp. 18-19; Nunes (1972) 43; Alvar/Beltrán (1985) 179; Nassar (1995) p. 32; Júdeice (1997) p. 92; Ferreira (1998) pp. 59-60; Arias (2003) 56.

Repertori: Tavani (1967) 25, 79; D'Heur (1973) 510.

Pois que vos Deus fez, mha senhor,
fazer do bem sempr' o melhor,
e vós em fez tam sabedor,
unha verdade vos direi,
5 se mi valha Nostro Senhor:
erades bõa pera rei.

E pois sabedes entender
sempr' o melhor e escolher,
verdade vos quero dizer,
10 senhor, que servh' e servirei:
pois vos Deus atal foi fazer,
erades bõa pera rei.

E pois vos Deus nunca fez par
de bom sem nem de bem falar,
15 nem fará ja, a meu cuidar,
mha senhor e quanto bem ei,
se o Deus quisesse guisar,
erades bõa pera rei.

I- Poiché Dio, mia signora, vi fece fare sempre il meglio del bene, e vi rese di questo una grande esperta, una verità vi dirò, che Nostro Signore mi protegga: *sareste adatta ad un re.*

II- E poiché sapete comprendere e scegliere sempre il meglio, una verità vi voglio dire, signora, che servo e servirò: poiché Dio vi creò in tal modo, *sareste adatta ad un re.*

III- E poiché Dio non fece mai una pari a voi di buon senno e di bel parlare, né mai la farà, secondo me, mia signora e mio bene, se lo volesse Dio, *sareste adatta ad un re.*

Cantiga d'amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di cinque ottosillabi maschili e un ritornello di un verso che riprende la rima del quarto verso della strofa. La seconda e la terza strofa sono collegate tramite legame di *capfinidas* (*pois vos Deus*) e

capdenals (*E pois*). La rima *a* delle tre strofe consuona, mentre la *b* si ripete identica (cfr. LXXIII). Rima equivoca 1: 5 (*senhor*); rima derivata ai vv. 4-9 (*direi - dizer*).

Schema metrico: a8 a8 a8 b8 a8 B8

I: or ei

II: er ei

III: ar ei

Cfr. Tavani 1967: 56, schema 13: 48; per cui cfr. VIII.

1. Il motivo topico di Dio creatore della perfezione assoluta della dama si ripete in tutte e tre le strofe (cfr. v. 11 e v. 13) ed è un tratto costante nella *descriptio puellae* medievale, anche nelle indeterminate qualificazioni estetiche e morali che si leggono nei testi galego-portoghesi: “A mellor dona que eu nunca vi, / per bõa fe, nen que oý dizer, e a que Deus fez mellor parecer, / mia sennor est...” Fernan Garcia Esgaravunha 43, 1 vv. 1-4; per simili lodi iperboliche e per il motivo di Dio *artifex* delle bellezze della dama, cfr. D’Heur 1975: 439 sgg. Il *tópos* della divinità creatrice della bellezza è veicolato lessicalmente dalle ripetizioni del verbo *fazer* lungo le tre strofe.

2. La dama possiede le virtù in forma assoluta, ma queste mantengono un carattere astratto e generico, come dimostra questo ‘saper fare il meglio del bene’, riferimento certo al comportamento perfetto e ineccepibile della *senhor*, dove *bem* indica e riassume tutte le qualità della donna senza però specificarle.

3. *em*: si riferisce a *de todo bem*: Martin Moxa “fermosa e de todo ben sabedor” (94, 3 v. 10); Pero Garcia Buralês “[Deus] ca vus fez de todo ben sabedor”. – *sabedor*: ‘consapevole’, ‘conoscitore’, da qui i valori di ‘esperto’, ‘saggio’, ‘intelligente’; da intendere come ‘esperta di ogni bene’.

4. *unha verdade*: introduce ed anticipa la dichiarazione contenuta nel *refrán*, cfr. v. 9.

5. Per questi generici moduli invocativi e asseverativi, cfr. V v. 11.

6. La dichiarazione del *refrán* è un esempio di *correctio* ironica fatta dal re trovatore su un motivo tradizionale della poesia provenzale e rientra negli esempi di *vervo antigo* adottati da Filgueira e, più recentemente, da Arbor. Si tratterebbe cioè di un detto popolare sentenzioso – *vervo antigo* è la designazione documentata nella tradizione medievale galego-portoghese –, collocato in una posizione strategica nel testo (il ritornello appunto) che esprime il messaggio del testo suscitando, in questo caso, un effetto di sorpresa e ironia nel pubblico. Cfr. Filgueira 1976: 363; Arbor 2002: 90 n. 15. – *erades*: imperfetto con valore di condizionale. – *pera*: PRŌ / PĔR AD, equivale a *para* (“sempre já será / mal pera mi” 72, 6 v. 16); con valore finale in CXIII vv. 1 e 4. Si ricordi che don Denis gioca in un’altra *cantiga* con la circostanza di essere un monarca (LVI).

7. La dittologia *entender-escolher*, separata dal superlativo, si riferisce all’intelligenza della dama; è l’unico caso documentato nella lirica galego-portoghese in cui *escolher* fa

parte dell'elenco delle virtù della dama (varrà qui come 'saggezza nel prendere le decisioni'); per *entender* cfr. "porque vus fez Deus entender / de todo ben sempr' o melhor" Martin Soarez 97, 15 vv. 10-11; Estevan Fernandiz d' Elvas "Muy bem-na fez falar e entender / sobre quantas donas El fez nacer" 33, 2 vv. 7-8.

10. *servho*: l'oscillazione tra le forme *servo* (mod. *sirvo*) e *servio* nella prima persona singolare del presente indicativo è dovuta all'azione della *i* semiconsonantica della forma latina SĒRVĪŌ. Per questo poliptoto come dichiarazione di eterna fedeltà, cfr. Airas Engeitado "E perço meus dias assy, / porque vos eu sempre servi / e servho muyt' e non mi val; / mentr' eu poder, vos servirey, / mays nunca vos ren pedirey" (*fiinda* di 12, 4); Martin Perez Alvin "Senhor fremosa, que de coraçon / vos servi sempr' e servh' e servirey" (96, 5 vv. 1-2).

11. *foi fazer*: 'fece', cfr. VII v. 6. La rima *-er* intensifica il gioco fonico del ritornello "ERadEs bõa pERa REi".

13. *vos*: complemento indiretto di *par*. Iperbole consueta riferita elogiativamente alla dama, come in XXXII v. 13, mentre è riferita al suo *bem* in VII v. 5.

14. Come nei trovatori provenzali, l'assennatezza e la buona conversazione, testimonianza di educazione e cortesia, sono due elementi topici essenziali nel panegirico della donna amata, ma rimangono virtù astratte ed indeterminate, legate in sequenze accumulative non meno generiche dei singoli elementi intervenuti a formarle. L'elogio della dama, come la *descriptio* codificata dalle *artes* medievali, si compone infatti di accumulazioni polisindetice di singole qualità: cfr. Martin Soarez "tam muyto a faz Deus valer / per bon-prez e per bon-falar / per bon-sen e per parecer" (97, 36 vv. 9-11).

15. *ja*: con negazione equivale a 'mai'. – *a meu cuidar*: 'secondo la mia opinione', con *cuidar* / *coidar* infinito sostantivato.

16. Correggo la lettura di Lang *por quanto bem ei*, basata sul testo di Moura, con l'esatta lezione dei manoscritti, probabilmente non intesa dall'editore. Unica occorrenza di questa apostrofe che equivale a *mha senhor e meu bem* (cfr. Afonso Fernandez Cebolhilha "mha senhor e meu ben" 30, 7 v. 27).

17. *guisar*: 'disporre', 'destinare', cfr. VII v. 1. Nonostante il parallelismo col v. 5, più che una delle formule di invocazione frequenti nelle *cantigas* e generalmente prive di significato, qui il *se* sembra recuperare il suo originario valore condizionale e conferire al passo una maggiore ambiguità. Difficile però, data l'*aequivocatio* su cui è giocato il testo, stabilire a cosa si riferisca nello specifico il pronome *o*, cosa cioè il poeta si augura che Dio possa permettere.

XVII

Senhor, desquando vos vi

La poesia offre un eccellente esempio della capacità di coniugare tradizione e innovazione propria del re trovatore. Il *tópos* della morte per amore, insieme ai motivi collaterali della *visio* e della *coita*, vengono articolati tramite scelte lessicali originali e una struttura strofica parimenti inedita. La seconda e la terza *cobla* ripetono, secondo una rigida simmetria, i concetti esposti nella prima attraverso la tecnica del parallelismo semantico: il poeta rivela alla dama la lunga attesa amorosa e l'imminenza della propria morte. Alla convenzionalità tematica si oppongono le suggestive e rare, se non uniche, immagini del cuore malato, della morte 'tenuta in mano' dal poeta e l'espressione tutt'altro che trasparente *prendi ocajom*. Non mancano, tuttavia, formule riempitive e lessicalizzate come ad esempio l'incipitario *desquando vos vi*, l'apostrofe *senhor do meu coração* (v. 22) e l'ottativa *se Deus mi dê voss' amor* (v. 14).

Dal punto di vista formale, lo schema rimico unico si associa alla consueta articolazione su tre strofe e al verso di sette sillabe, terzo dopo il decasillabo e l'ottosillabo per frequenza nei testi. L'impressione di un dilatarsi in verticale delle strofe è però suggerito dall'adozione di una struttura di dieci versi, contro i normali sei o sette, e dalla rarità dell'*enjambement* (cui sfuggono solo i versi paralleli 4-5 e 11-12) che fa della canzone un susseguirsi incalzante di versi sintatticamente indipendenti.

B 513, V 96.

Lang 17. Altre edd.: Moura (1847) p. 25; Monaci (1875) 96; Braga (1878) 96; Machado (1949-1964) 458; Pimpão (1960) 5; Nunes (1972) 44; Torres (1977) p. 236; Nassar (1995) p. 33; Júdice (1997) p. 93.

Repertori: Tavani (1967) 25, 109; D'Heur (1973) 511.

Senhor, desquando vos vi
e que fui vosco falar,
sabed' agora per mi
que tanto fui desejar
5 vosso bem, e pois é si,
que pouco posso durar,
e moiro-m' assi de chão,
porque mi fazedes mal
e de vós nom ar ei al,
10 *mha morte tenho na mão.*

Ca tam muito desejei
aver bem de vós, senhor,
que verdade vos direi,
se Deus mi dê voss' amor:
15 por quant' oj' eu creer sei,
com cuidad' e com pavor
meu coração nom é são;
porque mi fazedes mal,

20 *e de vós nom ar ei al,*
mha morte tenho na mão.

E venho vo-lo dizer,
senhor do meu coraçom,
que possades entender
como preñdi ocajom,
25 quando vos [eu] fui veer;
e por aquesta razom
moir' assi servind' em vão;
porque a mim fazedes mal
e de vós nom ar ei al,
30 *mha morte tenho na mão.*

I- Signora, da quando vi vidi e parlai con voi, sappiate ora da me che tanto desiderai il bene da parte vostra, e poiché è così, che poco posso resistere e muoio certamente, *poiché mi fate male e da voi non ho in cambio altro, la mia morte tengo in mano.*

II- Così tanto desiderai ricevere bene da voi, signora, che vi dirò la verità, che possa Dio concedermi il vostro amore: per quanto io oggi posso constatare, il mio cuore è malato di angoscia e paura; *poiché mi fate male e da voi non ho in cambio altro, la mia morte tengo in mano.*

III- E vengo a dirvelo, signora del mio cuore, perché possiate capire che disgrazia mi capitò quando vi vidi; e per questo motivo muoio così servendo invano; *poiché mi fate male e da voi non ho in cambio altro, la mia morte tengo in mano.*

Cantiga de amor, di *refrán*; tre strofe singolari formate da sette versi e un ritornello di tre, i versi sono eptasillabi maschili ad eccezione del settimo e decimo verso di ogni strofa, ovvero dell'ultimo verso del corpo della strofa e dell'ultimo del ritornello che sono eptasillabi femminili. Il ritornello su tre rime riprende nel verso conclusivo la rima *c*, altrimenti irrelata, della fronte della canzone. *Coblas capdenals*: vv. 1 e 22 (*senhor*), vv. 7 e 27 (*e moiro-m' assi / moir' assi*). Rime derivate ai vv. 1 e 25 (*vi - veer*), 4 e 11 (*desejar - desejei*), 13 e 21 (*direi - dizer*); desinenziali la rima *b* della prima e la *a* della terza strofa. La rima *b* della prima e seconda strofa e la rima *a* della terza sono consonanti; assonanti la *b* della seconda e della terza strofa. Frequenti le allitterazioni tra cui spicca quella dell'ultimo verso del ritornello *mha morte... mão*.

Schema metrico: a7 b7 a7 b7 a7 b7 c7' D7 D7 C7'
I: i ar ão al
II: ei or
III: er om

Cfr. Tavani 1967: 99, schema 75: 1. Lo schema è unico nella lirica trovadorica di Francia e di Spagna: è formato da una fronte di tre coppie di versi a rima alternata e il settimo di volta che dà la rima – femminile – al terzo verso del ritornello che chiude la strofa.

1. Un simile *incipit*, formato dall'apostrofe alla dama e dall'enunciato che tradizionalmente veicola il tema della *visio* nella lirica galego-portoghese (cfr. VII v. 2), si legge ad esempio in Afonso Fernandez Cebolhilha (*Senhor fremosa, des quando vus vy* 3, 7), in Fernan Gonçalvez de Seabra (*Des que vus eu vi, mia senhor, me ven* 44, 1^{ter}) e in Pero Garcia Buralês (*Sennor fremosa, pois vu vi* 125, 50). – *desquando*: da DE EX + QUANDO, la congiunzione è talora resa da Lang con grafia separata (cfr. XXXIII v. 10; LXXV v. 2; ecc.).

2. *que*: vale per *des que*. – *fui falar*: questo tipo di perifrasi, formata dal perfetto di *seer* + infinito, alterna nel testo ai passati semplici, cfr. *fui desejar* (v. 4) e *desejei* (v. 11), *fui veer* (v. 25) e *vi* (v. 1). Dal punto di vista dei tempi verbali, si alternano nel testo il passato della *visio* e dell'origine dell'amore (*vi, fui falar, fui desejar, prendi*, ecc.) al presente dell'estrema sofferenza e della morte imminente (*moiro-me, fazedes, tenho, ei*, ecc.). Causa dell'innamoramento, oltre alla vista, è talora il *falar*, che può indicare un atteggiamento passivo dell'innamorato (l'*oír falar* di VII vv. 2-4 e XLV vv. 8-9) oppure attivo, come in questo caso in cui il poeta partecipa alla conversazione (*vosco falar*).

3. *per*: col valore di mezzo. – *sabed(e)*: imperativo.

5. *vosso bem*: tra le diverse sfumature di significato che possiede il termine *bem*, sarà qui da intendere con il senso specifico di 'ricompensa d'amore', lo stato di felicità che il poeta aspira a ricevere dalla dama e che puntualmente gli viene negato. Legittima questa interpretazione l'espressione sinonimica *aver bem de vós* del v. 12. Cfr. XX vv. 1-3: "Sempr' eu, mha senhor, desejei, / mais que al, e desejearei / vosso bem que mui servid' ei". – *é si*: derivato da SĪC latino, *si* è spesso ottativo nella lingua medievale (cfr. v. 14), mentre qui sembra recuperare il valore di avverbio modale generalmente assunto dal composto *assi* (AD SĪC), a meno di non considerare *si* come forma elisa di questo ('*si*'). Cfr. 43, 1 v. 8: "E ben creede, de pran, que é 'si"; 152, 5 v. 22: "mais é 'si que poder non ei".

6. *que*: collegato al *tanto* del v. 4, introduce per Nunes una proposizione consecutiva come nei primi versi della seconda strofa; è tuttavia possibile che i vv. 6 e 7 costituiscano un'altra subordinata dichiarativa dipendente dall'imperativo *sabede* del v. 3. In questo caso *tanto*, in rapporto antonimico col *pouco* del v. 6, avrebbe il valore avverbiale di 'molto'. – *pouco*: 'per poco tempo'. – *durar*: 'continuare a vivere'.

7. *moiro-m(e)*: con dativo etico (a differenza del semplice *moiro* del v. 27), cfr. "e moiro-me d'amor" 106, 4 v. 4 che diviene *refrán* di 106, 22. Si ricordi che il presente di *morrer* è l'unico tempo in cui è legittimata la scrittura *-oir-* (cfr. Tavani 1963: 215). – *de chão*: equivale a *de pram*, 'sicuramente', 'in verità', e come questo deriva da PLĀNUM, con palatalizzazione e assimilazione reciproca dei due elementi consonantici iniziali e con nasalizzazione della vocale per la caduta di *-n-* intervocalico. Il termine sopravvive dialettalmente in galego (contro la forma *chan* del galego standard). Cfr. Ferreiro 1999: 98-99 e 149.

8. *porque*: causale, spiega quanto affermato nel distico precedente.

9. *de vós*: indica provenienza. – *ar*: cfr. Il v. 11, qui indica forse contrapposizione. – *al*: il poeta non riceve altro che male: cfr. “e non ei al de vos se non / muito mal” (151, 20 vv. 2-3); “[ei] se non gran coita, e non al” (78, 18 v. 22).

10. La suggestiva immagine del poeta che tiene in mano la propria morte indica l'imminenza e l'inevitabilità del tragico epilogo delle sue sofferenze, un po' quanto si afferma nella *cantiga* successiva con l'espressione *teer a morte chegada* (XVIII v. 2). L'espressione ‘tenere in mano qualcosa’, riferita ad un evento ormai in procinto di accadere, non ha riscontri nel *corpus* lirico galego-portoghese, ma Lang ne rintraccia alcuni esempi nella prosa (cfr. Lang 1984: 119). Diversa la sfumatura che ha l'espressione italiana ‘tenere in pugno’ che non sembra adatta a questo contesto in cui il poeta, vinto dalla dama e da Amore, non ha in genere alcun potere su se stesso, ma sembra però adatta ai seguenti versi satirici di Pero da Ponte: “Este ten o Paraíso en mão, / que sempr' amou, con sen cristão, paz, / nen nunc' amou molher nen seu solaz, / nen desamou fidalgo nen vilão” (120, 6 vv. 8-11) e all'esempio tratto dalla *Demanda do Santo Graal* riportato da Lang: “Quando o cavaleyro vjo que a batalha tynha na mão, ergeose muj vjvamente e foy filhar suas armas”. – *tenho*: *teer* ha qui il valore di possesso, generalmente espresso dal verbo *aver* in questo stadio della lingua (cfr. Moscoso Mato 1999: 228-230).

11-12. Si ripete con *variatio* sinonimica il concetto espresso ai vv. 4-5. – *Ca*: posto frequentemente a inizio di strofa, funge da elemento di raccordo con quella precedente; è in fondo un mero riempitivo.

13. *que*: consecutivo. – *verdade*: esplicitata ai vv. 16-17.

15. *creer sei*: ‘credo fermamente’.

16. *Cuidado* e *pavor* sono i mali che affliggono il cuore del poeta; la preposizione *com* ha valore causale.

17. La litote – letteralmente, ‘il mio cuore non è sano’ – intensifica il motivo tradizionale della *coita* attraverso l'immagine del cuore infermo, che può essere guarito solo dalla dama (Martin Moxa: “E non non dev' omen seu cor encobrir / a quen sabe que o pode guarir”, 94, 12 vv. 29-30 con echeggiamento di un motivo topico per cui ricordo i vv. 42-46 del *salutz Domna, eu pren comjat de vos* di Falquet de Romans: “pero fai qe fol qi no-s plaing / al mege qi lo pot guarir; / q'om non se deu laisser morir / qe non faça son mal saber / al mege qi li pot valer”). La sofferenza amorosa presenta una vasta gamma di sintomi psico-fisiologici che si collegano alla concezione dell'amore come malattia che la cultura medievale ereditò dall'erotica latina grazie anche, almeno secondo alcuni studiosi, ai trattati di medicina, nei quali la passione amorosa era considerata come una patologia cerebrale che perturbava la ragione e si esteriorizzava in sospiri, lacrime, perdita del sonno e dell'appetito e che, non curata, portava alla pazzia o alla morte. Cfr. al riguardo: E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1967, p. 135, che nega questa possibilità; M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976; J. M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Age (XII-XIII siècles). Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique*

de la folie, Paris, PUF, 1992; infine per le ripercussioni di queste teorie nella lirica galego-portoghese, cfr. Meneses 2000.

21. *venho*: il verbo *vir* conserva qui il suo significato basico di movimento fisico ed indica intenzionalità. – *lo*: riferito ai vv. 16-20, introdotti da *direi* (v. 13), ripreso dal *dizer* del v. 20.

22. *senhor do meu coraçom*: attestata in poco più di una decina di *cantigas*, in questo tipo di apostrofe, al pari di *senhor de mi e d'estes olhos meus*, il termine *senhor* mantiene intatto l'originario valore del latino DOMINUS, cfr. al riguardo Brea 1990: 170.

23. *que*: finale.

24. *ocajom*: dal latino volgare *ACCĀSIŌNE per il classico OCCASIONE, il termine è proprio del periodo arcaico e presenta nei testi varie forme (*acajon*, *acasiôn*, *oqueijon*, e soprattutto *cajon*) con differenti significati: 'causa', 'fatto', 'incidente', 'disgrazia', 'fatalità', 'colpa', 'errore'. Per la bibliografia relativa a questo sostantivo maschile e alle sue forme, cfr. Pellegrini 1937: 79-80. La proposta di leggere *prendi o cajom* sulla scorta di espressioni simili ricavabili dai testi (cfr. Moura 1947: 27), è avanzata e poi accantonata da Pellegrini, che la considera meno probabile vista la tendenza della grafia dei manoscritti a distaccare «tra loro i vari elementi della proposizione, solo legando quelli che nella recitazione e anche nel discorso normale venivano e vengono pronunciati legati» (Pellegrini 1937: 86). Quale che sia la forma scelta, in questo verso il vocabolo ha indubbiamente la sua accezione più frequente di 'disgrazia', riferita alla vista della dama da parte del poeta, origine di tutti i suoi mali. La locuzione *prender ocajon* è tradotta da Nunes «ficar desgraçado» e da Lang «einen unglücklichen zufall haben» (cfr. Nunes 1972: 543 e Lang 1984: 119). Esempi dell'espressione in Johan Garcia de Guilhade: "Elvira López [...] predeu un cajon" (70, 18 vv. 1-2) e in Gil Perez Conde: "Quantos perigoos i passei / per pé de caval', e 'scapei, / que non prix i cajon!" (56, 7 vv. 6-8).

25. *eu*: preferibile l'integrazione di Lang, accolta anche da Nunes, alla lettura di Michaëlis "quando vus fui [a] veer".

27. Sottointeso il complemento 'voi' del gerundio *servindo*. – *em vão*: 'invano', perché la dama lo ha ripagato solo dandogli sofferenza. Oltre che in due testi dionigini (cfr. oltre a questo, la pastorella LVII), la locuzione è attestata solo in un *escarnio* di Pero Gomez Barroso (127, 2 v. 5).

28. Sinalefe tra *porque*^a; Nunes preferisce leggere il *refrán* sempre uguale: "porque mi...".

XVIII

Um tal ome sei eu, ai bem talhada

Definita da Cardoso «a mais popular e tradicional *cantiga d'amor* de el-rei D. Denis» (Cardoso 1977: 70), la poesia combina un tema chiave della lirica di ispirazione cortese, come quello della morte per amore, con procedimenti formali caratteristici della poesia popolare. L'esigua materia poetica del componimento, strutturato come richiesta d'aiuto del trovatore alla dama, è completamente sviluppata nella prima strofa e ripetuta nelle successive tramite un rigoroso parallelismo, che interessa soprattutto il primo e il terzo verso di ogni unità metrica. Il primo emistichio di questi versi si ripete in maniera identica di strofa in strofa (*um tal ome sei eu, vedes quem é*), mentre la seconda parte del terzo verso è caratterizzata dall'alternanza di costruzioni imperative sinonimiche (*seed' em nembrada, venha-vos em mente e nom xe vos obride*). Nonostante la fitta trama di corrispondenze parallelistiche, gli editori non sono però concordi nel sanare alcune lacune dei testimoni che comunque non inficiano la comprensione generale del testo e di cui si cercherà di rendere conto nelle note ai singoli versi.

Accanto al procedimento parallelistico, alcune scelte lessicali avvicinano questo testo alla poesia *d'amigo*: al posto infatti dell'invocazione alla *senhor*, vero elemento distintivo della *cantiga d'amor*, don Denis ricorre ad espressioni meno abituali o addirittura uniche in questo genere, come le apostrofi *bem talhada* e *mha dona*. Si potrebbe immaginare infatti che a parlare sia una voce femminile, la confidente o la madre che, vista l'angoscia del giovane innamorato, intercede per lui presso la giovane (cfr. LXXXV). Il peso semantico della strofa si scarica sul conciso ritornello che, ponendo in rilievo il forte *eu* incipitario, fa rientrare il testo nei canoni del genere amoroso rivelando l'identità dell'amante disperato.

Secondo Mercedes Brea, l'assenza del termine *senhor* può essere motivata dall'appartenenza del testo allo stadio iniziale della relazione amorosa cortese, in cui cioè la petizione del poeta si rivolge ad una donna che non è ancora diventata sua *senhor* (cfr. Brea 1990: 161 n. 50). L'insieme delle scelte di cui si è dato conto però, induce piuttosto a pensare ad una studiata *variatio* stilistica, non rara nella produzione del monarca portoghese che in diverse occasioni dimostra di contemperare tradizione e innovazione, facendo confluire tra loro generi diversi.

B 514, V 97.

Lang 18 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 27; Monaci (1875) 97; Braga (1878) 97; Machado (1949-1964) 459; Pimpão (1960) 6; Nunes (1972) 45; Nunes (1970) p. 183; Oliveira/Machado (1974) p. 59; Torres (1977) p. 225; Pena (1990, II) 20; Jensen (1992) pp. 74-75; Nassar (1995) p. 34; Júdice (1997) p. 94; Diogo (1998) p. 186; Pena (2000) 31. Repertori: Tavani (1967) 25, 132; D'Heur (1973) 512.

Um tal ome sei eu, ai bem talhada,
que por vós tem a sa morte chegada;
vedes quem é, e seed' em nembrada:
eu, mha dona.

5 Um tal ome sei [eu] que preto sente

de si morte [chegada] certamente;
vedes quem é, e venha-vos em mente:
eu, mha dona.

10 Um tal ome sei [eu], aquest' oide,
que por vós morre, vo-lo [em] partide;
vedes quem é, e nom xe vos obride:
eu, mha dona.

I- Io conosco un tale uomo, bella, che sta per morire a causa vostra; vedete chi è e ricordatelo: *io, madonna.*

II- Io conosco un tale uomo che per certo sente vicina a sé la morte; vedete chi è e tenetelo a mente: *io, madonna.*

III- Io conosco un tal uomo, ascoltate questo, che muore per voi, salvatelo da questo, vedete chi è e non dimenticate: *io, madonna.*

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre terzine monorime, *singulars*, di decasillabi femminili con un ritornello di un verso, trisillabo femminile, a rima indipendente. Data la struttura parallelistica del testo gli inizi anaforici (*coblas capdenals*) vanno ben oltre la ripetizione di una singola parola, abbracciando in genere l'intero primo emistichio: vv. 1, 5, 9 (*um tal ome sei eu*); vv. 2, 10 (*que por vós*); vv. 3, 7, 11 (*vedes quem é*). Rima ricca 6 : 7 (con rapporto derivativo), 9 : 11, 10 : 11; la prima e la terza strofa hanno rima desinenziale.

Schema metrico: a10' a10' a10' B3'
I: ada ona
II: ente
III: ide

Cfr. Tavani 1967: 51, schema 11: 8. Lo schema compare in altri otto testi della lirica galego-portoghese, quattro *de amor* (oltre al testo dionigino, 44, 9; 74, 1; 143,7), tre *de amigo* (79, 23; 115, 5; 38, 4), una *cantiga* morale (49, 5) e un *escarnio* (70, 17), di cui due con un distico iniziale che rimanda ad una struttura di tipo zagialesco (49, 5 e 115, 5). La formula metrica è attestata nella lirica d'oc e d'oïl rispettivamente con dieci e nove testi, tra i primi è frequente il ricorso a questa struttura nella *dansa*, mentre nei trovieri lo schema si lega piuttosto all'inno religioso (cfr. Frank 1953, I: 9-10, schema 44; Mölk-Wolfzettel 1972: 154-155, schema 156).

1. *Um tal ome*: il poeta stesso, come chiarirà il ritornello. – *sei*: col valore di 'conoscere'. – *bem talhada*: participio femminile del verbo *talhar* (<*TALĒĀRE per TALĪARE da TALĒĀ); preso in accezione traslata, l'epiteto *talhada* è spesso preceduto dall'avverbio *bem* col significato di 'ben modellata', espressione corrente nella poesia trobadorica riferita alle eleganti proporzioni della donna (in apostrofe anche in LXXIII vv. 6/12/18; LXXVII v. 4 e nella *cantiga d'amigo* CXX vv. 6/12/18) e derivata, secondo Asensio, dalla canzone francese (cfr. Asensio 1957: 117 e Corral 1996: 300-

301). Nella lirica galego-portoghese il sintagma compare in sei *cantigas d'amigo* e in una d'*escarnio*, mentre solo don Denis lo adotta nelle poesie *de amor*, fatto questo che non sorprende certo nel re trovatore, abituato nei suoi testi a far confluire in un genere le caratteristiche di un altro, trasgredendo i rigidi confini tra generi letterari imposti dalla tradizione. Tanto più che questo testo appare come «une chanson d'ami inversée en chanson d'amour» (D'Heur 1975: 285).

2. *tem a sa morte chegada*: l'espressione suggerisce l'imminenza della morte come l'immagine di 'tenere in mano la propria morte' della poesia precedente (XVII vv. 10/20/30). È questo uno dei trentatré casi segnalati da Moscoso Mato in cui *teer*, accompagnato da un complemento predicativo dell'oggetto diretto, viene a indicare uno stato, una condizione. Lo stato attuale espresso in questi casi dal verbo può essere inteso come il risultato di un'azione passata, conclusa ed è a partire da questo valore che la costruzione *teer* + participio potrà più tardi convertirsi in un tempo composto come già nel portoghese (cfr. Moscoso Mato 1999: 235). L'espressione è documentata in Johan Lopez de Ulhoa: "E esta coita ten-me chegada / a mort", e non guarrei per niun sen" (72, 11 vv. 22-23) e in Martin Perez Alvin: "É esta coyta, que mh a morte ten / tan chegada, que non lh' ey de guarir" (96, 1 vv. 13-14), ma anche nelle *Cantigas de Santa María* (ad es. 45 v. 40) e nei *Miragres de Santiago* ("foy chegada a morte", cfr. Pensado 1958: 189). – *chegada*: participio del verbo *chegar* ('arrivare', 'raggiungere') procedente dal latino volgare *PLĪCĀRE (derivato regressivo di APPLĪCĀRE) con sonorizzazione dell'occlusiva e passaggio del gruppo consonantico iniziale ad affricata alveopalatale. Nell'espressione *teer chegada/a* l'aggettivo ha il senso di 'prossimo/a', 'vicino/a'.

3. Il rigoroso parallelismo letterale che interessa il terzo verso di ogni strofa è indiscutibile: il primo emistichio si ripete identico e il secondo varia per sinonimia (*seed' em nembrada / venha-vos em mente / nom xe vos obride*). Nei testimoni vige però qualche incertezza nella prima parte fissa: la congiunzione compare solo nel v. 3, mentre per quanto riguarda il verbo *veer*, la forma *vededes* apre il v. 7 in V e *vede* il v. 11 di B. Seguo la lezione proposta da Lang nelle correzioni finali alla sua edizione, laddove a testo compare "veedes quem é, seed' em nembrada". Il passo era stato corretto in tal modo anche da Michaëlis, mentre Nunes aveva preferito stampare "vede q[u]em é e seed' en nembrada", riprendendo la lezione *vede* presente in B al v. 11, per lui più conforme al seguente imperativo *seede*. In questo verso il verbo *veer* ha valore presentativo. – *seed' em nembrada*: 'ricordatevelo' cioè 'tenetevelo a mente', non si registrano altre occorrenze dell'espressione *seer nembrado de alg.* nella lirica galego-portoghese, al di fuori di questo passo dionigino.

4. *mha dona*: derivato dal latino volgare *DOM(I)NA ('signora che esercita l'autorità nell'ambito della casa'), *dona* è una delle parole chiavi della lirica trobadorica occitana, in cui il sostantivo designa l'amata, la dama sposata a cui il poeta deve sottomissione e obbedienza. Nella *cantiga de amor* il termine *dona*, usato in senso generico o come sinonimo di *senhor*, compare come apostrofe solo in questo testo (che presenta anche l'unica occorrenza della forma nel *corpus* dionigino) e in *Ay boa dona, se Deus vos perdom* di Estevam Fernández d'Elvas (33, 1). Cfr. Brea 1990: 161-163 e Corral 1996: 54-92.

5. *preto de*: ‘vicino a’; forma antica di *perto*, derivata dal verbo *apretar* (oggi *apertar*) per *APETRAR dal latino ADPECTŌRĀRE (Michaëlis 1904, I *Glossário*: 72; Magne 1944: 318), mentre Ferreiro propone il passaggio *PRĒTTU (PREMERE) > arc.e dial. preto > perto (cfr. anche Machado 1977, IV:).

Nel glossario e nelle correzioni finali Lang riporta la forma più corrente *preto*, mentre a testo si legge *perto*. Nella rigida struttura parallelistica del testo, l’avverbio di luogo è *variatio* sinonimica per *chegada*. Per il poeta che sente vicina a sé la propria morte, cfr. quanto dice il corpo al proprio cuore in una poesia di Gace Brulé: “Voire, cuers, més la morz m’est prés” (*Oez por quoi plain et sopir* v. 28).

6. Il verso in entrambi i testimoni è chiaramente lacunoso: *dessy morte certamente*; considerato il contesto parallelistico i diversi editori si sono basati sul v. 2 per sanare l’ipometria, proponendo però soluzioni differenti. Accolgo in questo caso la proposta di Nunes, giudicata preferibile rispetto alle due ipotesi avanzate da Lang che a testo stampa inizialmente: “de si [a] morte [chegada] certamente”. Resosi conto dell’ipermetria del verso (rara la sinalefe tra tonica e atona), egli stesso nelle correzioni finali propone la lettura “de si [chegad’ a] morte certamente”. Dato però che l’idea della vicinanza è già espressa dall’avverbio di luogo *preto* e che la presenza del termine *chegada* ripeterebbe in maniera identica il v. 2 mentre il secondo verso della terza strofa, *que por vós morre*, ci indica una tendenza alla *variatio* nella struttura parallelistica del testo, si possono avanzare altre soluzioni, del tipo : “de si [por vós sa] morte certamente”. In tal modo, inoltre, si ripristinerebbe il motivo della colpevolezza della dama, veicolato nella prima e terza strofa dal causale *por vós* e altrimenti assente nella seconda.

7. *venha-vos em mente*: cfr. Pero da Ponte: “venha-vus en mente o que vus rogo” (120, 37 v. 14).

9. *aquesto*: riferito al verso successivo. – *oide*: seconda plurale dell’imperativo di *oír*, per cui cfr. VII v. 3.

10. Michaëlis e Nunes preferiscono coordinare i due emistichi leggendo *morr’ e*. – *vo-lo*: *vós* è riferito alla dama, mentre il pronome di terza singolare, presente nella forma arcaica con *l* iniziale, si riferisce all’uomo che muore per amore, ovvero il poeta stesso. – *em*: ‘da ciò’, vale a dire dalla morte. Per *partir alg. de morte*, ‘allontanare qualc. dalla morte’ cioè ‘salvare’, cfr. LXXXII v. 8.

11. *nom xe vos obride*: costruzione impersonale pari a ‘non lo dimenticate’. Dal latino volgare *OBLĪTĀRE, ‘dimenticare’, da OBLĪTUS part. del deponente OBLĪVĪSCI si formò il primitivo *oblidar*, mentre la forma spagnola *olvidar*, con metatesi di *-l-*, appare dal XIV secolo. – *xe*: forma proclitica atona del pronome riflessivo di terza persona, nata probabilmente dalla combinazione di *se* coi pronomi atoni *o(s)*, *a(s)* che originò la *i* consonantica responsabile della palatalizzazione della fricativa iniziale (*seo > sio > xo da cui per analogia la forma *xe*). Cfr. Ferreiro 1999: 252 e Lorenzo Gradín 2008: 168.

XIX

Pero que eu mui long' estou

Questa famosa poesia dionigina si collega alla topica dell' 'amore di lontano' che nelle tradizioni poetiche europee medievali sembra rimanere circoscritta al nome di Jaufre Rudel. Come la lirica trobadorica di Francia, infatti, anche la 'scuola' galego-portoghese e, in concreto, la *cantiga de amor* si iscrive nella direzione dell' «amor de vista, que no de oídas», cui si riferisce Carlos Alvar nel suo studio così intitolato (in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1988, III, 1, pp. 14-24). Il riferimento agli effetti erotici che provoca una donna mai vista e di cui si è avuta notizia per via uditiva si trova raramente nei testi, che propongono piuttosto una versione debilitata dell' *amor de lohn* rudelliano, fondata sulla separazione degli amanti che impedisce la percezione visiva ovvero il maggior bene cui può aspirare l' innamorato. Il motivo della lontananza, spesso dovuta alla partenza del poeta, abbonda nell' opera di don Denis ed è in particolar modo *Pero que eu mui long' estou* a risuonare di quegli echi rudelliani che, proprio attraverso questo testo, si ritrovano nella *cantiga de amigo* di Joan Lopes de Ulhoa e nella sua allusione al tema 'lontano dal corpo, vicino al cuore'. I *topoi* dell' 'amore di lontano' e dell' 'amore per udita' si presentano dunque nella lirica peninsulare come l' amore che si mantiene a distanza e si nutre del ricordo della *senhor* e delle notizie che giungono dalla terra dove lei si trova.

Mentre il corpo delle strofe insiste quasi ossessivamente sulla lontananza, il *refrán* si fonda sul motivo del cuore del poeta presso la dama, anch' esso di derivazione provenzale come dimostrano ad esempio i versi di un *salutz* di Arnaut de Mareuil: "Lo cor me dol, domna, per ver, / qar no-us podon mei oillz veszer; / mais del veszer conseill no sai: per o mos cor, que remas lai / lo premier jor qe anc vos vi, / anc puous de vos no se parti [...]" (*Dona, gencher q'ieu no sai dir* vv. 71-76). Il motivo dalla Francia si diffuse nella penisola iberica e in quella italiana, dove, tra i siciliani, vennero conservate e approfondite le due fondamentali posizioni del cuore nei loro modelli d' oltralpe: quella del cuore presso l' amata e quella dell' immagine femminile custodita fedelmente nel cuore dell' amante (cfr. Francesco Bruni, *Le costellazioni del cuore nell' antica lirica italiana*, in Bruni 1988: 79-118). Tra i poeti galego-portoghesi, Roi Martinz do Casal, nella *cantiga* monostrofica *Ora, senhor, muy ben leda ficade* (145, 5), lascia il cuore con la dama amata e le chiede di inviargli il suo (per lo scambio reciproco dei cuori, cfr. ad esempio tra i siciliani la canzone dialogata di Mazzeo di Ricco *Lo core innamorato*), mentre Pai Gomes Carinho si interroga: "e de mi, senhor, por Deus, ¿que será / poilo coração migo non levar?" (114, 28 vv. 6-7). Don Denis va però oltre la metafora del cuore separato dal corpo dell' amante, paragonando la maggior vicinanza alla dama del suo cuore rispetto al cuore stesso della donna, paradossale che verrà abilmente chiarito dai versi conclusivi della *fiinda*.

L' allusione al tema rudelliano 'lontano dal corpo, vicino al cuore' è sottolineata a livello lessicale dalla suggestiva ripetizione dell' avverbio *longe* al primo e quarto verso di tutte le strofe del componimento, che, relativamente alla prima e alla seconda strofa, origina quello che Ferrari definisce «dobre ricco»: *long' estou – long' estou d' ali*. Nella terza strofa *longe* non pertiene al *dobre* vero e proprio (*do logar*), ma è ad esso strettamente legato, «ne partecipa a mo' di eco» (Ferrari 1980: 41-2). Questo

sofisticato sistema rimico riecheggia il *dobre* perfetto, e in alcune strofe – la VI e la VII – ‘ricco’, di *Lanquan li jorn son lonc en mai* di Jaufre Rudel.

B 515, V 98.

Lang 19 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 28 ; Monaci (1875) 98; Braga (1878) 98; Machado (1949-1964) 460; Nunes (1972) 46; Lapa (1976) 11; Gonçalves/Ramos (1983) 82; Ferreira (1991) pp. 42-43; Jensen (1992) pp. 72-73; Nassar (1995) p. 35; Júdice (1997) p. 95 ; Ferreira (1998) pp. 61-62; Arias (2003) 57.

Repertori: Tavani (1967) 25, 73; D’Heur (1973) 513.

Pero que eu mui long’ estou
da mha senhor e do seu bem,
nunca me dê Deus o seu bem,
pero m’ eu [d’ e]la long’ estou,
5 *se nom é o coração meu
mais preto d’ ela que o seu.*

E pero long’ estou d’ ali
d’ u agora é mha senhor,
nom aja bem da mha senhor,
10 pero m’ eu long’ estou d’ ali,
*se nom é o coração meu
mais preto d’ ela que o seu.*

E pero longe do logar
estou, que nom poss’ al fazer,
15 Deus non mi dê o seu bemfazer,
pero long’ estou do logar,
*se nom é o coração meu
mais preto d’ ela que o seu.*

C’ a vezes tem em al o seu,
20 e sempre sigo tem o meu.

I- Anche se mi trovo molto lontano dalla mia signora e dal bene che è in lei, che Dio non mi conceda mai il suo bene, anche se mi trovo lontano da lei, *se il mio cuore non è più vicino a lei del suo.*

II- E anche se mi trovo lontano da lì dove ora è la mia signora, che io non riceva bene dalla mia signora, anche se sono lontano da lì, *se il mio cuore non è più vicino a lei del suo.*

III- E anche se mi trovo lontano da quel luogo, che non posso fare altrimenti, che Dio non mi conceda i suoi favori, anche se sono lontano da quel luogo, *se il mio cuore non è più vicino a lei del suo.*

F- Che talvolta lei ha il suo altrove, e sempre ha con sé il mio.

Cantiga de amor, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro versi a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata, seguite da una *fiinda* di due versi che riprende, invertendoli, i rimanti del *refrán* (producendo di conseguenza legame di *coblas capcaudadas*). I versi sono tutti ottosillabi maschili. La forte coesione del testo è assicurata dalla gabbia parallelistica che organizza le strofe, e, grazie al parallelismo letterale che interessa in particolar modo il v. 1 e 4 di ogni strofa – ovvero il primo e l'ultimo del corpo strofico –, origina numerosi legami interstrofici. La «variazione parallelistica a scarto minimo», come la definisce Ferrari (1984: 42) si intreccia alla doppia serie di *dobres* presenti nel testo ad ogni primo e quarto verso: *long' estou* (vv. 1 e 4), *long' estou d' ali* (vv. 7 e 10), *do logar* (vv. 13 e 16), e al secondo e terzo verso: *seu bem* (vv. 2 e 3), *mha senhor* (vv. 8 e 9), *fazer / bemfazer* (vv. 14 e 15, in rima derivata). Le parole rima del *refrán*, *meu* e *seu*, sono riprese a chiasmo nei versi della *fiinda*. Sinalefe tra *dê^o* al v. 15.

Cunha (1961: 210), Nunes (1972: 95) e Jensen (1992: LIII-LIV) avvicinano il componimento, dal punto di vista formale, alla *canso redonda* dei provenzali, per l'uguaglianza anche se non perfetta, del primo e quarto verso di ogni strofa. Questa modalità ripetitiva suggerisce a Beltrán piuttosto il ricorso all'artificio delle *coblas recordativas*, la struttura in cui, secondo le *Leys d'amors*, «per aquel meteysh bordo que comensa la cobbla fenisca» (Beltrán 1995: 136 e n. 79, lo stesso accostamento è fatto da Hart 1998: 6). Partendo da questa osservazione, più recentemente Elsa Gonçalves (2001: 202-208) ha negato la presenza della *canso redonda* di tipo provenzale nelle *cantigas* galego-portoghesi, eccezion fatta tutt'al più per *Mui gran poder á sobre min Amor* di Bonifacio Calvo. I testi che la critica ha definito *canções redondas* ripetono, infatti, uno stesso verso all'inizio e alla fine di ogni strofa ma non presentano la permutazione regolare delle rime, caratteristica della tecnica provenzale. Seconda la studiosa, questi testi peninsulari presentano piuttosto un artificio metrico-retorico collegato alla *repetitio*, una sorta di *dobre* esteso all'intero verso, il cui modello andrà forse cercato nella poesia ritmica mediolatina che nella tradizione lirica provenzale.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: ou em eu

II: i or

III: ar ər

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 185, schema 160: 331, per cui cfr. X.

1. *Pero que*: nonostante la plausibilità del valore causale, ritengo la locuzione concessiva dato il paradosso veicolato dalla poesia: 'anche se sono lontano dalla dama, il mio cuore è più vicino a lei del suo'.

2. *seu bem*: da notare l'ambiguità del possessivo *seu*: la formula è topica e si riferisce alla grazia divina, ma *o seu bem* richiama ovviamente il *do seu bem* del verso precedente con allusione al 'bene' della dama, l'unico che il poeta desidera veramente (cfr. *o seu bemfazer* v. 15).

3. Manca nel ms. V la forma verbale *dê*, presente in B dopo il soggetto: *me Deus dê* è la lezione proposta da Michaëlis e messa a testo da Nunes, da Jensen e da Arias. Più rara, ma attestata (cfr. 78, 2 v. 7), la forma stampata da Lang col soggetto precedente il verbo.

Il verso funge da principale alla subordinata condizionale del ritornello, garantendo la veridicità di quanto lì si afferma: ‘che Dio non mi dia il suo bene, se non è vero che il mio cuore...’ (cfr. anche vv. 9 e 15). Il poeta vuole cioè dimostrare attraverso una serie di formule di giuramento che, sebbene lontano dalla *senhor*, il suo cuore è più vicino a lei del proprio perché quello della dama a volte pensa ad altro, mentre il cuore del poeta pensa continuamente a lei.

4. Di fronte alla lezione oscura e confusa dei testimoni (V: *pero meu la long estou lo mhe stou*; B: *pero meu la long estou lho me stou*), Lang corregge il verso basandosi sulla struttura del v. 1 e stampa: “pero [que] m’ eu [tam] long’ estou”. Introduco la restituzione congetturale di Nunes, paleograficamente più accettabile rispetto a quella di Lang e seguita anche dagli editori succedanei: “pero m’ eu [d’ e]la long’ estou”. A ulteriore sostegno di questa soluzione, il fatto che nel testo l’avverbio *longe* compare sempre nella forma ‘lontano da qualc.’, costruzione che si verrebbe a perdere nel testo Lang.

5. *coraçom*: indica la ‘volontà’, il ‘pensiero’ dell’amante, sineddoche per la sede dei suoi sentimenti. Sulla fortuna del rudelliano ‘lontano dal corpo, vicino al cuore’, si leggano i seguenti versi di Fernand’ Esquio che, in base alla propria esperienza, afferma la falsità di un detto popolare vivo tutt’oggi: “e pero mui lonje de vós vyvy, / nunca aqueste verv’ antig’ aচেয়: ‘Quan lonje d’ olhos, tan lonje de coraçon’”. L’iperbole ellittica del ritornello trova spiegazione nella *fiinda*.

Per il motivo del cuore del poeta presso la dama, oltre alle poesie citate nell’introduzione al testo, cfr. per i provenzali Raimon Jordan: “qu’ab tan gran gaug s’atrai mos cors vas vos / qu’anc pus vos vi no fui d’el poderos, / tan enveios fui del vostre cors gen / qu’aqui meteis remas en vostr’ estetge”, complicato dal cuore-corpo (*Vas vos soplei, dompna, primeiramen*, vv. 13-16) e gli esempi tratti da Bernart de Ventadorn nel repertorio tematico di Lazar (1959: 393). Cfr. per i galego-portoghesi, Johan Soares Somesso: “ca sempr’ en ela cuidarei, / e sempr’ en ela ja terrei / o coraçon, mentr’ eu viver” (78, 10 vv. 26-28); Roi Queimado: “Mais non pod’ ela por ende o meu / coraçon partir do seu” (148, 16 vv. 11-12: la dama non vuole che il poeta la raggiunga, ma non può impedire al suo cuore di stare lì con lei); e inoltre 47, 13; 63, 43 ; 96, 7 ; 125, 22.

6. *preto de*: ‘vicino a’, cfr. XVIIIv. 5.

8. *d’ u*: ‘dove’. – *é: seer* col significato di *estar*, ‘trovarsi’. Per il termine *senhor in dobre*, cfr. VI v. 1.

13. *longe do logar*: l’avverbio *longe* non fa qui parte del *dobre* tecnico, ma ne costituisce un’eco anche per il legame allitterante se non quasi paronomastico con il sostantivo *logar* (‘luogo’, ‘sito’). La *variatio* posizionale si serve in questo caso dell’*enjambement* che sposta il verbo nell’*incipit* del verso successivo.

14. *que*: piuttosto che causale (cfr. Nunes 1972: 96), la congiunzione avrà valore consecutivo: ‘mi trovo lontano dalla dama tanto che non posso fare altro’. Per Nunes *al* si riferisce al ritornello: «a única cousa que pode fazer é asseverar que o seu coração está mais perto da dama que dela o seu próprio» (*ibidem*).

15. Il *dobre* è arricchito in questo caso dal rapporto derivativo, per Ferrari la rima nel testo di Lang *fazer* : *bemfazer* (laddove Nunes separa *ben fazer*) rappresenta un caso di *mozdobre* (cfr. Ferrari 1984: 42 n. 27). – *bemfazer*: l’espressione allude generalmente ai favori concessi dalla dama, mentre qui è riferita alla grazia divina con la stessa ricercata ambiguità del sintagma *o seu bem* del v. 3.

I sintagmi *fazer* / *aver bem* (e, in misura minore, *fazer prazer*) hanno infatti i loro antecedenti più prossimi nei provenzali e sono tipici della poetica trobadorica peninsulare. L’espressione corrisponde al BENE FACERE del linguaggio giuridico-feudale che consisteva nel dovere del signore di proteggere tutti gli appartenenti a un livello sociale inferiore che si legavano a lui tramite un patto vassallatico. Il *fazer bem* poetico insiste dunque sul ruolo superiore riconosciuto alla dama nella relazione amorosa e allo stesso tempo sul dovere che lei ha, in quanto DOMINUS, di soccorrere il suo vassallo. La locuzione equivale alla *mercê*, al *chazimen* dei provenzali e designa nelle *cantigas* i favori o i doni concessi da madonna al suo fedele servitore, favori che in ambito peninsulare perdono la loro carica sensuale divenendo sempre più astratti e indefiniti. L’ambiguità dell’espressione riflette la polisemia del termine *bem*: la ricompensa nella lirica di Francia poteva consistere in uno sguardo, in un sorriso o anche in un bacio, mentre nella poesia trovadorica coltivata nell’occidente peninsulare la *senhor* non soddisfa mai le preghiere del poeta e per questo motivo il canto raramente è spinto dal *joi de amor* (cfr. LV). Per l’espressione *fazer bem*, cfr. Spina 166: 176-185; Mattoso 1987: 153-154.

19. *ca*: causale, la *fiinda* spiega infatti il paradosso ripetuto nel ritornello. Gonçalves preferisce la forma piena e legge “Ca [a] vezes” (Gonçalves 2001: 203). – *em al*: più probabile ‘in altri pensieri’ che ‘in altre persone’. La comparazione finale, centrata sull’espressione *teer o coração em algo* (‘desiderare qualcosa’), contrappone l’atteggiamento dell’innamorato ossessivamente rivolto all’oggetto amato, a quello della dama stessa, libero dalla schiavitù d’Amore.

20. *sigo*: ‘con sé’: il cuore del poeta è sempre con la dama perché il suo pensiero è fisso in lei. Per il cuore del poeta che non pensa che alla donna, oltre al *salutz* già citato di Arnaut de Mareuil (“per que m’endeve mantas vetz / que autr’afar pensar no·m letz” vv. 81-82), si ricordi tra i trovieri la famosa *La douce voiz* del Chastelain de Coucy e l’*incipit* della terza strofa: “Tant ai...” (vv. 17-18). In ambito galego-portoghese, invece, si noti la somiglianza della *fiinda* dionigina col seguente *refrán* di Fernan Paez de Talamancos: “ali tenh’ eu o coração, / en vós, senhor, e en al non” (46, 8 *cantiga de amor* ibrida, con forti interferenze di registro formale col genere *de amigo*), sempre collegato al tema della partenza dell’amante e da cui sembrano derivare i versi dionigini, che arricchiscono la posizione del trovatore galego col paragone col cuore della dama. Sulla figura del cuore presso la dama o lasciato come ostaggio in sua prigionia, frequente nella lirica francese, cfr. Charman Lee, *La solitudine del cuore: caratteri della lirica cortese in Francia*, in Bruni 1988: 49-78.

Ancora, “meu corazón / ia non sab’ al fazer senón cuidar / en mia señor” 114, 18 vv. 25-27

XX

Sempr' eu, mha senhor, desejei

La poesia veicola uno dei temi caratteristici della 'scuola' galego-portoghese in cui al *joi* amoroso e vitale dei provenzali si oppone l'amara certezza di un amore a senso unico, destinato alla *coita* e al tormento. All'assoluta assenza di speranza in questo come in altri testi di don Denis sembra rispondere *Amor faz a min amar tal señor* di Airas Nunes (14, 2), poesia che fin dall'*incipit* si nutre, rielaborandole, di citazioni dionigine e che nel ritornello dichiara: "Pois min amor non quer leixar / e da-m' esforç' e asperança, / mal veñ' a quen se d' el desasperar". La richiesta di mercede alla dama, apostrofata in questa *cantiga* solo nel primo verso, si fa martellante tramite l'insistita ripetizione del verbo *desejar* e dell'oggetto diretto *vosso bem*, ma la preghiera del poeta lascia presto spazio alla disforica certezza dell'insuccesso. Il verso di *refrán* intercalato, infatti, e in particolare l'avversativa iniziale, dividono nettamente la strofa in due momenti in cui si contrappone il desiderio che nutre l'amante di ricevere i favori della dama alla rassegnata consapevolezza che da questo amore riceverà solo sofferenza.

Usato eccezionalmente nei trovatori provenzali e francesi, il ritornello intercalare, i cui versi cioè appaiono parzialmente o totalmente inseriti nel corpo strofico, è la struttura che sta alla base del *rondeau* francese (*aAabAB*) ed è un procedimento caro alla lirica galego-portoghese ed in particolare al suo autore più prolifico che vi ricorre in ben tredici testi (XX, XXV, LIX, XCIII, XCIV, XCIX, CIX, CXIX, CXX, CXXII, CXXIII, CXXIV e CXXVIII). La forma fu probabilmente introdotta nella penisola da Roi Gomez de Briteiros, trovatore che accompagnò in Francia e Portogallo il processo di ascesa al trono portoghese di Alfonso III, padre di don Denis. La pratica del *refrán intercalar* è caratteristica del *genere de amigo*, ma don Denis vi ricorre anche in tre testi d'*amor* (oltre a questo, XXV e LIX). In questa poesia il ritornello si compone di due versi di cui uno solo si inserisce nel corpo monirimico della strofa, mentre il secondo la chiude sul tono 'negativo' della dittologia *mal e viltança*.

B 516, V 99.

Lang 20. Altre edd.: Moura (1847) p. 30; Monaci (1875) 99; Braga (1878) 99; Machado (1949-1964) 461; Nunes (1972) 47; Nassar (1995) p. 36; Júdice (1997) p. 96.

Repertori: Tavani (1967) 25, 106; D'Heur (1973) 514.

Sempr' eu, mha senhor, desejei,
mais que al, e desejarei
vosso bem que mui servid' ei,
mais nom com asperança
5 d' aver de vós bem; ca bem sei
que nunca de vós averei
se nom mal e viltança.

Desej' eu mui mais d' outra rem
o que mi pequena prol tem,
10 ca desej' aver vosso bem,
mais nom com asperança

que aja do mal que mi vem
por vós nem galardom porem
se nom mal e viltança.

- 15 Desej' eu com mui gram razom
vosso bem, se Deus mi perdom,
mui mais de quantas cousas som,
mais nom com asperança
que sol coid' e-no coração
20 aver de vós por galardom
se nom mal e viltança.

I- Sempre, mia signora, desiderai, più di ogni altra cosa, e desidererò il vostro bene che molto ho servito, *ma non con la speranza* di avere da voi bene; perché so di certo che mai avrò da voi *se non male e disprezzo.*

II- Io desidero molto più di ogni altra cosa ciò che mi è di poco vantaggio perché desidero avere il vostro bene, *ma non con la speranza* che abbia ricompensa dal male che mi viene a causa vostra *se non male e disprezzo.*

III- Io desidero a ragione il vostro bene, che Dio mi perdoni, molto più di qualsiasi altra cosa, *ma non con la speranza* di pensare nel cuore di avere da voi come ricompensa *se non male e disprezzo.*

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre strofe *singulars* di sette versi di cui il quarto e il settimo costituiscono il ritornello. I versi del corpo della strofa sono ottosillabi maschili su una stessa rima, mentre i due del *refrán* intercalare sono esassillabi femminili che a loro volta rimano tra loro. Il parallelismo concettuale si riverbera a livello lessicale attraverso l'iterazione di singole parole o espressioni che originano legame di tipo *capdenals* ai vv. 3 e 16 (*vosso bem*) e ai vv. 8 e 15 (*desej' eu*). L'iterazione del verbo *desejar* in particolar modo si prolunga per tutte e tre le strofe, originando un poliptoto in sede rimica ai vv. 1 e 2 (*desejei - desejarei*). Un'altra rima derivata ai vv. 3-6 (*ei - averei*, il poliptoto si estende anche all'infinito del v. 5); rime ricche 8 : 13, 15 : 19 (tende alla rima paranomastica), 16 : 20. Nella prima strofa la rima *a* è verbale, mentre la *b* del ritornello è sostantivale. Ci sono inoltre echi fonici tra le rime del corpo delle tre strofe: assuonano quelle della prima e della seconda strofa (*ei, em*), consuonano quelle della seconda e della terza strofa (*em, om*).

Schema metrico: a8 a8 a8 B6' a8 a8 B6'
I: ei ança
II: em
III: om

Cfr. Tavani 1967: 51, schema 12: 1. La struttura metrico-strofica di questo testo, unica nel *corpus* galego-portoghese, deriva per Beltrán da quella usata da Johan Zorro in *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* (83, 1; schema: *aaaBaB*), il caso più antico di applicazione del ritornello intercalare ad una strofa di sei versi. Nei trovieri e nei trovatori lo schema è attestato rispettivamente una e sei volte, tra queste ultime solo una

canzone di Giraut de Borneil mescola versi di lunghezza differente, per la precisione eptasillabi maschili e pentasillabi femminili (cfr. Frank 1953, I: 11, schema 51; Mölk-Wolfzettel 1972: 157, schema 174).

1. Lo stesso concetto si trova in XVII vv. 1-5, 11-12.

2. *mais que al*: ‘più di ogni altra cosa’, l’iperbole viene parallelisticamente ripresa e arricchita nelle strofe successive al v. 8 (*mui mais d’outra rem*) e al v. 13 dove l’espressione occupa l’intero verso (*mui mais de quantas cousas som*). – *desejarei*: per il gusto che si riscontra nei *trobadores* per i poliptoti estesi anche alla sede rimica, cfr. VIII v. 3. Identico *enjambement* ai vv. 15-16 che mette in risalto l’oggetto desiderato.

3. *vosso bem*: in alternanza a *bem de vós*, si riferisce alla generica ‘ricompensa d’amore’ che il poeta desidera ricevere dall’amata. – *servid’ei*: accanto al significato abituale di ‘servire’, ‘prestare servizio alla dama’, in alcuni contesti è attestato il valore di *servir* come ‘chiedere’, ‘desiderare’ (cfr. Nunes 1972: 546 e Lanciani 1977: 82). È questo infatti il senso che Nunes attribuisce qui al verbo, sebbene l’accezione più frequente di ‘servire’ spiegherebbe il *com mui gram razom* della terza strofa: il poeta richiede il favore dell’amata a buon diritto, cioè per averla a lungo servita.

4. Seppur non segnalato tipograficamente, Lang considera ritornello anche il quarto verso di ogni strofa, dato che nell’introduzione assegna a questo testo lo schema aaaBaaB (Lang 1894: CXXXVI). – *esperança*: non stupisce che in una lirica caratterizzata tematicamente dalla sofferenza amorosa come quella galego-portoghese, questo termine appaia appena dieci volte, di cui tre in questo testo, in forma privativa. Diverso il caso già accennato di Airas Nunes (cfr. 14, 2 e 14, 13 con sette occorrenze del termine), che si rivela tra i *trobadores* più fedeli alla topica provenzale del *joi*. Da segnalare infine la presenza, sempre in contesto negativo, della forma alternativa *esperança* in una *cantiga de amor* di don Pedro Conde de Barcelos, figlio illegittimo del monarca portoghese (118, 8 v. 22: “Nem esperança nunca poss’ aver”). Per le rare rime in *-ança* nel canzoniere profano galego-portoghese, cfr. Tavani 1964: 84 nota al v. 5. Per la complessa questione dei rapporti tra strofa monorima e *refrán intercalar*, *rondel* e poesia popolareggiante, cfr. Beltrán 1984c.

5. Si noti la ripetizione a breve distanza di *bem*, arricchita dal consueto gioco polisemico: il termine ha valore prima sostantivale e poi avverbiale.

6. *nunca*: ‘mai’, in netta antitesi col *sempre* incipitario.

7. Attende la ricompensa dei suoi servigi ma non riceve che dolore anche Richard de Semilli: “mult m’a fet maus endurer, / si n atent le guerredon, / n’onques n’en oi se mal non” (*Par amors ferai chançon*, vv. 5-7). – *viltança*: ‘disprezzo’, ‘vergogna’, ‘umiliazione’, dal sostantivo arcaico *VILTA derivato dall’aggettivo VIL (lat. VILIS ‘senza valore’), è l’unica occorrenza del vocabolo nella lirica profana, mentre ne offre tre esempi il canzoniere mariano (cfr. 24 v. 37, 57 v. 56 e 136 v. 11).

8. *Desej' eu*: dalle forme al passato e al futuro della prima strofa, si passa nella seconda e nella terza al presente. – *d' outra rem*: l'introduzione del secondo termine di paragone mediante la preposizione *de* più sostantivo, accompagnato o no da altri modificatori, era frequente nella lingua antica, accanto alle costruzioni *mais que*, *mais ca* (IX v. 2), *mais de que* (cfr. Huber 1986: 170). Potendo *rem* indicare 'persona', si può supporre che qui si intenda 'vi desidero più di ogni altra donna', ma nella clausola parallela del v. 17 si legge *cousa*.

9. Il verso contiene una perifrasi per *vosso bem*: letteralmente 'ciò che mi dà piccolo vantaggio', cioè 'mi è poco utile'. Dal latino volgare *PRÖDE (classico PRÖDEST con separazione del verbo), il sostantivo femminile si costruisce in genere coi verbi *seer*, *aver* e *teer*. Dei quarantasette casi rilevati da Moscoso Mato in cui *teer* possiede un significato simile a 'dare', 'produrre', molto spesso l'oggetto diretto è *prol* (cfr. Moscoso Mato 1999: 234). L'espressione è già frequente nella lirica provenzale: "Pois vei c'una pro no m'en te" Bernart de Ventadorn (XXXI v. 29; cfr. Ferrari 1984: 40). Tra le numerose occorrenze del sintagma nei testi galego-portoghesi ricordiamo i seguenti versi di Estevan da Guarda: "«A voss' amig', amiga, qual prol tem / servir-vos senpre muy de coraçom, / sen bem que aia de vos, se mal non?»" (30, 5 vv. 1-3), esordio di una *cantiga d'amigo* che ricorda l'analogo *incipit* allitterante di due testi dionigini (cfr. XCIXe CXVIII). Per altre occorrenze di *teer prol* in don Denis, cfr. XXIV v. 2 (in un contesto tematico e lessicale molto simile) e LXX v. 22; *aver prol* in CVII v. 2.

13. *por vós*: espressione frequentemente soggetta ad *enjambement* che pone in rilievo il sintagma preposizionale *por vós* (cfr. XXI vv. 8-9, XXXI vv. 8-9, XLII vv. 6-7, LVIII vv. 3-4). – *nem*: ha qui il valore di 'nessuno' per Nunes: 'abbia dal male che mi viene da voi nessuna ricompensa'. – *galardom*: dalla base germanica *WIDARLÔN (REW 1935: 797, n. 9529; Lorenzo 1977, II: 678) o *WĪTHRALAUN (Corominas-Pascual 1980, III: 29-30), 'premio', 'ricompensa' è uno dei termini appartenenti al lessico feudale che passarono al linguaggio della lirica trobadorica. In effetti, come il vassallo godeva del *beneficium*, il servizio dell'amante aspirava sempre ad una ricompensa che premiasse i suoi sforzi e lo aiutasse a sopportare la *coita* d'amore. Per la questione dell'origine del vocabolo e il suo significato, cfr. García-Sabell Tormo 1991: 163-165. – *porem*: riferito a *do mal*; è uno dei rarissimi casi in cui l'avverbio pronominale è distanziato dal verbo, mentre in genere lo segue immediatamente (cfr. Brea 1988: 182).

15. *com mui gram razom*: è dovere della dama ricompensare il proprio fedele servitore (cfr. v. 3 "mui servid' ei").

16. L'ottava incidentale funge qui da mero riempitivo.

17. *som*: col senso di 'esistere'.

19. *sol*: avverbio, col senso di 'unicamente, solamente'. – *coid(o)*: prima persona singolare del congiuntivo presente, come *aja* del v. 12. – *e-no*: contrazione della preposizione *em* con l'articolo determinativo maschile singolare, la forma piena (XXIV v. 3; XXXI v. 2, 6/12/18, 8; ecc.) alterna nei testi alla forma con aferesi (XXXIII v. 7; XXXIX v. 14; ecc.), preferita in genere da Nunes che qui legge "coide no". Per la stessa espressione, unita al sintagma *non teer prol*, cfr. i versi esordiali di XXIV: "Ora vejo

bem, mha senhor, / que mi nom tem nenhuma prol / d' e-no coração cuidar sol / de vós
[...]

XXI

Se eu podess' ora meu coraçom

La *cantiga d'amor* galego-portoghese, a parte poche eccezioni, si struttura come un lamento del poeta per l'altera indifferenza della dama o come richiesta d'amore e di *mercé*; caratteristico della 'scuola', inoltre, è il gusto non tanto per l'innovazione originale quanto per la ricerca della sfumatura, della continua variazione di uno stesso motivo, come avviene in questo testo. La poesia infatti fonde i toni della *petitio* e della *lamentatio* ed espone la fiduciosa certezza del poeta di ottenere la compassione della dama se solo questa conoscesse il dolore che lo strazia. Il motivo fa parte del ricco repertorio tematico derivato ai galego-portoghesei (cfr. ad es. Martin Moxa: "se viss' ela o meu coraçom tan bem / com' ela, dever-ss' ya doer / d'el e de min [...]” 94, 12 vv. 23-25) dai maestri provenzali (cfr. ad es. Bernart de Ventadorn: "que ja no creirai, / si de so tort li quer plai, / que merces no l'en prenha", *E mainh genh se volv e s vira* vv. 19-21; per altre occorrenze nella lirica trobadorica cfr. Asperti 1990: 479 n. 46-49) e si intreccia nel nostro testo a quello della *desmesura* femminile. L'ipotesi di un eventuale atteggiamento comprensivo e pietoso di madonna funge così da consolazione momentanea al sentimento di *coita* derivato dal suo ostile distacco (il *torto* nei versi sopra citati di Bernart de Ventadorn). La scarsa plausibilità di un amore corrisposto, già evidente nel condizionale *averiades*, è del resto scartata sin dall'inizio visto che, si sa, il poeta non può forzare il suo cuore a rivolgersi all'amata, tanta è l'emozione che in sua presenza lo rende muto (cfr. VIII) o il timore di infastidire la dama che gli toglierebbe l'unica sua gioia, il vederla.

Tutta la tensione del testo si concentra così nel reiterato *se* condizionale (vv. 1, 8, 12) che allontana la dolorosa confessione alla donna in un futuro distante, se non improbabile: la dichiarazione d'amore non esce in tal modo dai limiti del soliloquio e la consolazione di un eventuale *mercé* rimane l'unica speranza cui può aspirare il poeta. La *fiinda* suggella il componimento con una lapidaria *pointe* del trovatore sulla crudeltà della dama, qualora questa non si dolga dello sventurato amante.

B 517, V 100.

Lang 21 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 31; Monaci (1875) 100; Braga (1878) 100; Machado (1949-1964) 462; Tavares (1961) pp. 19-20; Nunes (1972) 48; Nassar (1995) p. 37; Júdice (1997) p. 97.

Repertori: Tavani (1967) 25, 105; D'Heur (1973) 515.

Se eu podess' ora meu coraçom,
senhor, forçar e poder-vos dizer
quanta coita mi fazedes sofrer
por vós, cuid' eu, assi Deus mi perdom,
5 *que averiades doo de mi.*

Ca, senhor, pero me fazedes mal
e mi nunca quisestes fazer bem,
se soubessedes quanto mal mi vem
por vós, cuid' eu, par Deus que pód' e val,

10 *que averiades doo de mi.*

E pero mh avedes gram desamor,
se soubessedes quanto mal levei
e quanta coita, des que vos amei,
por vós, cuid' eu, per bõa fe, senhor,

15 *que averiades doo de mi;*

e mal seria, se nom foss' assi.

I- Se io ora potessi, signora, forzare il mio cuore e potervi dire quanta pena mi fate soffrire per voi, io penso, che Dio mi perdoni, *che avreste compassione di me.*

II- Perché, signora, anche se mi fate male e mai voleste farmi del bene, se sapeste quanto male mi viene a causa vostra, io penso, per Dio che tutto può, *che avreste compassione di me.*

III- E anche se mi disamate, se sapeste quanto male e quanta pena ho patito a causa vostra, da quando presi ad amarvi, io penso, in fede mia, signora, *che avreste compassione di me;*

F- e sarebbe male, se non fosse così.

Cantiga de amor, di *refrán*; tre strofe *singulars* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di un verso, seguite da una *fiinda* di un decasillabo maschile che riprende la rima del *refrán* (*capcaudadas*: ritornello III e *fiinda*). Inizio anaforico ai vv. 3 e 13 (*quanta coita*), mentre ai vv. 4, 9 e 14 e ai vv. 8 e 12 il parallelismo letterale si estende a tutto il verso, con *variatio* nella parte finale. Figura etimologica in rima ai vv. 11-13 (*desamor - amei*); rime interne 2 : 3 (*poder : dizer : sofrer*) e 8 : 9 (*mal : val*); la rima *b* della prima e della terza strofa è desinenziale. *Enjambements* ai vv. 1-2, 3-4, 8-9, 12-13, 13-14. Da notare che la seconda strofa presenta in rima solo monosillabi, mentre i rimanti delle altre strofe sono polisillabi.

Nell'edizione di Lang non c'è punto fermo tra la terza strofa e la *fiinda*, ma non si può parlare di *atehuda ata a fiinda* dato che manca la forte inarcatura interstrofica caratteristica di questa modalità; Nunes separa anche sintatticamente la strofa dalla *fiinda* con un punto fermo.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10

I: om er i

II: al em

III: or ei

F: c10

Cfr. Tavani 1967: 149, schema 155: 3. Lo struttura rimica è presente in venticinque testi galego-portoghesi, con preferenza per il decasillabo maschile, mentre è rara nella lirica di Francia: assente in ambito francese, è documentata tre volte fra i provenzali (un sirventese e una canzone in decasillabi di Cerveri de Girona, con rima *a* femminile, e un sirventese di Marcabruno; cfr. Frank 1953, I: 103 schema 538).

1. In tutte le strofe il periodo condizionale è costruito con l'imperfetto congiuntivo nella protasi e l'indicativo presente nell'apodosi, ad indicare l'impossibilità che si verifichi quanto ipotizzato. Lo stesso ricorso stilistico, in un simile contesto tematico, si trova in XXXVIII. – *ora*: argomentativo, spesso in alternativa ad *agora* (cfr. II v. 15, III v. 14, ecc.). – *coraçom*: l'anticipazione del complemento oggetto marca la *personificatio*, che si limita però ai soli primi versi, non venendo ripresa nelle strofe successive. L'opposizione tra l'atteggiamento dell'innamorato e il suo cuore, sviluppata ad es. nelle *cantigas* XXXII e LXVI, è qui solo allusa e piegata al motivo centrale del testo, la richiesta di mercede.

2. Mi discosto dall'edizione di Lang che riprende la lettura di Dias *forçar a poder*, preferisco infatti seguire fedelmente i testimoni che presentano indubbiamente la congiunzione, per cui i due infiniti dipendono entrambi dal *podesse* del verso precedente. A favore di questa proposta, si noti che *forçar* seguito da infinito è generalmente accompagnato da *de* e non trovo altrove documentata la costruzione con la preposizione *a*.

L'insistenza sul verbo 'potere' (*podesse* – *poder* in poliptoto) indica la consapevole incapacità del poeta di forzare il proprio cuore e rivelare alla dama la sua sofferenza. La dura condizione dell'innamorato si riflette inoltre a livello fonosimbolico nell'asprezza dei suoni di questi versi (soprattutto *f, z, s*).

4. *por vós*: il sintagma preposizionale, spostato enfaticamente in *rejet*, insiste sulla colpevolezza della signora alla quale già si riferiva il (*vós*) *fazedes* del verso precedente. – *cuid' eu*: il verbo può assumere un significato più profondo del semplice 'pensare', collegandosi al dramma dell'io lirico e riferendosi alla cupa riflessione sulle conseguenze del proprio amore e della *coita*, riflessione che aumenta a sua volta il travaglio sentimentale del poeta. – *assi Deus mi perdom*: la frase ottativa serve a sostenere la veridicità di quanto si sta per affermare, lo stesso si dica per l'invocazione del v. 9 e l'inciso topico del v. 14. Cfr. XIV v. 4.

5. *doo*: 'pena', 'compassione' (< DŌLUM). Nelle *cantigas* la richiesta di pietà è generalmente attuata lessicalmente dal verbo *doer(se)* o dall'espressione *aver doo (de)*, per cui cfr. almeno il ritornello di Johan Soarez Coelho "avede vos oge doo de min" (79, 46) e Roi Paez de Ribela: "E se o vós, mha senhor, entender / esto [la pena del poeta e il suo amore] quiserdes, averedes hi, / a meu cuydar, algun doo de min" (147, 13 vv. 7-9).

6. *pero*: concessivo.

7. La crudele indifferenza della dama è espressa dalla litote e dalla collocazione in *explicit* di verso degli antonimi *fazer mal* – *fazer bem* (da notare il poliptoto). – *nunca quisestes*: anche l'amara accusa alla *desmesura* femminile si esprime con una fraseologia canonica: cfr. Fernand' Esquio "Poys m' ela nunca quisu fazer ben [...]" (38, 1 v. 17). Per l'espressione *fazer bem*, cfr. XIX v. 15.

9. *pód' e val*: per questa dittologia convenzionalmente riferita alla divinità, cfr. III v. 2.

11. *mh*: ‘nei miei confronti’. – *desamor*: cfr. IX v. 23; Fernan Paez de Talamancoas “[...] avendo-mi vós desamor, / u vos amei sempr’a servir” (46, 1 vv. 5-6).

12. Il verso ripete alla lettera il v. 7, ad eccezione del verbo finale *levei*, da cui dipende la dittologia *quanto mal e quanta coita* (che richiamano rispettivamente i termini della seconda e della prima strofa) e il complemento di causa *por vós* del v. 14.

13. *amei*: in antitesi al *desamor* della dama, nel finale del v. 11.

16. Un’ultima condizionale chiude il testo col commento finale del poeta a quanto ha detto finora: la dama violerebbe i principi della cortesia e della *mesura* se non fosse mossa a compassione dalla pena atroce che affligge il proprio servitore.

XXII

Quant' á, senhor, que m' eu de vós parti

Da quando si è allontanato dalla dama il poeta non ha più conosciuto gioia né dolore perché, come rivela nel *refrán*, ha perso il senno e con questo la facoltà di discernere il bene dal male e il piacere dalla sofferenza.

Il marcato ritmo iterativo di questa ‘artificiosa’ *cantiga* obbedisce ad una precisa strategia argomentativa che si serve delle figure dell’antitesi e dell’*iteratio* per esprimere l’alienazione emotiva provocata dalla separazione da madonna. Il parallelismo letterale sui cui sono costruite le tre strofe gioca infatti sulla ripetizione dei due assi semantici del testo: da un lato il costante riferimento alla partenza del poeta, veicolato dalla formula *m' eu de vós parti*, e dall’altro l’antitesi *prazer / pesar*, collocata sempre in sintagmi negativi (*nunca vi v. 2, nom poss' estremar vv. 5/11/17, nom vi v. 9, nunca ouvi v. 15*) e rafforzata nel ritornello dalla coppia sinonimica *bem / mal*. La singolarità della poesia consiste nel suo essere interamente dedicata alla follia amorosa a cui generalmente i trovatori peninsulari dedicano non più che una fugace allusione, magari all’interno di una meccanica enumerazione dei più convenzionali *signa amoris* ereditati, tramite la lirica occitanica, dall’erotica latina. In secondo luogo, pur lontano dall’esuberanza concettuale e lessicale con cui i provenzali seppero sviluppare questo motivo, don Denis mira a riprodurre stilisticamente lo stato di confusione psichica in cui versa l’io lirico tramite l’insistente ripetizione del binomio antitetico *prazer / pesar*, all’interno di strofa e nel ritornello. Questa «agitation anxieuse», come la definisce D’Heur (1975: 486), viene resa con un simile artificio da Johan Garcia de Guilhade nella canzone *Amigos, quero-vos dizer* (70, 10), nella quale l’*ensandecer* del poeta è simbolicamente marcato nel ritornello dalla ripetitività esasperata della clausola “assi and’ eu” (probabile eco di *Assi and’ eu por serviço que fiz* di Gil Perez Conde dove il sintagma si ripete per ben sette volte in *incipit* di verso).

B 518, V 101.

Lang 22. Altre edd.: Moura (1847) p. 33; Monaci (1875) 101; Braga (1878) 101; Machado (1949-1964) 463; Nunes (1972) 49; Nassar (1995) p. 38; Júdice (1997) p. 98.

Repertori: Tavani (1967) 25, 89; D’Heur (1973) 516.

Quant' á, senhor, que m' eu de vós parti,
atam muit' á que nunca vi prazer
nem pesar, e quero-vos eu dizer
como prazer nem pesar nom er [vi]:
5 *perdi o sem, e nom poss' estremar*
o bem do mal, nem prazer do pesar.

E des que m' eu, senhor, per bõa fe,
de vós parti, creed' agora bem
que nom vi prazer nem pesar de rem,
10 e a questo direi-vos [eu] por que:
perdi o sem e nom poss' estremar
o bem do mal, nem prazer do pesar.

Ca, mha senhor, bem des aquela vez
 que m' eu de vós parti, no coração
 15 nunca ar ouv' eu pesar des entom
 nem prazer, e direi-vos que mh o fez:
*perdi o sem, e nom poss' estremar
 o bem do mal, nem prazer do pesar.*

I- Quanto tempo è, signora, che io mi allontanai da voi, altrettanto è che mai più vidi piacere né dolore, e voglio dirvi come mai non vidi più piacere né dolore: *persi il senno e non posso distinguere il bene dal male né il piacere dal dolore.*

II- E da quando io, signora, per buona fede, mi allontanai da voi, crediate ora bene che non vidi piacere né dolore per nulla, e di questo vi dirò il perché: *persi il senno e non posso distinguere il bene dal male né il piacere dal dolore.*

III- Perché, mia signora, da quella volta che mi allontanai da voi, nel cuore mai più ebbi da allora dolore né piacere, e vi dirò che cosa mi portò a questo: *persi il senno e non posso distinguere il bene dal male né il piacere dal dolore.*

Cantiga de amor, di *refrán*; tre strofe *singulars* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi a rima baciata. Le corrispondenze letterali e la martellante ripetizione della coppia allitterante e antitetica *prazer-pesar* producono richiami fonici come le rime interne che interessano la prima strofa (*dizer* : *prazer* ai vv. 3-4 e *pesar* : *estremar* ai vv. 4-5) o gli inizi anaforici dei vv. 3 e 16. Rima ricca 2 : 3; rima desinenziale 1 : 4.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: i ər ar

II: e em

III: ez om

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 26; per cui cfr. X.

1. La poesia *Quant' á, senhor, que m' eu quitei* di Men Rodriguez Tenoiro, oltre alla somiglianza lessicale e sintattica dei versi esordiali (con la correlativa *quant' á... tant' á*), condivide con la canzone dionigina l'antitesi *prazer-pesar* e l'espressione *m' eu de vós parti*, sviluppate entrambe in particolar modo nel *refrán*: “[verei] *prazer*, por quanto *pesar* vi, / des quando m' eu de vos parti” (101, 8). Le affinità tra i testi coinvolgono anche lo schema metrico (*abbaCC*) e tre rime (*-er*, *-ar*, *-i* con identità dei rimanti *parti* : *vi*), ma la sfumatura del tema trattato è differente dato che nella *cantiga* del nobile galego si oppone il *prazer* presente, nato dalla vista della dama, alla triste condizione dell'amante lontano e non vi è traccia della *locura* amorosa che invece pervade il componimento del re trovatore. – *Quant' á*: sottointeso *tempo*, come per il *muito* del verso successivo. Nelle *cantigas* caratterizzate dal motivo della partenza dell'innamorato, questa si configura generalmente come un atto già realizzato (di qui la forma passata *parti*) e di cui si tace la ragione, spesso però facilmente imputabile all'atteggiamento crudele della dama e al servizio non ricompensato. – *parti*: sul piano

lessicale *partirse (de)* è il verbo più utilizzato per esprimere il tema dell'esilio volontario del trovatore in una terra lontana dall'amata, seguono *quitar, alongar, irse, morar / viver / guarir alhur, espedir* e più raramente *fugir* o *estranhar* (cfr. Neves 1993: 260; Ron Fernández 1994: 128). Don Denis, uno dei poeti che più frequentemente hanno coltivato questa tematica, utilizza *partir* nell'accezione di 'allontanarsi fisicamente' solo in questa poesia, mentre altrove il verbo significa 'smettere' (*partir de chorar* LXVIII v. 8) o, in senso figurato, 'allontanare il dolore' (*partir mal / coita*, IX v. 18; LX vv. 2, 8 e 17).

2. *atam*: variante di *tam* con *a* prostetica, è correlativo di *quanto* del verso precedente e viene rafforzato superlativamente dall'aggettivo *muito*. – *vi*: per *veer* col senso di 'sentire, provare', cfr. V v. 9 e XIII v. 10.

2-3. *prazer nem pesar*: si noti che la prima e l'ultima occorrenza della coppia *prazer-pesar* nel corpo delle strofe è separata da *enjambement* (cfr. vv. 15-16). La stessa antitesi caratterizza altre poesie che sviluppano il tema della *partida*: oltre al testo di Men Rodriguez Tenoiro già citato, pone caso ricordare *Que grave m' est ora de vos fazer* di Johan Airas (63, 64 vv. 1-7) e *Senhor fremosa, vou-mh alhur morar* di Pero Mendiz de Fonseca (133, 5 vv. 1-2 e 8-9), a cui si aggiunge la *cantiga d'amigo* di Men Rodriguez Tenoiro *Ir-se queredes, amigo, d' aquem* (101, 4), con conseguente rovesciamento di prospettiva. In questi componimenti però si oppone il *prazer* della dama, felice per la partenza del poeta, al *pesar* dell'amante lontano, mentre nel testo di don Denis gli stati d'animo contrastanti sono riferiti allo stesso soggetto, incapace di provare qualsiasi tipo di sentimento. La stessa situazione di perturbazione emotiva è dichiarata invece dalla fanciulla di Johan Soarez Coelho che, lamentandosi dell'innamorato che non le rivolge la parola, dichiara: "E ar direi-vos outra ren: / nunca eu ar pudi saber / que x' era pesar nen prazer, / nen que x' era mal nen que ben" (79, 6 vv. 7-10). – *quero-vos eu dizer*: il desiderio di rivelare alla signora l'origine delle sofferenze si ripete al quarto verso delle altre due strofe, veicolato dal solo verbo *dizer* (*direi-vos*, vv. 10 e 16).

4. *como*: la congiunzione è qui necessariamente completiva. – *er*: per il valore di intensificazione e ripetizione della particella, cfr. II v. 11.

5. *sem*: cfr. IV v. 17; il termine si riferisce ad alcune qualità – il senso comune, l'intelligenza, il giudizio – che doveva possedere l'amante cortese, per cui, quando funziona come complemento del verbo *perder*, allude alla conversione dell'innamorato in *fol* o *sandeu*. La follia amorosa è uno dei tradizionali *signa amoris* di natura psichica che compare accanto a conseguenze di carattere fisico come il pallore, il pianto, la perdita del sonno e dell'appetito. Guardare la dama può causare la perdita della ragione nell'innamorato (cfr. ad es. XXV e XXVII), ma altre volte non vederla può portare a identiche conseguenze. La separazione degli innamorati o, più precisamente, la partenza del poeta, può provocare in lui uno stato di follia, che qui si manifesta come incapacità di discernimento, perturbazione e alienazione psichica (cfr. anche XXXIX). La perdita del giudizio, unita al motivo della separazione, si trova ad esempio in due testi di Fernan Velho: *Poys Deus non quer que eu ren possa aver* (50, 7) e *Senhor que eu por meu mal vi* (50, 11), mentre in *Ay mia senhor? sempr'eu esto temi* di Fernan Figueira de Lemos (41, 1) il poeta impazzisce per la partenza della dama. – *poss(o)*: si

noti la differenza tra i tempi verbali che distinguono la passata perdita del senno (*perdi*) e la presente confusione emotiva che da essa consegue. – *estremar*: dal lat. EXTRĒMUS qui con l’accezione generale di ‘distinguere’.

6. Per lo stato confusionale dell’amante, incapace di riconoscere i contrari, oltre all’esempio citato in precedenza da un testo di Johan Soarez Coelho (79, 6), si ricordi la simile dichiarazione di Pero Garcia Burgalês: “[...] o sandeu non sabe ren / d’amor, nen que x’ é mal nen ben” (125, 46 vv. 4-5). L’antitesi *bem / mal*, amplificata nel ritornello da quella tra *prazer e pesar*, diviene inoltre la figura cardine di *Nom quer’a Deus por mha morte rogar* di don Pedro conte di Barcelos (118, 6).

9. *de rem*: rinforza la negazione, al pari di *por/per rem* (cfr. CXXII vv. 13-14: “Des que vós nom vi, de rem / nom vi prazer”).

10. Accanto all’ipotesi integrativa di Lang, segnalo l’emendamento “por que [é]” di Carolina Michaëlis (1895: 522), con cui concordano tra gli altri Mussafia (1980: 333) e Nunes, fondato sulla frequenza nei testi dei grafemi che fondono elementi linguistici diversi, foneticamente equivalenti. Entrambe le soluzioni sono ammissibili, solo si noteranno le numerose attestazioni della rima *bõa fe : por que é* (cfr. 63, 29 vv. 1-4; 63, 34 vv. 8-9; 121, 15 vv. 13-16; ecc.), contro l’unica occorrenza, eccettuato il presente testo, della congiunzione *que* in sede rimica (cfr. 73, 5 vv. 13 e 16 *que : dê*; a questa si aggiungerà LXXIX vv. 12 e 14 *dê : porque* vista la separabilità dei due componenti della congiunzione causale).

15. *ouv(i)*: *variatio* lessicale al posto di *vi* delle stanze precedenti (vv. 2 e 9). – *des entom*: riprende il *des aquela vez* del v. 13, marcando di nuovo l’allontanamento dalla dama come origine dell’alienazione, e rafforza la particella *ar* (cfr. Brea 1988: 50).

16. *nem prazer*: come ai vv. 3 e 4 la coppia *prazer-pesar* è separata da inarcatura, ma la sua ripresa a chiasmo (*pesar-prazer*) limita l’inizio anaforico di verso alla sola congiunzione negativa. – *que*: con funzione pronominale (lett.: ‘che cosa me lo fece’). – *o*: riferito al quanto detto tra i vv. 15-16, cioè alla totale assenza di dolore e gioia che prova il poeta.

XXIII

Unha pastor se queixava

Delle tre poesie dionigine tradizionalmente collegate alla cosiddetta ‘pastorella galego-portoghese’ (le altre due sono *Unha pastor bem talhada* e *Vi oj’ eu cantar d’ amor*), *Unha pastor se queixava* è quella che, ad un esame contrastativo, più di tutte si stacca dal genere occitanico ed oitanico, di cui condivide appena la designazione *pastor*, senza tuttavia che il termine veicoli un preciso riferimento alla collocazione sociale della protagonista quanto piuttosto alla sua giovane età. Nel presente testo infatti non solo manca il primo requisito del genere, ovvero il dialogo tra il cavaliere e la pastora, ma addirittura l’io lirico maschile appare completamente celato dietro la macchina da presa della narrazione ‘mista’ in cui una voce fuori campo appena descrive i movimenti della pastora ed introduce i suoi lamenti, riportati in stile diretto negli ultimi versi di ogni strofa. In ambito galego-portoghese la riduzione del poeta ad ascoltatore contraddistingue quella che Lesser definisce la forma più autoctona e primitiva di pastorella iberica, la *compostelana*, e caratterizza oltre a questo componimento la dionigina *Unha pastor bem talhada* (LVII) e *Oí og’ eu ùa pastor cantar* di Airas Nunes (14, 9), nelle quali però l’*eu* sopravvive e non si riduce «allo stato zero» come in questo caso (cfr. Segre: 2003 321).

La canzone rientra in sostanza nel gruppetto di testi dionigini di difficile classificazione, collocandosi nel crocevia di tradizioni e generi differenti. La natura maschile dell’interlocutore iniziale giustifica l’inserimento del testo tra le *cantigas d’amor* (così come le altre due pastorelle, segno che questi testi erano dunque sentiti come appartenenti al genere più alto), poiché, come segnala l’anonimo trattatista della poetica di B, «se move a razom d’ele» (Tavani 1999: 41). Tuttavia le battute della protagonista, che si dispera per le sofferenze amorose e, presumibilmente, per l’assenza dell’amato (cfr. v. 19), ci ricollegano direttamente alla canzone di donna e viene da sé definire *amigo* l’oggetto dei suoi pensieri e delle sue imprecazioni. Ben lontano da un tipo di testo ‘originale e popolareggiante’ come lo definiva Lesser, la *cantiga* dionigina si serve indubbiamente di spunti lessicali (*pastor*) e tematici (la solitudine della giovane in un *locus amoenus*) desunti dal genere ‘pastorella’, tuttavia non la si può definire tale dato che il tono dominante rimane quello delle *cantigas* galego-portoghesi di argomento amoroso. Accanto ad espressioni tipiche di quest’ambito linguistico come *queixarse*, *coita*, *veer em grave dia o seer se nom morte*, si noterà l’uso di tecniche altrettanto caratterizzanti come il *dobre* e il parallelismo semantico. Don Denis sembra in tal modo andare oltre un’ibrida combinazione dei moduli della pastorella gallo-romanza con le atmosfere e le figure della lirica peninsulare: la particolarità della seconda persona singolare, l’estrema stilizzazione della cornice agreste e la totale scomparsa dell’io narrante rinvia ad una fase successiva del *labor limae* poetico, frutto di una totale assimilazione dei modelli transpirenaici e autoctoni, da cui emerge un prodotto sostanzialmente nuovo che pur si mantiene entro i parametri contenutistico-formali della lirica cortese.

B 519, V 102.

Lang 23. Altre edd.: Moura (1847) p. 34; Monaci (1875) 102; Braga (1878) 102; Machado (1949-1964) 464; Pimpão (1960) 7; Tavares (1961) pp. 33-34; Nunes (1970) p. 242; Nunes (1973) 1; Álvarez Blázquez (1975) pp. 231-232; Torres (1977) p. 243; Pena (1990, II) 143;

Ferreira (1991) p. 110; Jensen (1992) pp. 82-83; Nassar (1995) p. 79; Spina (1996) pp. 347-348; Júdeice (1997) p. 151; Diogo (1998) p. 191; Ferreira (1998) p. 89; Cohen (2003) p. 642.
Repertori: Tavani (1967) 25, 129; D'Heur (1973) 517.

Unha pastor se queixava
muit' estando noutro dia,
e sigo medes falava,
e chorava e dizia,
5 com amor que a forçava:
"Par Deus, vi-t' em grave dia,
ai amor!"

Ela s' estava queixando
come molher com gram coita,
10 e que a pesar, des quando
nacéra, nom fôra doita;
porem dezia chorando:
"Tu nom es se nom mha coita,
ai amor!"

15 Coitas lhe davam amores
que nom lh' eram se nom morte;
e deitou-s' antr' ãas flores
e disse com coita forte:
"Mal ti venha per u fôres,
20 ca nom es se nom mha morte,
ai amor!"

I- Una pastora si lamentava fortemente l'altro giorno e con sé stessa parlava e piangeva e diceva con l'amore che la forçava: «Per Dio, ti vidi in un giorno sventurato, *oh amore!*»

II- Lei si stava lamentando, come donna con grande pena e che a soffrire, da quando nacque, non era abituata; per questo diceva piangendo: «Tu non sei se non la mia pena, *oh amore!*»

III- La pena amorosa le procurava un tormento che a lei era come morte, e si lasciò cadere tra i fiori e disse con pena forte: «Mal ti venga ovunque tu sia, ché non sei se non la mia morte, *oh amore!*»

Cantiga de amor, de refrán, vicina alla modalità tematica della pastorella. Tre *coblas singulares* di sei eptasillabi femminili a rima alternata e un trisillabo finale che costituisce il ritornello. Legame di *coblas capfinidas* tra il ritornello della seconda strofa e il primo verso della terza (*amor - amores*). *Dobre* al secondo e sesto verso di ogni strofa: I *dia*, II *coita*, III *morte*. Rime desinenziali 1 : 3 : 5, 8 : 12; derivate tra i vv. 1 e 8 (*queixava - queixando*), tra il verso di *refrán* e il v. 15 (*amor - amores*). Notevole la somiglianza fonica tra la rima del ritornello e le rime della terza strofa, somiglianza

che si estende agli interi rimanti *flores – forte – fôres* (vv. 17-19). *Enjambements* ai vv. 1-2 e 10-11.

Schema metrico: a7' b7' a7' b7' a7' b7' C3
I: ava ia or
II: ando oita
III: ores orte

Cfr. Tavani 1967: 97, schema 68: 1. La formula metrica, unica nella lirica galego-portoghese, è documentata in due testi provenzali (due testi religiosi tra cui un'alba in decasillabi di cui l'ultimo femminile di Peire Espanhol) e in una canzone in antico francese di Gilles de Vieux-Maisons (cfr. Frank 1953, I: 48, schema 268 e Molk – Wolfzettel 1972: 347, schema 806).

1. *pastor*: il termine con cui si designa l'innamorata in questa *cantiga* costituisce l'unico collegamento col genere occitanico e oitanico della pastorella e del resto, rinviando alla giovane età della protagonista piuttosto che alla sua occupazione, potrebbe essere reso semplicemente con 'fanciulla' (cfr. Stegagno 1975: 20 in riferimento a LVII e Tavani 1980: 142). Si noti che come *senhor*, il sostantivo non presenta distinzioni di genere (cfr. Corral 1996: 164-167). – *se queixava*: terza singolare dell'imperfetto indicativo di *queixar(se)*, 'lamentarsi, affliggersi', verbo di incerta etimologia probabilmente derivato dal latino volgare *QUASSIARE per QUASSARE 'scuotere, agitare'.

2. *muit(o)*: l'avverbio determina il verbo *queixarse* da cui è separato per *enjambement*. – *estando noutro dia*: la difficoltà interpretativa dell'inciso sta nella mancanza di un riferimento spaziale (come invece si trova, ad esempio, nei versi di Martin Moxa segnalati da Lang 1894: 120: "E diss' el-rrey n' outro dia, estando / hu lhe falaron en vossa fazenda" 94, 10 vv. 22-23) o in un altro tipo di determinazione del gerundio (ad es. nella pastorella di Airas Nunes: "e queixava-sse estando con amores" 14, 9 v. 18). L'unico passo simile al nostro, pur calato nel contesto scopertamente osceno di una *cantiga de escarnio e maldizer*, lo offrono i versi di Afonso Sanchez: "e cedo seja na forca, / estando, cerroulh' a boca" (9, 2 vv. 19-20) nei quali l'editrice, M. Arbor Aldea, assegna al verbo il significato di *estar de pé* (Arbor 2001: 232). Per il generico riferimento temporale *noutro dia*, equivalente al provenzale *l'autrier*, tanto distintivo del genere pastorella, cfr. VIII v. 4 (con la *distinctio n' outro*).

3. *medes*: 'stesso, medesimo', da una forma latina volgare *METĪPSE con assimilazione regressiva del gruppo -PS- che genera una fricativa alveolare sorda. La forma, attestata nelle *cantigas* solo in don Denis (oltre a questo verso, cfr. XXVII v. 7), non è passata alle lingue moderne.

4. *chorava e dizia*: l'immagine, ripresa parallelisticamente nel *dezia chorando* del v. 12, è solitamente collegata al sintagma *chorava e estava cantando* della pastorella di Airas Nunes (14, 9 v. 10), di cui a suo tempo Pellegrini rintracciò la fonte nei seguenti versi di Gui d'Ussel: "E vi denan me / una pastorella / ab color fresqu'e novella, / que chantet mout gen, / e disia en plaingnen: / Lassa! mal viu qui pert son jauzimen!"

(*L'autrier cavalcava*, vv. 4-9). Tavani, di fronte alle considerazioni di Pellegrini che si riferiva alla canzone del *papagai* (LVII) dove in realtà l'atteggiamento del «cantar piangendo» non è presente, ritiene che l'espressione derivi al re trovatore dalla pregressa conoscenza del testo di Airas Nunes e di quello di Johan Zorro *Quem viss' andar fremosã* in cui si attesta nuovamente la compresenza dei motivi del 'piangere' e del 'parlare' ("chorand", assi dizia" v. 4; "chorando / e dizendo e rogando" vv. 10-11; "chorando, assi dizendo" v. 20). Cfr. Tavani 1964: 34-36; Pellegrini 1937: 73-77; Lorenzo Gradín 1991: 353-354 che ricorda inoltre quanto l'associazione dei due motivi sia usuale nel *planh*; Ron Fernández 1996: 493.

5. *amor*: il sostantivo indica qui propriamente la passione amorosa, mentre nel verso di *refrán* è probabilmente riferito all'uomo assente, come proverebbe la forma apostrofica. – *forçava*: sull'amore che *força*, cfr. 78, 10 vv. 10-11: "c' assi me ten forçad' amor / que me faz atal don' amar", anche se qui il verbo varrà piuttosto 'spronare, incalzare, spingere'.

6. Gli ultimi due versi della prima e seconda strofa e gli ultimi tre della terza riportano le parole della pastora, per cui, rispetto all'edizione di Lang, si è ritenuto opportuno segnalarle tramite l'uso delle virgolette e della maiuscola. – *Par Deus*: esclamazione con funzione asseverativa. – *t(e)*: la 'stravaganza' della seconda persona singolare è già stata notata da Stegagno, «come a marcare un genere e un livello stilistico diversi» (Stegagno Picchio 1975: 27). Nelle *cantigas* infatti il 'tu' è generalmente utilizzato nelle tenzoni per riferirsi ai giullari (cfr. ad es. 75, 10; 85, 11; 88, 7; 88, 14; ecc.) e lo si incontra al di fuori del genere satirico in una canzone d'amore di Gil Sanchez in cui il poeta si rivolge ad un ipotetico amico che torna dal luogo dove risiede l'amata (*Tu, que ora vêes de Monte-mayor* 57, 1) e nell'*escarnio de amor A Lobatom quero eu ir* di Pero Viviae. – *(vi) em grave dia*: per quest'espressione di uso topico nella lirica galego-portoghese, cfr. V v. 16.

7. *ai amor*: il ritornello è costituito essenzialmente da una sola parola, come in LXXXVIII (*louçana*); cfr. Ferrari 2003: 125-126 che riserva a questa modalità «al confine tra la fenomenologia del refrain e quella della parola-rima» la designazione di *mot-refrain*.

8. *s' estava queixando*: si noti la ripresa parallelistica del v. 1.

9. *molher*: il termine possiede qui, come nella maggior parte delle altre occorrenze nel *corpus* dionigino (cfr. XLIII v. 18, LVII v. 7, LXXIII v. 10, XCVII v. 11, ecc.), un senso generico riferendosi ad una qualsiasi persona di sesso femminile. Per questo sostantivo e i suoi diversi utilizzi, cfr. Brea 1987-1989: 157-161; Corral 1996: 19-54.

10. *a pesar*: Lang e Nunes nei loro glossari assegnano a questo preciso sintagma il valore avversativo di 'nonostante' complicando inutilmente la sintassi del passo che andrebbe così inteso: 'si lamenta come donna con grande dolore che tuttavia non è abituata, da quando è nata, a lamentarsi' (cfr. Nunes 1973, III: 2). Ritengo preferibile l'interpretazione di Stegagno che, recuperando l'originario significato del verbo *pesar*, traduce: 'a soffrire, da quando era nata, non era avezza' (cfr. anche Couceiro 1991: 289 n. 19).

11. *nacéra*: terza singolare del più che perfetto di *nacer*, riferito alla *molher* del v. 9. – *doita*: dal lat. DŪCTA ‘dotta, esperta’ nel senso di ‘abituata, preparata’. Il passo presenta la costruzione *seer doita a*, mentre altrove è attestata quella con la preposizione *de*: “mais a velha non é doita da guerra” 2, 23 v. 7.

12. *dezia*: forma rara, ma documentata, della terza persona singolare dell’imperfetto di *dizer*, mantenuta da Lang per rispetto dei testimoni, mentre ad esempio Cohen, data la presenza del più comune *dizia* al v. 4 e nella pastorella LVII v. 23, preferisce correggerla in *dizia*.

13. La litote riprende la fondamentale equivalenza che sta alla base della prospettiva ideologica della lirica galego-portoghese – e in particolare della *cantiga de amor* – tra l’oggetto amato e la sofferenza; cfr. al riguardo le apostrofi riferite alla dama *coita do meu coração* (XV v. 16) e *senhor do meu mal* (XCVIII v. 17).

15. *amores*: la forma plurale del sostantivo assume spesso il significato di ‘pene amorose’ anziché di ‘amore’, venendo qui in sostanza a coincidere col *coitas* iniziale (Asensio 1957: 122 parla al riguardo di «igualdad gramatical de los substantivos»). Cfr. la traduzione *Liebesgram* ‘affanno amoroso’ proposta da Lang 1894: 144; Tavani 1964: 67. La stessa espressione del nostro verso si riscontra in 60, 9 v. 15 (= 146, 1 v. 7): “E amores tantas coytas lhy dan / por min” e “E amores tantas coitas lhi dan / por min”. Per *nom dar amores vagar / lezer*, cfr. 88, 6 e 106, 18.

16. *se nom morte*: il motivo della *coita* pari alla morte è tipico (cfr. LII v. 15, LXVII v. 18, ecc.), ma varrà la pena ricordare il simile lamento contenuto nella *cantiga de amigo* CXVI: “e porem sejo / sempr’ em coita tam forte / que nom m’ é se nom morte” (vv. 3-5). Per Jensen (1992: 448) la formula si riferisce ad *amores*.

17. *deitou-s(e)*: col consueto rispetto della legge Tobler-Mussafia, il verbo *deitar-se* significa qui ‘accasciarsi’ indicando quell’abbandono, quel deliquio più spirituale che fisico, cui si lascerà più volte andare la protagonista di *Unha pastor bem talhada* (cfr. LVII vv. 16 e 20). – *antr’ ũas flores*: il riferimento ai fiori, evocando un bucolico paesaggio primaverile, funziona da mera cornice ornamentale alla vicenda raccontata senza nulla spartire con le localizzazioni topografico-stagionali caratteristiche non solo di alcune pastorelle, ma di tante *cansos* transpirenaiche.

18. *forte*: ‘forte’ nel senso di ‘grande, aspro’, è spesso associato al termine *coita*, cfr. nel *corpus* dionigino LXVII v. 17, LXXXI v. 9, LXXXII v. 15, CXVI v. 4 e CXXI v. 8. Quando compare a fine verso, l’aggettivo si trova, ad eccezione di rari casi, in rima con *morte* (v. 20): cfr. LIV (in tmesi), LXVIII, LXXXI, LXXXIII, CXVII, CXXII e inoltre 28, 1; 30, 23; 40, 6; 79, 44.

19. *Mal ti venha*: l’espressione imprecativa è rivolta all’amato, presumibilmente lontano come lascia supporre la subordinata successiva. Da notare la costante progressione tematica da strofa a strofa, fino alla terza dove compare il termine *morte* in *dobre* e la presente maledizione. – *per u*: ‘dove’ (Huber 1986: 316), cfr. CVII rit.: “que nom fosse per nulha rem / per u eu foss’; e ora vem”; 30, 23 vv. 19-21: “per u quer que ande, / non quedarei ar, meu ben e meu lume, / de chorar sempre”; 118, 1 vv. 5-6: “diz

que se quer ir e, per u for, / levará cabeça descuberta”.

20. *es*: il verbo, alla seconda persona singolare, è riferito all’oggetto dell’amore della ragazza (cfr. v. 13). – *se nom mha morte*: come evidenziato da Segre (2003: 321), le corrispondenze parallelistiche non interessano solo le parti narrative da un lato (v. 1 e v. 8) e quelle liriche dall’altro (v. 13 e v. 20), ma, con «assoluta unità tonale», collegano le parole dell’io narrante con quelle pronunciate in discorso diretto dalla pastora (v. 16 e v. 20). Termina così, con toni disforici, il primo atto di una rappresentazione che ha per Stegagno (1975) nella *cantiga* LVII il suo *happy end*.

XXIV

Ora vejo bem, mha senhor

Di fronte alla cieca crudeltà della dama, non vale affidarsi alla speranza, né vale lamentarsi o prendersela con Dio, che pure le diede *o poder e o coraçom* (vv. 19-20) di causare tanta sofferenza nel poeta.

Il procedimento del parallelismo semantico organizza e ripete un materiale poetico fortemente tradizionale opponendo in ogni strofa il momento dello sconforto (definito attraverso la negazione di ogni illusione: *nom tem v. 2, nom atend' eu v. 7, nom met' eu v. 13*) a quello della sottomessa rassegnazione cui è costretto l'amante, persuaso che la donna gli provocherà a suo piacimento *o peior (mal), aquel maior mal e o mais mal e mais pesar* (in *gradatio* ai vv. 5, 11 e 16).

L'amara consapevolezza della *desmesura* femminile – si badi bene, mai criticata apertamente – produce nell'infelice innamorato un atteggiamento di silente afflizione che non approda ai toni dell'ira nemmeno nella desolata constatazione della *fiinda* in cui l'espressione della totale arresa al volere della donna riprende, in rima, il gioco derivativo su *poder e fazer* caratteristico del ritornello.

B 520, V 103.

Lang 24. Altre edd.: Moura (1847) p. 35; Monaci (1875) 103; Braga (1878) 103; Machado (1949-1964) 465; Nunes (1972) 50; Júdice (1997) p. 99.

Repertori: Tavani (1967) 25, 65; D'Heur (1973) 518.

Ora vejo bem, mha senhor,
que mi nom tem nenhunha prol
d' e-no coraçom cuidar sol
de vós, se nom que o peior
5 *que mi vós poderdes fazer,*
faredes a vosso poder.

Ca nom atend' eu de vós al,
nem er passa per coraçom,
se Nostro Senhor mi perdom,
10 *que mi vós poderdes fazer,*
faredes a vosso poder.

E sol nom met' eu em cuidar
de nunca de vós aver bem,
15 ca são certo d' ãa rem:
que o mais mal e mais pesar
que mi vós poderdes fazer,
faredes a vosso poder.

Ca Deus vos deu end' o poder
20 e o coraçom de mh o fazer.

I- Ora so, mia signora, che non mi viene alcun vantaggio dal pensare nel cuore solamente a voi, se non che il peggio *che voi potrete farmi, lo farete a vostro piacimento*.

II- Non mi aspetto altro da voi, e nemmeno mi viene in mente, che Nostro Signore mi perdoni, se non che quel maggior male *che voi potrete farmi, lo farete a vostro piacimento*.

III- E nemmeno penso di aver mai da voi bene, poiché sono certo di una cosa: che il male e il dolore più grandi *che voi potrete farmi, li farete a vostro piacimento*.

F- Poiché Dio vi diede il potere e il cuore di farmelo.

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro ottosillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata più una *fiinda* di due versi che riprendono, rovesciandone l'ordine, le parole rima del *refrán*. Legame di *capfinidas* tra la prima e la seconda strofa (*de vós* vv. 4-7) e tra il ritornello della terza strofa e la *fiinda* (*poder* vv. 18-19). Inizio anaforico ai vv. 2 e 5 (*que mi*).

Parole rima: *fazer* (primo verso del *refrán* e secondo della *fiinda*) e *poder* (secondo verso del *refrán* e primo della *fiinda*). Rima al mezzo 1 : 2 (*bem : tem*), 3 : 4 (*coraçom : nom*). La musicalità del testo è inoltre assicurata dalle frequenti allitterazioni (ad es. *Coraçom Cuidar, Passa Per, SE nostro SENhor, QUE aQUEL MAior MAL, DE nunca DE, MAis MAL e MAis, DEUs vos DEU*) e dai giochi fonici tra le rime sia di una stessa strofa (la prima) sia di strofe diverse (consuonano, ad esempio, la rima *b* della prima e la *a* della seconda strofa, la rima *b* della seconda e della terza). Da notare inoltre l'alternanza nei corpi strofici di rimanti monosillabi (vv. 2, 3, 7, 10, 14 e 15) e polisillabi (vv. 1, 4, 8, 9, 13 e 16). Sinafe tra *e^o*.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: or ol er

II: al om

III: ar em

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 185, schema 160: 330; per cui cfr. X.

1. La formula *Ora vejo / Ora vej'eu* (quest'ultima, tra l'altro, è la lezione di B) introduce sette *cantigas*, delle quali la frammentaria *Ora veg'eu que me non fará ben* di Nuno Fernandez (106, 12) e *Ora vej' eu que fiz mui gran folia* di Pero Garcia Buralês (125, 32) condividono col nostro testo il motivo della sofferenza derivata dalla *desmesura* della dama. – *vejo*: prima persona del presente indicativo di *veer* (qui col senso traslato di 'sapere', cfr. XI v. 4) con palatalizzazione dal latino VÍDEO (cfr. Huber 1986: 116; Williams 1973: 90).

2. *nenhunha*: cfr. II v.10. – *prol*: 'profitto, utile, beneficio', per l'espressione *teer prol de* 'non trarre vantaggio da', cfr. XX v. 9.

3. Ambigua la costruzione dell'infinitiva dipendente da *nom tem prol (de)*: *cuidar de vós* può significare semplicemente 'pensare a voi' oppure si può sottointendere il

sintagma *aver bem* (‘mi nom tem nenhuma prol d’e-no coraçom cuidar sol de vós aver bem’), come sembra suggerire il v. 14 e l’attestazione della stessa espressione nella *cantiga XX* (“que sol coid’ e-no coraçom / aver de vós por galardom / se nom mal e viltança”, vv. 19-21). – *e-no*: consueta grafia senza aferesi adottata da Lang per l’incontro tra la preposizione *em* e l’articolo determinativo; Nunes preferisce la forma agglutinata *no*, che è poi quella moderna, sia galega che portoghese. – *coraçom*: da segnalare l’*aequivocatio* semantica sul sostantivo che qui indica il cuore come sede delle facoltà sensitive del poeta, al v. 8 forma la locuzione *passar per coraçom* e nella *fiinda* è sinonimo di *poder* col senso dunque di ‘forza, volontà’.

4. *de vós*: l’*enjambement* che pone in *incipit* di verso il sintagma preposizionale riferito alla dama è artificio frequente nei nostri canzonieri (cfr. *por vós VI v. 7*; *de vós LXII v. 12*). – *se nom que*: la congiunzione eccettuativa, nota Nunes, assume in questo passo valore avversativo. – *o peior*: sottinteso *mal*, è il complemento diretto del verbo *faredes*, come i paralleli *aquel maior mal* del v. 10 e *o mais mal e mais pesar* del v. 16.

5. *poderdes*: seconda persona plurale del congiuntivo futuro, per cui cfr. II v. 8. Si noti la particolare struttura chiasmica del gioco derivativo che interessa il ritornello (*poderdes fazer – faredes poder*).

6. *a vosso poder*: ‘secondo il vostro potere’, l’espressione indica la totale remissione del poeta all’autorità di madonna; *poder* è infinito sostantivato.

7. *al*: il secondo termine di paragone può essere tanto la frase aperta dal *se nom* della strofa precedente (vv. 4-6), tanto quella della seconda strofa (vv. 10-12), il significato comunque non cambia: il poeta si aspetta di ricevere dalla dama solo dolore. Lo stesso concetto espresso con identiche scelte lessicali si legge in LIII vv. 16-17 e LVIII vv. 8-9; cfr. inoltre la *fiinda* di Roi Fernandiz: “Ca de vós non atend’ eu al / que mi façades senon mal”.

8. *nem*: seguito dalla particella *er*, la congiunzione coordinante negativa ha il valore di ‘neanche’ (cfr. Brea 1988b: 52; López Gato 1991: 274). – *coraçom*: per il sostantivo con l’accezione di ‘mente’, ‘pensiero’, ‘volontà’, cfr. ad es. LXXVIII v. 13 e il simile significato che ha il provenzalismo *cor* in LIV v. 5; mentre l’unica attestazione nel *corpus* galego-portoghese dell’espressione *passar per coraçon* (‘venire in mente’, ‘passare per la testa’) si registra nella produzione di Estevan da Guarda, *privado* del monarca portoghese (cfr. 30, 32 v. 13).

9. *se*: ottativo. Si noti, oltre all’allitterazione già segnalata, l’insistenza sulla vocale tonica *ó* e l’inizio foneticamente simile con quello del verso successivo (*SE NOstro, SE NOm*).

13. *sol*: in frase negativa ‘nemmeno’, cfr. VIII v. 12. – *met(o)*: il verbo *meter* (lat. MĪTTĒRE) forma diverse locuzioni tra cui *meter em cuidar* col senso di ‘dubitare’, cfr. “ca morrerá non o met’ en cuidar” (77, 18 v. 15).

15. *ca*: causale, come al v. 19. – *sōo*: documentato nei testi medievali accanto al regolare *som*, prima persona singolare del presente indicativo di *seer* (< lat. SUM, cfr.

gal. mod. *son* e port. mod. *sou*), il bisillabico *sõo* si spiega per l'analogia esercitata sull'originaria forma *sõ* dalla stessa persona e tempo di altri verbi che conservavano la -*o* finale regolare (cfr. Magne 1944: 357; Nunes 1960: 296 n. 1; Williams 1973: 242; Huber 1986: 222; Maia 1986: 814-816). Ferreiro considera la forma medievale *sõo*, e le varianti *soo* e *sou*, derivate da una base *SONO, cui già era stato aggiunto il morfema di numero -*o* (cfr. Ferreiro 1999: 341). – *ũa rem*: anticipa quanto si dirà nei versi seguenti.

16. *o mais*: il superlativo si può costruire con (*o mais*) o senza articolo (*mais*), come ben dimostra questo verso dove sono presenti entrambe le forme.

19. *end(e)*: come il pronome *o* del verso successivo, si riferisce all'immensa sofferenza che la dama è in grado, se vuole, di provocare nel poeta. – *poder*: 'forza', 'autorità', 'capacità'; l'infinito sostantivato, insieme a *o coração* da cui è separato per *enjambement*, è oggetto diretto del verbo *deu*. Per le parole rima della *fiinda* che riprendono a chiasmo quelle del ritornello, cfr. XIX.

Quem vos mui bem visse, senhor

Il nucleo tematico fortemente convenzionale – la *visio* e la responsabilità divina nel contemporaneo insorgere dell'amore e della sofferenza – viene in qualche modo riscattato dalla suggestiva immagine del 'vedere con gli occhi del poeta' e dalla particolare organizzazione formale della poesia. Oltre al procedimento del *refrán intercalar*, la peculiarità strutturale del testo consiste nella notevole somiglianza, concettuale e lessicale, del quarto e sesto verso di ogni strofa, somiglianza presente sia tra i due versi di una stessa strofa sia con i relativi corrispondenti delle altre. Il ricorrere insistente del verbo *guisar*, anche in forme flessive differenti, e la presenza nei suddetti versi dell'artificio del *dobre*, imperniato sempre su sintagmi indicanti la divinità (*Nostro Senhor, Deus, quem vós tal fez*), lascia poco spazio alla variazione (che pur permette di non considerare questi versi parte integrante del ritornello, come invece fa Lang) ed insiste sul ruolo antagonistico di Dio e sull'accusa implicita che l'amante gli rivolge. Questo sottile gioco di risposdenze verbali si arricchisce nella prima strofa con la rima equivoca *senhor* e con l'identica ripresa nella terza strofa dell'*incipit* dei vv. 4 e 6 (*guisar-lh' ia, guisando-lh' o*). Solo la seconda strofa infatti presenta leggere *variationes* che pur non oppongono resistenza alcuna all'inerzia dell'iterazione tematica: a parte le diverse forme flessive di *guisar* e la sua collocazione all'interno di verso, si notino l'assenza dell'apostrofe alla dama, chiamata comunque in causa dall'inciso *creede bem*, e l'introduzione del motivo della perdita del senno. A questi minimi cambiamenti nel parallelismo letterale che domina il testo, si aggiunga la *variatio* del sintagma *com estes meus olhos* rispetto al *com quaes olhos* delle altre strofe e l'assenza del poliptoto sul verbo indicante la vista della dama, presente nella seconda strofa unicamente nella forma *visse* (cfr. invece *visse - vi* vv. 1-2 e *catei - catasse* vv. 16-17).

B 521, V 104.

Lang 25 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 37; Monaci (1875) 104; Braga (1878) 104; Machado (1949-1964) 466; Nunes (1972) 51; Júdice (1997) p. 100.

Repertori: Tavani (1967) 25, 96; D'Heur (1973) 519.

Quem vos mui bem visse, senhor,
com quaes olhos vos eu vi,
mui pequena sazom á i,
guisar-lh' ia Nostro Senhor
5 *que vivess' em mui gram pesar,*
guisando-lh' o Nostro Senhor,
como mh a mi [o] foi guisar.

E quem vos bem com estes meus
olhos visse, creede bem,
10 que, se nom perdess' ant' o sem,
que bem lhi guisaria Deus
que vivess' em mui gram pesar,

se lh' o assi guisasse Deus
como mh a mi [o] foi guisar.

- 15 E senhor, quem algũa vez
com quaes olhos vos catei
vos catasse, por quant' eu sei,
guisar-lh' ia quem vós tal fez
que vivess' em mui gram pesar,
20 guisando-lh' o quem vós tal fez,
como mh a mi [o] foi guisar.

I- Chi ben potesse vedervi, signora, con quegli occhi con cui io vi vidi, non molto tempo fa, Nostro Signore disporrebbe *che egli visse in un grandissimo affanno*, disponendo questo per lui Nostro Signore, *come lo dispose per me*.

II- E chi ben potesse vedervi con questi miei occhi, crediate bene, che, se non perdesse prima il senno, Dio ben disporrebbe *che egli visse in un grandissimo affanno*, se Dio disponesse questo per lui così *come lo dispose per me*.

III- E signora, chi qualche volta con quegli occhi con cui vi guardai vi potesse guardare, per quanto ne so, Colui che vi fece tale disporrebbe *che egli visse in un grandissimo affanno*, disponendo questo per lui Colui che vi fece tale, *come lo dispose per me*.

Cantiga de amor, di *refrán*; tre *coblas singulares* di sette ottosillabi maschili di cui i primi quattro a rima incrociata, il quinto e il settimo sulla stessa rima *-ar* costituiscono il ritornello e il sesto riprende la parola rima del quarto verso.

L'anafora della congiunzione *e* ad apertura della seconda e terza strofa (*coblas capdenals*) si eclissa di fronte alla continua ripresa del motivo centrale della poesia veicolato dall'asserzione, leggermente variata di strofa in strofa, *quem vos visse com estes meus olhos*. I collegamenti interstrofici si intensificano negli ultimi quattro versi delle strofe dove, al di là dell'iteratività del ritornello, un complesso gioco di ripetizioni unisce la pratica del *dobre* (I: *Nostro Senhor*, II: *Deus*, III: *quem vós tal fez*) a quella del *mordobre* (sempre sul verbo *guisar*) che a sua volta genera gli inizi anaforici dei vv. 4 e 18 (*guisar-lh' ia*) e dei vv. 6 e 20 (*guisando-lh' o*). Da notare infine la parola rima equivoca *senhor* nella prima strofa e la rima al mezzo, identica, ai vv. 8 : 9.

Enjambement forte tra i vv. 8-9.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 a8 C8

I: or i ar

II: eus em

III: ez ei

Cfr. Tavani 1967: 152, schema 156: 5. Basandosi sull'edizione di Lang, Tavani considera ritornello gli ultimi tre versi delle strofe (schema *abbaCAC*), mentre qui, come già Nunes e *LPGP* 1996, esso appare limitato ai vv. 4 e 5, vista la non totale identità del sesto verso di ogni strofa.

Presente in sette testi di cinque differenti poeti, lo schema 156 è documentato con la modalità del ritornello intercalare in una *cantiga de amigo* in ottosillabi di Roi Fernandiz (142, 5), dove, all'interno del *dobre* imperfetto, ritroviamo anche la rima equivoca *senhor*, e in una *cantiga de amor* in decasillabi maschili di Johan Airas (63, 53). La formula strofica, non registrata nel repertorio di Frank, presenta una sola attestazione – un mottetto – nella lirica d'oil (Mölk-Wolfzettel 1972: 646, schema 1398).

1. *Quem*: si noti l'anacoluto che mette in evidenza il pronome relativo iniziale. Un simile esordio si trova in una canzone di Martin Moxa che affronta però una tematica morale (*Quen viu o mundo qual o eu ja vi* 94, 18), mentre una situazione affine a quella del presente testo viene sviluppata nella terza strofa di *Quantus entendem, mha senhor* di Martin Soarez: “Ca se vus viron, mha senhor, / ou vus souberom conhocer, / Deus, com'er poderom viver / eno mundo ja mays des i / se non coitadus, come min, / de tal coita qual oj'eu ey / por vos, qual nunca perderei? / Nena perderá, mha senhor, / quen vir vosso bon parecer, / mays converrá-lhi en a sofrer, / com'eu fiz, des quando vus vi” (97, 39 vv. 15-25).

2. *quaes*: letteralmente ‘quelli’: plurale del pronome relativo usato in alternanza alla forma *quais* (< QUALES). – *olhos*: identificano qui propriamente l'organo, lo strumento attraverso il quale nasce e culmina il processo di innamoramento.

3. Il dato temporale, definito unicamente nei termini ‘poco’ / ‘tanto’ (cfr. “á gram sazom” XIV v. 7), rimane limitato per lo più ad incidentali dalla mera funzione riempitiva e non viene ripetuto nel corso del testo.

4. Il futuro indicativo ed il condizionale conservano nella lingua medievale il loro carattere di tempo analitico, con la conseguente possibilità di intercalare il pronome personale atono tra tema e desinenza (data in questo caso da una forma ridotta dell'imperfetto indicativo di HABĒRE, *(ab)éat). Per la tmesi del condizionale, cfr. Huber 1986: 188 e Ferreiro 1999: 304. Per il verbo *guisar* (‘destinare, disporre’) indicante l'azione divina, cfr. VII v. 1. – *lh(i)*: riprende il *quem* del primo verso (cfr. v. 6).

6. Il gerundio indica simultaneità dell'azione rispetto al *guisaria* del v. 4; da notare che con questo modo indefinito il pronome atono mantiene l'ordinaria posizione enclitica, a meno che non sia preceduto da negazione (cfr. Ogando 1980: 276). – *o*: pronome riferito alla completiva del verso precedente (cfr. i paralleli vv. 13 e 20). – *Nostro Senhor*: per il termine *senhor* all'interno di *dobre*, cfr. VI v. 1; il procedimento iterativo riguarda qui, unico caso nel *corpus* dionigino, l'intero sintagma *Nostro Senhor* ed è arricchito dall'*aequivocatio* con la parola rima del v. 1.

7. *mh a mi*: forma pronominale rafforzata, cfr. I v. 1. – [*o*]: Lang integra il verso ripetendo il pronome personale con funzione di oggetto diretto del verso precedente. – *foi guisar*: frequente perifrasi per il perfetto *guisou*, cfr. VII v. 6.

8-9. La linearità del verso è spezzata dall'iperbato e dal forte *enjambement* che suggerisce un forte effetto 'di legato', contro la tendenza predominante del testo a comporsi di un susseguirsi di versi tematicamente e sintatticamente indipendenti. Da segnalare la continua iterazione dell'avverbio *bem*, che genera rima al mezzo ai vv. 8-9.

10. Per la topica perdita del senno, cfr. XII v. 25 e XXII v. 5. – *ant(e)*: immediatamente dopo aver visto la dama e prima dell'ostile intervento divino.

11. *que*: normale la ripetizione del pronome relativo quando questo viene separato attraverso una frase intercalata dalla subordinata oggettiva che introduce (cfr. Huber 1986: 297).

13. *assi*: correlato al *como* del verso successivo. – *guisasse*: nel quasi impercettibile gioco di variazioni e ripetizioni, la subordinata condizionale col verbo all'imperfetto congiuntivo sostituisce il *guisando* dei vv. 6 e 20.

16. *catei*: il verbo *catar*, oggi pressoché sinonimo di *buscar*, deriva dal latino CAPTĀRE, frequentativo di CAPĒRE, 'cercare di prendere' e poi 'cercare di percepire coi sensi', da cui il duplice significato di 'cercare, procurare, trovare' ed 'osservare, vedere, contemplare'. Quest'ultima accezione è chiaramente quella che interessa il nostro verso, per il parallelismo con *veer* delle strofe precedenti (vv. 1-2, 9). Particolare inoltre la costruzione anastrofica dei primi tre versi della stanza con conseguente avvicinamento e anadiplosi dei corradicali *catei* - *catasse*.

18. *quem vós tal fez*: perifrasi per 'Dio': le tre parole di *dobre* infatti costituiscono altrettanti sinonimi per indicare la divinità (cfr. *Nostro Senhor* vv. 4, 6 e *Deus* vv. 11, 13).

XXVI

Nostro Senhor, ajades bom grado

La *cantiga* profila nei primi versi un rovesciamento degli schemi topici che soggiacciono al genere d'*amor*, visto che la dama, abbandonato il suo orgoglioso distacco, ha finalmente rivolto la parola al poeta che ora ringrazia Dio per un simile dono. La situazione anomala viene presto ricondotta all'ortodossia con l'inserimento di una figura vicina a quella della donna-schermo che tanta importanza avrà, in ambito italiano, nella *Vita Nuova* dantesca. Quest'apparente deviazione tematica si accompagna infatti a due motivi caratteristici della tradizione lirica galego-portoghese: la *desmesura* femminile ed il segreto d'amore, mantenuto dal trovatore proprio nei riguardi della *senhor*, che lo ha degnato di uno sguardo solo perché convinta che un'altra donna fosse l'oggetto dei suoi sentimenti.

Il nucleo semantico fondamentale della canzone è affidato come d'abitudine all'iteratività del ritornello che oppone al lieto ringraziamento la consapevolezza del poeta circa la malevola intransigenza dell'amata. I toni disforici aumentano nella *fiinda* che suggella il componimento con una dichiarazione forte sull'iperbolica irremovibilità di madonna, la quale certo preferirebbe uccidersi piuttosto che dimostrare una benevola condiscendenza al proprio fedele servitore. Il tema è organizzato dal consueto procedimento parallelistico che in questo testo sembra però giocare più sulla *repetitio* che sulla *variatio*. Già la prima strofa infatti esaurisce il materiale poetico che nelle successive viene pedissequamente iterato con le stesse scelte lessicali: *Nostro Senhor ajades bom grado* (vv. 1 = 8, 13-14), *por quanto / porque m'oje falou* (vv. 2, 7, 13), *mha senhor* (vv. 2, 9, 15), *tod' esto foi porque* (vv. 3, 9), *cuidou* (vv. 3, 10, 15). Minimi cambiamenti avvengono tutt'al più sul fronte sintattico con l'anteposizione all'inizio della seconda e terza strofa della subordinata causale alla principale *ajades bom grado* che nell'ultima, venuta meno l'apostrofe diretta, viene riformulata col verbo alla terza persona singolare (*aja* v. 13). Con un'inversione di tendenza rispetto a tante altre *cantigas de refrán*, il verso precedente il ritornello è quello interessato dalla maggiore variazione sinonimica, dato che l'equivoco sull'esistenza di un'evanescente *outra* viene iterato con immagini sempre differenti: *que andava d' outra namorado* (v. 4), *que eu por outra morria* (v. 10) e *que d' outra eram os desejos meus* (v. 16). Il testo ovviamente non si risolve in una *chanson de change*, ma la situazione descritta acquista nuova fisionomia alla luce della *cantiga* XXX in cui il poeta stesso dichiara di essere ricorso ad un'*outra senhor* per mantenere il silenzio sul proprio vero amore. In tal senso la poesia rientra pienamente in una topica chiaramente codificata e delineata in cui i contorni del canto si esauriscono tra i due poli della relazione amorosa e l'amante non deve tradire i suoi sentimenti non solo – o non più – per evitare le mormorazioni della gente, ma per evitare il risentimento e persino l'ira vendicativa di madonna.

B 522, V 105.

Lang 26. Altre edd.: Moura (1847) p. 38; Monaci (1875) 105; Braga (1878) 105; Machado (1949-1964) 467; Nunes (1972) 52; Alvar/Beltrán (1985) 180; Nassar (1995) p. 39; Júdice (1997) p. 101; Arias (2003) 58.

Repertori: Tavani (1967) 25, 55; D'Heur (1973) 520.

Nostro Senhor, ajades bom grado
por quanto m' oje mha senhor falou;
e tod' esto foi porque se cuidou
que andava d' outra namorado;
5 *ca sei eu bem que mi nom falára*
se de qual bem lh' eu quero cuidára.

Porque mi falou oj' este dia,
ajades bom grado, Nostro Senhor;
e tod' esto foi porque mha senhor
10 cuidou que eu por outra morria;
ca sei eu bem que mi nom falára,
se de qual bem lh' eu quero cuidára.

Por quanto m' oje falou, aja Deus
bom grado, mais d' esto nom fôra rem,
15 se nom porque mha senhor cuidou bem
que d' outra eram os desejos meus;
ca sei eu bem que mi nom falára,
se de qual bem lh' eu quero cuidára.

Ca tal é que ante se matára
20 ca mi falar se o sol cuidára.

I- Nostro Signore, siate ringraziato perché oggi la mia signora mi ha parlato, e tutto questo accadde perché pensò che ero innamorato di un'altra; *poiché so bene che non mi avrebbe parlato se avesse saputo quanto bene le voglio.*

II- Poiché mi ha parlato oggi, siate ringraziato, Nostro Signore, e tutto questo accadde perché la mia signora pensò che morivo per un'altra; *poiché so bene che non mi avrebbe parlato se avesse saputo quanto bene le voglio.*

III- Poiché oggi mi ha parlato, sia ringraziato Dio, ma questo non sarebbe accaduto se non perché la mia signora pensò bene che i miei desideri erano per un'altra; *poiché so bene che non mi avrebbe parlato se avesse saputo quanto bene le voglio.*

F- Poiché lei è tale che si sarebbe uccisa piuttosto di parlarmi, se solo lo avesse saputo.

Cantiga de amor, di *refrán*; tre strofe *singulars* di quattro versi a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata più una *fiinda* di due versi. Le prime due strofe alternano enneasillabi femminili (rima *a* e *C*) a decasillabi maschili, mentre nella terza il corpo della strofa è formato solo da decasillabi maschili (cfr. per la *Lex Mussafia* la scheda metrica di XII); la *fiinda* riprende il numero di sillabe, la rima e un rimante (*cuidára*) del ritornello. Il parallelismo assoluto delle tre strofe origina gli inizi anaforici dei vv. 2 e 13 (*por quanto mi*) e dei vv. 3 e 9 (*e tod' esto foi porque*). Rima ricca 1 : 4; desinenziale 2 : 3 e la rima del ritornello e della *fiinda*; rima equivoca 8 : 9; *derivatio* in sede rimica ai vv. 2 e 5 (*falou - falára*) e ai vv. 3, 6/12/18, 20 (*cuidou - cuidára*). *Enjambements* ai vv. 3-4, 9-10, 13-14 e 15-16.

Schema metrico: a9' b10 b10 a9' C9' C9'
 I: ado ou ara
 II: ia or
 III: a10 b10 b10 a10 C9' C9'
 eus em
 F: c9' c9'

Cfr. Tavani 1967: 178 e 181, schema 160: 294 per I e II, schema 160: 261 per III. Per la formula metrica n° 160, cfr. X.

L'alternanza di enneasillabi femminili e decasillabi maschili, versi identici sul piano del computo sillabico, è relativamente frequente nella lirica galego-portoghese ed interessa altre tre poesie del re trovatore di cui due presentano questo stesso schema (cfr. LXXXII e LXXXV, mentre lo struttura strofica dell'*escarnio Deus, com' ora perdeu Joam Simhom* corrisponde al n° 13 in Tavani 1967).

1. *Nostro Senhor*: secondo i dati forniti da D'Heur, le *cantigas d'amor* indirizzate alla divinità sono undici e di esse sei ricorrono a questa apostrofe che d'altronde ben si presta a formare il primo emistichio nella costruzione classica del decasillabo 4 + 6 (cfr. D'Heur 1975: 331-332). – *ajades bom grado*: l'espressione ottativa unisce al congiuntivo presente di *aver* (HABĒĀTIS > *ajades* > *haxades* gal. mod. e *hajais* port. mod., con caduta di *-b-* e successiva palatalizzazione della semiconsonante intervocalica latina) il sostantivo *grado*, qui col senso di 'ricompensa, ringraziamento' (cfr. XII v. 10). Il ripetuto ringraziamento a Dio, posto in apertura di ogni strofa, conferisce al testo un tono apparentemente solenne e rituale, tanto che Filgueira Valverde (1977: 146) vi scorge la «adopción de una tónica procedente de la ascesis o de la mística cristiana para el tratamiento de un tema amoroso».

2. *por quanto*: causale (cfr. v. 13 e *porque* v. 7).

3. *esto*: riassume quanto appena detto nel v. 2 (cfr. vv. 9 e 14). – *se cuidou*: meno frequente ma attestata la forma pronominale del verbo *cuidar*, cfr. "Eu me cuidei, quando m' ela guario, / que nunca m' ende mais vêesse mal" (47, 18 vv. 7-8), "Cuydou-s' amor que logo me faria" (70, 13 v. 1); per altre occorrenze, cfr. Fernández Guiadanes 1998: 113, n. 1.

4. *andava*: accompagnato da aggettivo, *andar* ha il valore di 'essere, stare', cfr. X v. 20.

5. *falára*: protasi e apodosi presentano l'antepreterito o più che perfetto (lett. 'aveva parlato', 'aveva pensato').

6. *de qual bem*: dipende da *cuidára*. Per le diverse costruzioni col verbo *cuidar*, qui col senso di 'immaginare, sapere' ('se solo sospettasse che la amo'), cfr. IV v. 1.

7. *oj' este dia*: 'oggi' al pari dell'espressione *oje dia*, che continua nelle lingue moderne nelle forme *hoje em dia* (portoghese), *hoxe en día* (galego), *hoy en día*

(castigliano); per altre occorrenze, cfr. 66, 1 v. 5; 72, 7 vv. 4/8/12; 75, 22 vv. 3/6/9/12; 93, 7 v. 1; 120, 1 v. 7.

8. Si noti che il verso ripete in maniera identica l'*incipit* della poesia, variato solo dal rovesciamento sintattico, procedimento di per sé più caratteristico di una *cantiga d'amigo* tradizionale che del genere *de amor*.

10. *morria*: correggo il *moiria* messo a testo da Lang, errore di lettura consueto nei copisti degli apografi italiani, soprattutto di B, che trascrivono la vibrante doppia come /ir/ (cfr. I v. 1). Il morire d'amore per una donna diversa dall'agognata *senhor* viene espresso in termini identici nella *cantiga* XXX, in cui il poeta dichiara apertamente di essere l'artefice dell'equivoco circa questa figura-schermo: "e des i por vos dar a entender / que por outra morria" XXX vv. 10-11.

14. *d' esto*: dipende da *rem*: 'nulla di questo'. – *fôra*: il più che perfetto, come il perfetto indicativo e il perfetto e futuro del congiuntivo di *seer*, derivano dalle corrispondenti forme di ESSE e coincidono in galego e portoghese, medievale e moderno, con quelle del verbo *ir*. Per l'uso del più che perfetto al posto del condizionale, cfr. Dias 1970: 191.

16. *d' outra*: letteralmente 'i miei desideri appartenevano a un'altra donna', cioè 'desideravo un'altra'. Originale e bella variante dell'espressione più comune *aver desejos de*.

19. *tal*: riferito alla dama, al suo comportamento. – *se matára*: affermazione forte che amplifica ed intensifica iperbolicamente quanto detto nel *refrán*. A differenza di altri testi (cfr. XXV), la *fiinda* riprende solo uno dei rimanti del ritornello, ma si noti che il verbo *falar*, portatore dell'asse semantico dell'intero testo e ripetuto con due occorrenze ad ogni strofa, è comunque presente all'interno del v. 20.

20. (*ante*) *ca*: 'piuttosto che', introduce una proposizione comparativa. – *o*: il pronome si riferisce a *qual bem lh' eu quero* del ritornello.

XXVII

A mha senhor que eu por mal de mi

La *cantiga* costituisce un ulteriore esempio della diversa ‘maniera’ che caratterizza la tradizione lirica galego-portoghese rispetto a quella occitana: abbandonato il culto dell’originalità artistica professato dai provenzali, i trovatori peninsulari rinunciano volontariamente alla varietà, sia sul piano tematico e lessicale che su quello formale, per coltivare piuttosto la sfumatura, la variazione infima di un motivo. Non si lasciano in tal modo che margini ristretti all’innovazione, «attuata al massimo da increspature superficiali del tessuto tradizionale o, meglio, da diversificazioni nella dosatura degli ornamenti di stile e delle combinazioni tematiche» (Tavani 1980: 82). Il presente testo, basato su un materiale convenzionale come la pena derivante dall’impossibilità di vedere la dama, presenta tuttavia alcuni aspetti interessanti, a cominciare dalle lunghe perifrasi che alludono alla *senhor* (termine che compare, si noti, solo al primo verso) tramite gli effetti negativi che questa genera nel poeta (vv. 1-4, 7-9, 13-15). In un monologo sullo stato d’animo dell’innamorato, le immagini riferite alla donna restano come sospese e allo stesso tempo messe in rilievo dall’anacoluto, fino al ritornello che porta il carico semantico e sintattico della strofa. In secondo luogo, il riferimento alle conseguenze dell’amore veicola una variante poco frequentata del motivo della *coita*, tanto caratteristico della ‘scuola’ galego-portoghese: la sofferenza porta l’innamorato a maledire sé stesso, il mondo e Dio (in *gradatio* al v. 4), invettiva che verrà ripresa ed amplificata nei primi tre versi della seconda strofa. Una situazione simile si riscontra nella *cantiga* di Johan Soarez Coelho *Nunca coitas de tantas guisas vi* (79, 40), dove le *coitas* del poeta non sono altro che il *querer mal* ai propri occhi, a Dio, al mondo, ecc., in un elenco che si estende per tutto il componimento (cfr. nel testo dionigino in particolare i vv. 7-9). Il tono è lì più stemperato rispetto alle allusioni lievemente blasfeme della *cantiga* del re trovatore, che rientrano nell’ambito della rappresentazione iperbolica dei *signa amoris*, descritti ai vv. 13-15.

Sempre nel testo dionigino, il contenuto della terza strofa, com’è d’abitudine nel procedimento parallelistico, varia leggermente rispetto alle unità precedenti, abbandonando il motivo dell’invettiva e insieme giustificandolo: la perdita della ragione causa la disperazione dell’amante e il conseguente stato di alienazione menzionato nel ritornello. La consueta povertà lessicale e concettuale dei *trobadores* nel descrivere la sintomatologia amorosa, almeno rispetto ai maestri di Provenza, è evidente anche in questa canzone, dove non troviamo che un’accumulazione dei sintomi più comuni, tutt’al più arricchiti da qualche bella immagine, come quella del cuore che esce dal suo sito, probabilmente per raggiungere l’amata lontana.

Infine, il motivo tradizionale della visione della donna come origine dell’amore e della sofferenza – ricorrente nel *corpus* poetico peninsulare e frequentemente veicolato dalla clausola *que eu por mal de mi vi* – determina l’equazione *veer = amar = sofrer* e quella «monótona tristeza de los afectos» in cui «*amar* se convierte en sinónimo de *ensandecer* ‘enloquecer’ y de *morrer* ‘morir’» (Alvar/Beltrán 1985: 30). Il riferimento alla *visio* dà la battuta alla poesia, salvo poi venire confinato nelle strofe successive al ritornello che espone la situazione paradossale in cui vive il poeta: se la vista di madonna gli ha provocato solo dolore, l’impossibilità di rinnovare quell’esperienza visiva ora lo fa

uscire di senno, destinandolo ad una sofferenza perenne (cfr. il poliptoto *fez e mais fará* del v. 16).

B 523, V 106.

Lang 27 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 40; Monaci (1875) 106; Braga (1878) 106; Machado (1949-1964) 468; Pimpão (1960) 8; Nunes (1972) 53; Torres (1977) p. 235; Nassar (1995) p. 40; Júdice (1997) p. 102; Arias (2003) 59.

Repertori: Tavani (1967) 25, 5; D'Heur (1973) 521.

A mha senhor que eu por mal de mi
vi, e por mal d' aquestes olhos meus
e por que muitas vezes maldezi
mi e o mund' e muitas vezes Deus,
5 *des que a nom vi, nom er vi pesar*
d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar.

A que mi faz querer mal mi medes
e quantos amigos soia aver,
e des[as]perar de Deus, que mi pes,
10 *pero mi tod' este mal faz sofrer,*
des que a nom vi, nom ar vi pesar
d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar.

A por que mi quer este coraçom
sair de seu logar, e por que ja
15 *moir' e perdi o sem e a razom,*
pero m' este mal fez e mais fará,
des que a nom vi, nom ar vi pesar
d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar.

I- La mia signora che io vidi per male mio e di questi miei occhi e per la quale molte volte maledissi me stesso, il mondo e molte volte Dio, *da quando non la vidi, non vidi dolore per qualcos'altro, perché mai potei pensare a qualcos'altro.*

II- Colei che mi fa voler male a me stesso e a quanti amici ero solito avere, e disperare di Dio, cosa che mi pesa, anche se mi fa soffrire tutto questo male, *da quando non la vidi, non vidi dolore per qualcos'altro, perché mai potei pensare a qualcos'altro.*

III- Colei per cui questo cuore vuole uscire dal suo posto, e per cui già muoio e ho perso il senno e la ragione, anche se mi fece questo male e più me ne farà, *da quando non la vidi, non vidi dolore per qualcos'altro, perché mai potei pensare a qualcos'altro.*

Cantiga de amor, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima alternata + due versi di ritornello a rima baciata. Le tre strofe iniziano con lunghe perifrasi che alludono alla dama e originano il procedimento delle *coblas capdenals*. Un legame interstrofico è inoltre costituito dall'inizio anaforico dei vv. 10 e 16 (*pero mi*), interessati da parallelismo letterale, e dalla ripetizione del pronome *mi* nell'ultimo verso del corpo di ogni stanza e nel verso iniziale della successiva (*coblas capfinidas*).

Rima al mezzo 7 : 8; rima desinenziale 8 : 10; rima ricca 13 : 15; rapporto derivativo tra i rimanti dei vv. 9 e 11 (*pes - pesar*). I numerosi *enjambements* (vv. 1-2, 3-4, 5-6/11-12/17-18, 7-8, 13-14, 14-15) aumentano la coesione del testo e allo stesso tempo permettono di evidenziare certe espressioni, come le accumulazioni polisindetiche dei vv. 4 e 15 o il sintagma *d'al* del ritornello che rovescia, come si vedrà in nota, il senso del verso precedente. Frequenti anche le allitterazioni, a partire dall'insistenza sul suono nasale nella prima strofa, in particolare al v. 4, che si estende anche al primo verso della strofa successiva; giochi fonici interessano inoltre i vv. 9, 13, 14 e 16, complicati in quest'ultimo caso dal poliptoto sul verbo *fazer*. Sinalefe tra *soia^aver*.

Schema metrico: a10 b10 a10 b10 C10 C10

I: i eus ar

II: es ər

III: om a

Cfr. Tavani 1967: 106, schema 99: 5. Nell'ottantina di attestazioni che Tavani registra per questa formula strofica, ventidue testi ricorrono alla struttura 4+2 in decasillabi maschili. L'unica attestazione dello schema nella lirica d'oc riguarda una canzone in decasillabi (rime *a* e *b*) e ottosillabi (rima *c*) di Jordan Bonel, mentre è ben più frequente nei trovieri dove conta una ventina di attestazioni (Frank 1953, I: 64, schema 358; Mölk-Wolfzettel 1972: 536, schema 1143).

1. Gli anacoluti e gli iperbati (vv. 1/2-6-10-13/14-16) rendono sintatticamente lo stato di turbamento interiore del poeta e, insieme agli *enjambements*, permettono di mettere in rilievo certi sintagmi, come il *vi* spostato in *rejet* al v. 2, da cui dipende anche la seconda formula *por mal d'aquestes olhos meus*. Per la tendenza nella lingua delle *cantigas* a iniziare la frase con un sintagma nominale, che inizialmente sembra possedere la funzione di soggetto, per poi riprenderlo tramite un pronome anaforico (in questo caso *a*), cfr. Fernández Guiadanes 1998: 106, n. 8. – *A*: si ricordi che il pronome possessivo poteva essere usato con o senza articolo (cfr. *de seu logar* con la preposizione semplice al v. 14). – *que*: introduce la prima delle due subordinate relative che determinano il sintagma *mha senhor*.

2. *olhos*: il *tópos* degli occhi, utilizzato nella poetica trovadoresca come fonte sia di soddisfazione amorosa sia di sofferenza (come accade in questo testo), fu largamente coltivato nella lirica occitana ed adottato poi dai poeti galego-portoghesi che lo impiegarono nelle *cantigas* di registro aristocratico con un alto indice di frequenza (cfr. Sansone 1961: 172-177). La *sineddoche* continua un'inveterata tradizione poetica che faceva degli occhi e del cuore privilegiati *loci amores*, anche se nel passo commentato più che come entità autonoma e indipendente dal poeta i primi si inseriscono in una formula ormai lessicalizzata. Una simile espressione si legge ad esempio in 69, 2 vv. 13-14; 73, 8 vv. 15-16; 81, 11 v. 8; 152, 15 v. 26, ma il riscontro più interessante, per l'identità quasi letterale dell'espressione, è quello già segnalato da Tavani con i seguenti versi esordiali di una *cantiga de amor* di Airas Nunez: “Vi eu, señor, vosso bon parecer / por mal de min e d'estes ollos meus” (14, 15).

3. *por que*: ‘a causa della quale’. – *maldezi*: dal latino MĀLĒDĪCĒRE, il verbo è documentato dal XIII secolo ma raramente attestato nei generi di argomento amoroso, dove, a parte il caso di Nuno Fernandez: “E vos, lume dos olhos meus, / oir-vus-edes maldizer / por min [...]” (cfr. 106, 19 vv. 16-18), si registra per lo più nell’imprecazione *maldita / maldito seja* (cfr. ad es. 44,8; 70, 3; 143, 14; ecc.). In don Denis il verbo *maldizer* compare anche nelle *cantigas de amigo* nell’espressione *unha que Deus maldiga* (CXVIII v. 4) e nella formula *que Deus maldisse*, riferita dalla fanciulla a se stessa (CXXVIII v. 15).

4. L’accumulazione polisindetica allitterante è interrotta solo dall’*iteratio* del sintagma *muitas vezes* che ritarda, enfatizzandolo, il sostantivo *Deus* che viene a collocarsi pertanto in posizione di rima. La *gradatio* verrà ripresa e sviluppata nei primi tre versi della seconda strofa. Esempi vicini al passo dionigino si leggono in Pero Garcia Burgalês: “per vos perdi / Deus e amigos, e esforç’ e sen” (125, 6 vv. 13-14) e in Johan Soarez Coelho, per cui, oltre al testo già citato (79, 40), cfr. “perdi o mund’, e perdi-me con Deus, / e perdi-me con estes olhos meus; / e meus amigos perden, senhor, mi” (79, 19 vv. 5-7). In un contesto tematico differente, in cui il poeta equipara le pene che gli fa patire la dama a quelle dell’inferno, cfr. Estevan Perez Froian: “a por vós perço Deus e sis’ e sen” (34, 1 v. 6).

5. Il verso è formato da due *isocola* legati per anadiplosi (*nom vi, nom er vi*), figura che, tramite la suggestione evocativa, funge da rinforzo tematico al tema della vista, anche se nel secondo caso *veer* ha il senso di ‘sentire, provare’. – *des que*: rafforza il valore della particella *er* (cfr. Brea 1988b: 50). – *a*: pronome, riprende il *mha senhor* lasciato in sospeso all’inizio della strofa (anacoluto). – *vi pesar*: per *veer* seguito da infinito sostantivato, cfr. V v. 9.

6. *d’al*: ‘per nulla fuorché per la dama’, la ripetizione del sintagma insiste sullo stato di alienazione dell’innamorato per il quale esiste solo la donna amata (cfr. XXII, in cui il poeta, folle d’amore, non prova più né *prazer* né *pesar*). Degno di nota il forte *enjambement* che sposta il sintagma *d’al* in *rejet* suggerendo un apparente ribaltamento ironico della situazione finora delineata. La lettura del primo verso del ritornello induce infatti a pensare che lontano dalla donna il poeta sia guarito, in contrapposizione netta dunque al *que eu por mal de mi vi* dei primi versi; solo il prosiegua della lettura ristabilisce la consueta ortodossia. – *pudi*: prima persona singolare del perfetto di *poder*, tempo verbale in cui nella lingua medievale alternavano nella radice le vocali *o* e *u* (cfr. le forme *pode, podestes*). La radice *puid-* ha soppiantato nella norma ortografica e morfologica del galego moderno la forma maggioritaria medievale *pud-*, che è ancora caratteristica della zona di Pontevedra e di Ourense ed è coerente col resto dei verbi con perfetto forte senza dittongo nella radice (*fixen, quixen, puxen*, ecc.). In portoghese si è affermata la vocale *u* per analogia con la prima persona singolare, ad eccezione della forma di terza persona *ele pôde*. – *nembrar*: ‘ricordare’, cfr. VIII v. 8.

7. *A*: la seconda e terza strofa sono aperte dal pronome personale che sostituisce il sintagma *mha senhor*. Sul poeta che ‘vuol male’, disprezza sé stesso, il mondo e Dio, cfr. la poesia di Johan Soarez Coelho (79, 40) citata nell’introduzione. – *medes*: ‘medesimo, stesso’, cfr. XXXIII v. 3. Come suggerisce Williams (1973: 163), per stabilire l’intensità e la qualità della vocale finale di *medês*, aiuta la rima con *pes*.

8. Lang stampa *quanto amigo*, considerando un errore l'abbreviazione nell'espressione *quanto amig⁹* di V, ma la lezione corretta è sicuramente la forma al plurale considerando sia i testimoni (B: *quānt⁹ amig⁹*) sia il senso del passo. A sostegno di questa lettura, interviene inoltre la presenza del plurale nei passi tematicamente simili a quello commentato, riportati nella nota al v. 4. – *soia*: prima persona singolare dell'imperfetto di *soler* (< SÖLĒRE), 'solere'. Necessaria la sinalefe con il successivo *aver* per rispettare l'isosillabismo del testo.

9. *desasperar*: 'perdere la speranza', da DE+EX+SPERARE, per l'alternanza della vocale protetica in *esperar* / *asperar*, *esperança* / *asperança*, cfr. Huber 1986: 75. L'infinito dipende dal *faz* del v. 7. – *que*: il *que* polivalente può fungere da pronome relativo ('cosa che') o da congiunzione concessiva ('anche se mi pesa'). Difendono quest'ultima ipotesi Lang e Nunes, portando come esempio i seguenti versi di Alfonso X: "Se non quiserde-lo fogo, sei eu, verrà a mi / e que vos pes m'averedes eno col' a soportar" (CSM 53 vv. 28-29). – *pes*: prima persona singolare del presente di *pesar*, con -e finale che cade dopo *s* (cfr. *quis* III v. 12).

10. *pero*: dato il contesto, la congiunzione avrà qui valore concessivo, piuttosto che causale: sebbene dalla dama l'innamorato riceva solo sofferenze, il suo pensiero è sempre fisso su di lei. – *tod' este*: i mali elencati nei versi precedenti, ovvero odiare sé stesso e gli amici e non aver più fiducia in Dio. – *faz sofrer*: in parallelo al *faz querer* del v. 7, il soggetto è sempre la dama.

14. Nell'esposizione dei sintomi della passione amorosa, don Denis ricorre agli effetti psico-fisiologici più comuni, mancano nelle sue poesie ad esempio il motivo della perdita dell'appetito e del riso o quello dell'acceciamento; capita però che l'elenco delle infermità si accompagni a immagini fresche ed originali come questa riguardante il cuore. Per il verbo *sair* riferito al cuore, cfr. Martin de Padrozelos: "e sal m'este coraçon / e estes olhos chorando" (95, 2 vv. 3-4). L'immagine rinvia probabilmente al motivo provenzale del cuore presso l'amata, già presente in XIX.

15. Si noti l'opposizione tra *perdi*, passato, e *moiro*, presente, che costituiscono due fasi successive della malattia d'amore, qui rovesciate in modo da porre in rilievo la dittologia sinonimica in finale di verso.

16. *mal fez e mais fará*: la sequenza poliptotica allitterante esprime l'inevitabilità della *coita*.

XXVIII

Pois que vos Deus, amigo, quer guisar

Don Denis gioca in questo testo con l'ambiguità tra generi, inserendo nell'*incipit* l'apostrofe all'amico, tradizionale elemento distintivo delle *cantigas de amigo*, e sviluppando nei primi versi il motivo della partenza, tanto frequente in questa modalità letteraria. Il componimento si rivela però una *cantiga de amor* già al finale del secondo verso dove il sintagma *mha senhor* lo identifica chiaramente come una poesia indirizzata ad un amico del protagonista che intercederà in suo nome presso la dama. Il viaggio di questo evanescente personaggio è infatti l'occasione per il poeta di inviare una missiva (la tradizionale richiesta di mercede) all'amata che D'Heur (1975: 337) identifica addirittura in «une favorite royale». Senza cadere nella lettura autobiografica, improbabile in una 'scuola' che ha trasformato la canzone provenzale in un puro gioco stilistico svuotato di qualsiasi valenza concreta e reale, si può piuttosto considerare il presente testo un tentativo di variare la monotonia tematica caratteristica della poetica galego-portoghese attraverso il ricorso alla figura del messaggero; figura questa in realtà poco frequente in tale tradizione lirica, dove gli unici due componimenti indirizzati ad un 'tu' intermediario tra il poeta e la donna risultano in parte oscuri al lettore moderno e assai lontani dalla poesia del monarca portoghese (cfr. 57, 1 e 136, 1). Nel genere d'*amigo*, il motivo del messo d'amore si riscontra però nella *cantiga* dionigina XCIX, in cui la confidente intercede presso la fanciulla per riferirle il *mandado* dell'innamorato ("Ai senhor! id' a mha senhor rogar, / por Deus, que aja mercee de mi", vv. 5-6).

Un'altra *variatio* presente nel componimento rispetto alle consuetudini tematiche peninsulari è il ruolo benefico svolto dalla divinità che, generalmente responsabile della sventurata visione della dama o indifferente alla sorti dell'amante, agisce qui in suo favore, dandogli l'occasione di soddisfare l'abituale desiderio di vedere e parlare all'amata – si notino *veer e dizer* in rima ai vv. 7 e 8 – tramite un aiutante. La situazione originale si mescola tuttavia ad alcuni topoi della prassi cortese come la *coita*, espressa dalle costruzioni convenzionali *pois tanto mal soffro* (v. 9) e *mal que mi vem* (v. 13), e la lontananza del poeta dalla terra dove si trova l'amata. Motivi questi strutturati in una progressione parallelistica che si fa letterale nei versi esordiali delle strofe; mentre alla *variatio* sinonimica è ad esempio affidata l'espressione della richiesta: *queirades tanto rogar* (v. 4), *punhad' em lhi dizer* (v. 8) e *pedide* (v. 14).

B 524, V 107, T 1.

Lang 28. Altre edd.: Moura (1847) p. 41; Monaci (1875) 107; Braga (1878) 107; Machado (1949-1964) 469; Nunes (1972) 54; Nassar (1995) p. 41; Júdice (1997) p. 103.

Repertori: Tavani (1967) 25, 78; D'Heur (1973) 522.

Pois que vos Deus, amigo, quer guisar
d' irdes a terra d' u é mha senhor,
rogo-vos ora que, por qual amor
vos ei, lhi queirades tanto rogar
5 *que se doia ja do meu mal.*

E d' irdes i tenh' eu que mi fará

Deus gram bem, poi-la podedes veer;
e amigo, punhad' em lhi dizer,
pois tanto mal soffro, gram sazom á,
10 *que se doia ja do meu mal.*

E pois que vos Deus aguisa d' ir i,
tenh' eu que mi fez El i mui gram bem,
e pois sabede-lo mal que mi vem,
pedide-lhi [vós] mercee por mi
15 *que se doia ja do meu mal.*

I- Poiché Dio, amico, vuole disporre che voi andiate nella terra dove si trova la mia signora, vi prego ora che, per l'amore che vi porto, vogliate tanto pregarla *che abbia ormai compassione del mio male.*

II- E ritengo che per il fatto che ci andiate Dio mi farà un gran bene, poiché la potrete vedere; e, amico, fate in modo di dirle, poiché da tempo soffro tanto male, *che abbia ormai compassione del mio male.*

III- E poiché Dio dispone che voi ci andiate, ritengo che mi ha fatto con questo un grandissimo bene, e poiché sapete il male che provo, chiedetele voi pietà per me *che abbia ormai compassione del mio male.*

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata con un ritornello di un solo verso, ottosillabo maschile. Il parallelismo su cui è costruito il testo si intreccia con il procedimento delle *coblas capdenals* ai vv. 2 e 6 (*d'irdes*) e ai vv. 1 e 11 (*pois que*), cui si aggiungono i vv. 9 e 13 sempre iniziati con la congiunzione *pois*. Rime desinenziali 1 : 4 e 7 : 8. I rapporti fonici tra le rime interessano soprattutto la prima strofa, dove la rima *a*, verbale, consuona con la *b*, sostantivale, ed assuona con quella del ritornello. *Enjambements* forti ai vv. 3-4 e 6-7.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C8
I: ar or al
II: a er
III: i em

Cfr. Tavani 1967: 150, schema 155: 14; per cui cfr. XXI.

1. *Incipit* simile in XVI (*Pois que vos Deus fez, mha senhor*), che tuttavia svolge un tema completamente diverso, la lode della dama 'degnata di un re'. – *amigo*: nel corpus galego-portoghese si rintracciano solo due *cantigas d'amor* indirizzate ad un amico: il presente testo e l'anonima *A mais fremosa de quantas vejo* (157, 3). La canzone, assai diversa da quella dionigina per prospettiva ed intonazione, coniuga il motivo cortese della perdita della ragione e della parola con l'atmosfera apparentemente più realistica e gli schemi formali propri del genere *de amigo*, lasciando ancora oggi alcuni dubbi sull'enigmatico ritornello "ay Senterigo! ay Senterigo! / al é Alfanx' e al Sesarigo!".

Nel canzoniere amoroso del monarca portoghese, inoltre, altri due testi sono destinati ad un pubblico esterno alla coppia (o alla terna Amore/Dio – poeta – dama): nelle *cantigas* IX e XXXIV infatti un impalpabile gruppo di *amigos* è chiamato a testimoniare rispettivamente il grave torto che la donna fa al poeta e il grande amore che questi prova per lei. Si segnala infine l'ipotesi di Ferreira (2005: 9 n. 17), secondo il quale la poesia dionigina riprenderebbe, rovesciandola, la situazione esposta nella *cantiga* di Pero d'Ornelas *Avedes vós, amiga, guisado*, in cui è l'amico della confidente a fare da intermediario per l'insoddisfatto innamorato della protagonista.– *quer*: il verbo sottolinea l'attivo ruolo di aiutante svolto eccezionalmente da Dio in questo testo.

2. *irdes*: seconda persona plurale dell'infinito coniugato di *ir*, dipendente dalla costruzione perifrastica del verso precedente, *guisar de*. Per l'infinito flessivo, cfr. III v. 10. La costruzione *ir a* conserva il fondamentale valore di movimento che si allontana da chi parla (cfr. Freixeiro 2002, II: 452). – *d' u*: DE UBI 'da dove' (già in II v. 8). – *é*: *seer* col significato di 'stare, trovarsi' (cfr. II v. 8). – *mha senhor*: sebbene non sia la destinataria, la donna è l'effettivo oggetto del canto e verrà in seguito richiamata solo tramite pronomi (*lhi* vv. 4, 8 e 14; *la* v. 7).

3. *qual*: pronome relativo ('quello che'), cfr. "E veeredes qual amor / vos eu fazia" (46, 1 vv. 17-18); "quantos sabem qual amor vos eu ei" (157, 57 v. 11).

4. *lhi*: riferito alla dama. – *tanto*: più che correlativo del *que* che introduce il verso seguente, l'avverbio di quantità fungerà qui da modificatore del verbo. Non sfugga la ripresa poliptotica di *rogar* all'inizio del verso precedente e alla fine di questo, incrociato con l'iterazione verbale di *querer* (*quer* v. 1 – *queirades* v. 4).

5. *que*: mentre nelle strofe successive introduce rispettivamente una completiva (v. 10) e una finale (v. 15), in questo caso si adattano al contesto entrambi i valori. Non stupisce che il messaggio per l'amata sia affidato all'iteratività del ritornello, come avviene ad esempio nella *cantiga* XXI, in cui il poeta era sicuro che se avesse avuto l'ardire di aprire il suo cuore alla dama, questa avrebbe avuto *doo* di lui. – *se doia*: terza singolare del congiuntivo presente di *doer-se*, 'avere compassione, pena' costruito di norma con la preposizione *de* (cfr. cfr. I v. 25). Si noti la sequenza allitterante *DOia ja DO Meu Mal*.

6. *i*: l'avverbio pronominale conserva in questo caso, e al v. 11, il valore locale del latino *ĪBĪ* ('li', per certi studiosi incrociato con *HIC*, cfr. III v. 9) ed indica il luogo dove risiede la dama (sostituisce cioè, conforme alla tecnica del parallelismo, l'espressione *terra d' u é mha senhor* del v. 2). – *tenh' eu que*: il verbo nella lingua medievale assume frequentemente il valore di 'considerare, ritenere', qui il giudizio non è introdotto dalla preposizione *por* come ad es. in XII v. 9 ("por bem nom teedes"), ma da un'orazione completiva introdotta da *que* (cfr. Moscoso Mato 1999: 231).

7. L'*enjambement* e la costruzione anastrofica dei versi esordiali della seconda strofa pongono in rilievo il sintagma *Deus*, evidenziando il ruolo benefico (*gram bem*) svolto dalla divinità in questa situazione. – *poi-la*: forma derivata dall'assimilazione della consonante finale della congiunzione causale *pois* alla laterale iniziale del pronome oggetto diretto (cfr. II v. 1). – *podedes*: per l'utilizzo del presente con valore di futuro

quale «meio expressivo de valioso efeito por emprestar a certeza da actualidade a um fato por ocorrer», cfr. Cunha/Cintra 2001: 450.

8. *punhad(e)*: imperativo del verbo *punhar* (< PŪGNĀRE), verbo usato nella lingua medievale col senso di «fazer todo o esforço para» (cfr. Reali 1964: 84) e costruito in genere con le preposizioni *em* (cfr. LXVIII v. 1) o *de* (cfr. CXXI v. 1).

9. *mal*: l'iterazione del termine anche all'interno del corpo strofico insiste sulla pena del poeta (cfr. v. 13). – *gram sazom á*: per questa formula temporale, soggetta a variazioni posizionali a seconda delle esigenze rimiche, cfr. XIV v. 7.

11. *aguisa*: per la coesistenza delle forme *guisar* (v. 1) e *aguisar*, cfr. VII v. 1.

12. *El*: soggetto, antonomastico per *Deus*. – *i*: 'in questo, rispetto a questo', l'avverbio sostituisce quanto detto nel verso precedente. – *mui gram bem*: si noti l'intensificazione rispetto al sintagma parallelo del v. 7 (*gram bem*).

13. *sabede(s)*: seconda persona plurale del presente indicativo di *saber* (qui 'conoscere') unito alla forma assimilata dell'articolo maschile singolare.

14. *pedide*: dal latino PĒTĒRE con cambio di congiunzione (*pedir*) e con passaggio semantico dall'originario 'dirigersi verso un luogo' o 'aspirare a qualcosa' a 'domandare, chiedere'. – *[vós]*: l'integrazione, nota Ferreira, non è richiesta da un punto di vista musicale: «sendo a frase musical em questão do tipo silábico-neumático, e o seu ritmo variável [...], a hipometria não se torna demasiado evidente» (Ferreira 2005: 58; come già, in riferimento ad altri passi, Gonçalves 1991:20). – *mercee*: 'compassione, pietà', termine caratteristico della lirica trobadorica dove designa la tipica richiesta che l'innamorato rivolge alla donna amata (cfr. Cropp 1975: 210-212). Il sostantivo regge di norma la preposizione *de*, ma in questo caso *por* si collega al verbo *pedir* significando 'a favore di', 'al posto di' (cfr. "Quen lh' oje por mi dissesse / que non tardass' e veesse" 117, 2 vv. 13-14).

XXIX

A tal estado mh adusse, senhor

Il testo si iscrive nel nutrito gruppo di *cantigas d'amor* dionigine caratterizzate dalla separazione degli amanti, versione debilitata – secondo l'analisi condotta da Fidalgo/Souto Cabo 1995 – dell'*amor de lohn* rudelliano.

L'esordio fornisce la spiegazione logica al nucleo concettuale della poesia: il ricordo della bellezza di madonna provoca al poeta un enorme tormento che continuerà finché egli non potrà rivederla. Il motivo della vista si lega dunque a quello della *coita*, definita dalla totale assenza di alcun *prazer* e veicolato insistentemente lungo tutto il componimento dal poliptoto sul verbo *veer*, inserito in costruzioni rigidamente parallelistiche (cfr. i vv. 3 e 4 di ogni strofa) che a loro volta introducono l'affermazione paradossale del ritornello, anch'esso basato sul 'vedere-non vedere' la dama. Quest'intrecciarsi di *topoi* cristallizzati entro moduli manieristici si arricchisce nella seconda strofa con il riferimento alla morte d'amore, desiderio perennemente inappagato, su cui si apre anche la terza. Quest'ultima stanza, pur rigorosamente simmetrica alla seconda, ricerca la *variatio* attraverso la sinonimia (*estado ~ feito*) e ricercate inarcature che frangono l'iperbolica dichiarazione di sofferenza (*nom vejo de mi nem d' al prazer, nem veerei ja*). La *fiinda* aggiunge un ultimo motivo, l'ostilità della dama, che al tempo conclude, completa e chiarisce le lamentele espresse in precedenza, gettando nuova luce sull'allontanamento dell'innamorato.

La composizione è dunque un campionario dei motivi tipici del cantar d'*amor*, organizzati entro rigide costruzioni parallelistiche che associano l'iterazione letterale del lamento del poeta a minime variazioni, per lo più fondate sull'inserzione di incisi formulari (*em quant' eu vivo fôr* v. 4, *esto creede bem* v. 9, *per bona fe* v. 14).

B 525, V 108, T 2.

Lang 29. Altre edd.: Moura (1847) p. 42; Monaci (1875) 108; Braga (1878) 108; Machado (1949-1964) 470; Tavares (1961) p. 20; Vasconcelos (1970) p. 28; Nunes (1972) 55; Nassar (1995) p. 42; Júdice (1997) p. 104.

Repertori: Tavani (1967) 25, 17; D'Heur (1973) 523.

A tal estado mh adusse, senhor,
o vosso bem e vosso parecer
que nom vejo de mi nem d' al prazer,
nem veerei ja, em quant' eu vivo fôr,
5 *u nom vir vós que eu por meu mal vi.*

E queria mha mort' e nom mi vem,
senhor, por que tamanh' é o meu mal
que nom vejo prazer de min nem d' al,
nem veerei ja, esto creede bem,
10 *u nom vir vós que eu por meu mal vi.*

E pois meu feito, senhor, assi é,
querria ja mha morte, pois que nom

vejo de mi nem d' al nulha sazom
prazer, nem veerei ja, per bona fe,
15 *u nom vir vós que eu por meu mal vi,*

pois nom avedes mercee de mi.

I- A tale stato mi portò, signora, il vostro bene e il vostro aspetto che non provo piacere di me né di altro, né lo proverò più, finché avrò vita, *se non vedrò voi che vidi per mio danno.*

II- E vorrei la mia morte ma non mi viene, signora, poiché tanto grande è il mio male che non provo piacere né di me né di altro, né lo proverò più, credetelo bene, *se non vedrò voi che vidi per mio danno.*

III- E poiché la mia situazione, signora, è questa, vorrei ormai la mia morte, poiché non provo mai piacere di me né di altro, né lo proverò più, in fede mia, *se non vedrò voi che vidi per mio danno,*

F- poiché non avete pietà di me.

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di un verso, più una *fiinda* di un solo verso che riprende, come d'abitudine, la rima del *refrán* (*capcaudadas*). Inizi anaforici collegano le prime due strofe ai vv. 3 e 8, 4 e 9 e la seconda alla terza ai vv. 6 e 12. Rima ricca 2 : 3 e derivata ai vv. 4 e 11 (*fôr - é*). *Enjambements*: vv. 1-2, 12-13, 13-14.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10

I: or er i

II: em al

III: e om

F: c10

Cfr. Tavani 1967: 149, schema 155: 2, per cui cfr. XXI.

1. *estado*: dal latino STĀTUM con aggiunta di *e-* prostetica; il termine è documentato dal XIII secolo per lo più con l'accezione di 'territorio' o 'gerarchia, ordine sociale', a cui si affianca quella più rara di 'condizione'. È quest'ultimo il valore che possiede *estado* nel presente testo e nell'altra occorrenza del vocabolo nella lirica profana galego-portoghese, appartenente di nuovo ad una *cantiga* dionigina (cfr. LI v. 19). – *adusse*: il verbo latino DUCĒRE si conserva in galego-portoghese per lo più nella forma rafforzata da AD- che già nel periodo medievale oscilla tra la seconda e la terza coniugazione (*aduzer ~ aduzir* 'condurre, portare'), per poi passare definitivamente alla terza sia in galego che in portoghese, col significato però di 'addurre, apportare, produrre'. Il perfetto forte indicativo presenta una forma palatalizzata solo per la prima persona singolare (*aduxe*), mentre nelle altre la consonante velare del gruppo intervocalico *-ks-* si assimila al secondo elemento originando una geminata che, dopo essere stata semplificata nella Romania occidentale, diede luogo alla sibilante apico-alveolare sorda *-ss-* (cfr. Williams 1973: 96; Maia 1986: 459-460). – *senhor*:

l'apostrofe alla dama è inserita in ogni strofa al primo o secondo verso ma sempre in un luogo diverso, rispettivamente a fine, inizio e interno di verso (cfr. vv. 7 e 11).

2. *o vosso bem*: vista la dittologia con *parecer*, il polisemico *bem* si riferirà qui all'insieme delle virtù femminili. – *parecer*: infinito sostantivato derivato dall'incoativo *PARĒSCĒRE; è un termine frequentemente utilizzato nelle *cantigas de amor* per riferirsi all'aspetto fisico della dama al pari della formula *bem talhada* (per cui cfr. XVIII v. 1). Spesso preceduto dal qualificativo *bom* o dall'avverbio *bem*, l'accezione dominante del vocabolo è appunto quella generica di 'aspetto', anche se in certi casi il poeta sembra riferirsi non al complesso della figura ma al volto della donna amata (cfr. al riguardo XCVI v. 6/12/18).

3. Lo stesso concetto in un *salutz* di Arnaut de Marueilh: “qan no hai luoc de vos veszer, / joi ne deport no puosc haver. / No puosc haver joi ne deport, / peritz soi, si no·m traisz a port [...]” (*Dona, gencher q'ieu no sai dir*, vv.43-53), e, tra i portoghesi, in Johan Soarez Coelho: “dê-lo dia 'n que vus non vi, / mia senhor, nunca despois vi / Prazer nen ben, nen-o ar veerei, / se non vir' vos -enquant' eu vivo for' - / ou mia morte, fremosa mia senhor” (79, 48 vv. 5-9).

4. *veerei*: il processo di contrazione tra le due vocali identiche in iato iniziò alla fine del XIII secolo e si protrasse sino alla fine del XV (cfr. Williams 1973: 104), di qui l'alteranza *veerei-verei* documentata nei testi (cfr. V v. 10) o la possibilità di considerare la prima forma sia come trisillabo sia come bisillabo (entrambe le letture sono ad es. attestate in CXXIII). In questo caso *veerei* va contato come bisillabo per rispettare il metro, come appare evidente soprattutto dal v. 14 dove non sono possibili eventuali sinalefi. Cfr. Lapa 1977: 229.

5. *u*: 'se, nel caso in cui', vale qui come congiunzione condizionale (cfr. Huber 1986: 309). – *vir*: prima persona singolare del congiuntivo futuro del verbo *veer*. Williams propone per questa forma la seguente evoluzione fonetica: VĪDĒRO > *VIDRO > vir; secondo lo studioso il gruppo consonantico latino volgare *-d'r-* subì un'assimilazione regressiva (*-rr-*) che si semplificò in seguito in *-r-* (Williams 1973: 248). Il poliptoto, che si ripete indentico ad ogni strofa, gioca sulla polisemia del verbo che significa 'provare, sentire (gioia)' nel corpo della strofa e 'vedere' nel ritornello. In quest'ultimo l'opposizione tra i due momenti della vista, futuro (*vir*) e passato (*vi*), presentano la situazione paradossale che sta alla base del genere *de amor*: il poeta ha visto la donna per il suo male ma questo può solo aumentare se non si rinnova la *visio* originaria. Vedere la dama, origine di tutte le sofferenze dell'amante, diviene dunque l'unico modo per lenirle.

6. *queria*: imperfetto col valore di condizionale, come dimostra anche la corrispondenza parallelistica col *querria* del v. 12 (cfr. XIV v. 5). – *e nom mi vem*: la congiunzione ha valore avversativo. Per l'espressione, cfr. Fernan Rodriguez de Calheiros: “que peç'a Deus mia morte e non mi ven” (47, 6 v. 4).

7. *tamanho*: 'tanto grande' dal latino TAM MAGNU, con vocalizzazione dell'elemento oclusivo e conseguente palatalizzazione della consonante nasale (cfr. Ferreiro 1999: 160). – *o meu mal*: la ripetizione del sintagma che chiude il ritornello,

qui preceduto dall'articolo, la sua collocazione in rima e il gioco fonico col finale del verso seguente (*meu mal - mim nem d'al*) permettono di insistere sul motivo centrale della *coita*.

11. *meu feito*: vale qui, come in altri passi dionigini, come sinonimo del termine *estado* del v. 1, si riferisce cioè alla condizione emotiva del poeta (cfr. XLIV v. 17 e XCVI v. 4).

13. *nulha sazom*: 'in nessun tempo, mai': l'espressione temporale intensifica l'iperbolico lamento del poeta e, inserendosi al suo interno, provoca il forte *enjambement* che colloca il complemento oggetto *prazer* in *rejet* al verso successivo. Per la probabile derivazione dal provenzale della forma palatalizzata dell'indefinito, cfr. VIII v. 9.

14. *bona*: nei testimoni sono varie le grafie per indicare le vocali nasali: molto spesso la nasalizzazione è indicata dal tilde che in alcuni casi può essere erroneamente posto sulla vocale seguente, mentre la presenza della consonante, soprattutto però in *cantigas* parallelistiche di cosiddetta fattura popolare o popolareggiante, vale più come arcaismo che come segnale della nasalizzazione della vocale precedente. Come di consueto Lang segue la grafia di V, mentre B e T presentano la forma con tilde sulla vocale nasale.

L'irrilevanza espressiva della formula *per bõa fe* e l'analoga collocazione degli altri incisi topici nelle strofe precedenti (posti immediatamente prima del *refrán*) palesa il loro carattere di riempitivo e di supporto quasi esclusivamente metrico.

15. *mercee de*: cfr. XXVIII v. 14. Non sfugga la particolare costruzione della *fiinda* costituita da un unico verso, sintatticamente e semanticamente legato alla strofa precedente, che pone in qualche modo in rilievo la durezza di madonna.

XXX

O que vos nunca cuidei a dizer

Lontana dall'insistito ricorso alle figure di ripetizione e dal procedimento parallelistico delle poesie precedenti, questa *cantiga de mestría* svolge i motivi caratteristici del genere *d'amor* – il segreto amoroso, la *coita*, la morte – e quello poco o per nulla frequentato nella lirica galego-portoghese della donna-schermo. Il leggero anacoluto con cui inizia il testo pone in rilievo il silenzio del poeta sui propri sentimenti e la tradizionale pena che gliene deriva: solo l'imminenza della morte lo convince a mettere fine al segreto, fatto che, sul piano lessicale, si esprime nell'antitesi tra le negative al passato *nunca cuidei a dizer* e *nunca vos falei* e il perentorio futuro *vo-lo direi*. Il dovere del più assoluto silenzio circa l'amore e l'identità della dama è continuamente affermato dai trovatori cortesi, ma nella *cantiga d'amor* questo comportamento è destinato a proteggere l'innamorato dal risentimento di madonna piuttosto che da malignità ed invidie esterne alla coppia. Allo stesso modo il poeta non si finge innamorato di un'altra donna per salvaguardare il buon nome dell'amata dalle malelingue, bensì per evitare di tradirsi con l'effettiva destinataria del suo amore e del suo canto. La presenza di un'*outra senhor* avvicina alcune poesie alla modalità tematica della *chanson de change* che nella lirica provenzale trova nella produzione amorosa di Uc de Saint-Circ la sua più nota realizzazione. Solo in alcune canzoni galego-portoghese il cambio si dà come effettivamente avvenuto, mentre molto più numerose sono quelle in cui se ne prospetta la possibilità per poi subito respingerla. Il riferimento ad un' indefinita *outra* compare in due componimenti di don Denis, senza però che nemmeno si contempra l'eventualità di un cambio. Nella *cantiga* XXVI il locutore ringrazia Dio perché la propria signora gli ha parlato, credendo che egli fosse innamorato di un'altra donna, di cui nulla ci è dato sapere. La presente poesia sembra gettare nuova luce su questa situazione: il grande timore che l'uomo nutre nei confronti dell'amata e il dovere del silenzio lo hanno portato a fingersi innamorato di un'altra per potere stare accanto all'altera *senhor* e deviarne i sospetti. Se si volesse individuare una parabola poetico-narrativa nelle *cantigas d'amor* del monarca portoghese, o almeno tra alcune di queste, è chiaro che questo testo si collocherebbe in un momento successivo rispetto al XXVI: l'iniziale gioia del poeta e la preghiera di ringraziamento a Dio lasciano ora lo spazio alla disillusione e alla rassegnazione al proprio destino di morte.

Il motivo del segreto, esposto nei primi versi, non viene ripreso nel corso del testo, dove si sviluppa piuttosto il campo semico della 'pena d'amore' e del 'riserbo della dama' in tutte le sue attuazioni: paura (*mui gram medo, pavor*), sofferenza (*com gram coita, nenhum prazer*) e morte (*morrer, matar, dar morte, pouco ei de viver*). Introdotto nel finale della prima strofa, il riferimento alla donna-schermo viene ripreso e ampliato nella seconda, nei cui versi centrali il trovatore spiega la ragione del suo comportamento insistendo sempre sull'inesistenza di questo secondo amore (cfr. *que eu nom avia* v. 7, *de que ei mui pequeno pavor* vv. 11-12). A partire dagli ultimi versi della seconda strofa il tono del testo muta giacché l'amante non mira più a discolparsi, anzi si dichiara non solo meritevole di morte, ma addirittura felice di riceverla. L'accettazione e il compiacimento del proprio tragico destino è espresso dall'antitesi di due frequenti espressioni iperboliche (*averei prazer de me matardes – nenhum prazer nunca veerei*, vv. 15-18) che oppongono una morte certa e liberatoria ad una vita breve e sofferente,

antitesi che si riscontra anche nella rima verbale *morrer : viver* dei vv. 3 e 17. È il totale rovesciamento del *joi* provenzale: la gioviale allegria amorosa cantata dai provenzali è abbandonata nella lirica peninsulare a favore della morte, invocata persino come *mercede* (cfr. v. 21).

B 526, V 109, T 3.

Lang 30 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 44; Monaci (1875) 109; Braga (1878) 109; Machado (1949-1964) 471; Nunes (1972) 56; Nassar (1995) p. 43; Júdice (1997) p. 105; Arias (2003) 61.

Repertori: Tavani (1967) 25, 63; D'Heur (1973) 524.

O que vos nunca cuidei a dizer,
com gram coita, senhor, vo-lo direi,
porque me vejo ja por vós morrer,
ca sabedes que nunca vos falei
5 de como me matava voss' amor,
ca sabe Deus bem que d' outra senhor,
que eu nom avia, mi vos chamei.

E tod[o] a questo mi fez fazer
o mui gram medo que eu de vós ei,
10 e des i por vos dar a entender
que por outra morria de que ei,
bem sabe Deus, mui pequeno pavor;
e des oi mais, fremosa mha senhor,
se me matardes, bem vo-lo busquei.

15 E creede que averei prazer
de me matardes, pois eu certo sei
que esso pouco que ei de viver,
que nenhum prazer nunca veerei;
e porque são d' esto sabedor,
20 se mi quisardes dar morte, senhor,
por gram mercee vo-lo [eu] terrei.

I- Quello che mai pensai di dirvi, signora, con grande pena ve lo dirò, perché ormai muoio a causa vostra: sapete che mai vi parlai di come mi uccideva il vostro amore, perché sa bene Dio che mi dissi innamorato di un'altra dama, che però non avevo.

II- La grandissima paura che ho di voi mi fece fare tutto questo, per darvi ad intendere che morivo per un'altra di cui, Dio ben lo sa, ho ben piccolo timore; e d'ora in avanti, mia bella signora, se mi ucciderete, ben me lo sono cercato.

III- E sappiate che sarò felice che mi uccidiate, poiché so per certo che in quel poco tempo che vivrò non proverò mai alcun piacere; e poiché sono consapevole di questo, se mi vorrete uccidere, signora, lo considererò un grande favore.

Cantiga d'amor di *mestría*, articolata in tre *coblas unissonans* di sette decasillabi maschili. Le strofe formano unità a sé stanti nonostante i legami interstofici che le uniscono come gli inizi anaforici dei vv. 3 e 19 (*porque*) e dei vv. 14 e 20 (*se me/mi*), la parola rima *senhor* (6 : 13 : 20) e la congiunzione coordinante che apre la seconda e la terza strofa (*coblas capdenals*). Rime derivate nella prima e terza cobla ai vv. 1 e 2 (*dizer - direi*) e ai vv. 16 e 19 (*sei - sabedor*), mentre nella seconda si ripete in rima il verbo *ei* (9 : 11). Rime desinenziali 1 : 3 : 8 : 10 : 17, 2 : 18 : 21, 4 : 7 : 14. *Enjambements*: vv. 6-7, 8-9, 10-11, 11-12, 15-16.

Schema metrico: a10 b10 a10 b10 c10 c10 b10
er ei or

Cfr. Tavani 1967: 124, schema 101: 9; per cui cfr. III.

1. A mio avviso, il silenzio riguarda non già l'inganno dell'*outra* perpetrato alle spalle di madonna per proteggersi dal suo risentimento, come crede Nunes (1972: 114), ma l'amore stesso che sta uccidendo il poeta. Il v. 4 infatti riprende sinonimicamente il primo verso della strofa esplicitando nella completiva (v. 5) il pronome *o* che apre la poesia. – *cuidei*: il verbo *cuidar* può essere seguito immediatamente dall'infinito (cfr. IV v. 1) o costruito con le preposizioni *a*, come in questo caso, o *de* (cfr. “se de qual bem lh' eu quero cuidára”, XXVI vv. 6/12/18 ; “o cavaleiro malfeitor que cuidou de fazer un mōesteiro”, CSM 45 v. 2).

4. *ca*: per il valore integrante della congiunzione dopo il verbo *dizer*, cfr. I v. 19.

5. *de como*: introduce l'oggettiva (cfr. Huber 1986: 296). – *voss' amor*: ‘l'amore per voi’, cfr. XIII v. 6.

6. Per gli ultimi due versi della strofa accolgo la proposta, più fedele ai manoscritti, di Michaëlis e Nunes, laddove Lang stampava: “ca sabedes bem que d' outra senhor / que eu nom avia pavor nem ei”, giudicando la lezione dei testimoni priva di senso in questo contesto (cfr. Lang 1984 : 33 e 122). Anche la lezione, seppur lacunosa, del frammentario T (“que eu non avy [...] chamey”) conferma il testo tradito dagli apografi italiani.

Il sintagma *sabe Deus* creò evidentemente a Lang dei problemi di interpretazione visto che anche al v. 12 e in XXXII vv. 11 e 15 il suo “sabedes” va corretto in “sabe Deus” (cfr. un altro caso simile in XCIX v. 16). La lettura dei testimoni non lascia dubbi al riguardo: la forma verbale è infatti sempre trascritta per intero dai copisti, mentre il sintagma intensificativo presenta la parola *Deus* abbreviata (*deg, d̄s, d̄s̄*). – *sabe Deus*: al pari di una formula di giuramento, il riferimento alla divinità serve per rafforzare la veridicità di quanto si afferma, così come al v. 12 Dio è testimone che il poeta non ha mai amato un'altra donna. – *d' outra senhor*: uno dei dieci casi riscontrati nelle *cantigas de amor* dionigine che presentano rima equivoca sul termine *senhor* (cfr. I v. 1), è tuttavia l'unico in cui l'equivoco non gioca col sintagma *Nostro Senhor*, bensì tra la tradizionale apostrofe alla dama (vv. 13 e 20) e il generico riferimento a un'altra donna. La preposizione *de* indica qui possesso.

7. *mi vos chamei*: il senso della frase, spezzata dalla relativa e dall'iperbato, sarà: 'davanti a voi mi chiamai di un'altra dama, che non esiste'. Il verbo, dal latino CLAMĀRE, presenta l'evoluzione del gruppo iniziale *-cl-* in una fricativa [ʃ] per un processo fonetico di palatalizzazione e assimilazione reciproca dei due elementi consonantici (Ferreiro 1999: 149).

8. *tod[o]*: per sanare l'ipometria del verso, accanto all'integrazione di Lang, si segnala la soluzione adottata da Nunes "fez[o]", terza persona singolare del perfetto con suffisso analogico attestata altrove nelle *cantigas* dionigine (cfr. XLIV v. 20 e L v. 3) e, in poliptoto con *fazer*, registrata in una *cantiga de amigo* di Reimon Gonçalvez (138, 1 v. 14). Le soluzioni si equivalgono, dato che la rarità della forma *fezo* è bilanciata dalla tendenza a ridurre l'incontro tra *todo* e *aquesto*, se non con elisione (cfr. VII v. 6, XLVI v. 8), almeno con sinalefe (non si registrano in realtà casi senza elisione nel *corpus* profano, ma per sinalefe tra *todo esto* cfr. 33, 2 v. 12 e 126, 6 v. 8). – *E*: il collegamento tra le prime due strofe e tra le ultime due è attuato dalla congiunzione *e* che nel primo caso assolve funzione di legatura e coordinazione, mentre nel secondo caso funge piuttosto da segnale di trapasso verso una situazione concettuale ed emotiva diversa da quella prospettata nei versi precedenti. – *todo aquesto*: far credere alla dama che il poeta ami un'altra; l'anticipazione del sintagma pronominale perturba l'ordine sintattico dei primi versi della strofa: 'o mui gram medo que eu de vós ei mi fez fazer todo aquesto por vos dar a entender que (...)'.
9. *medo*: quanto il sentimento amoroso sia collegato al timore nell'erotica peninsulare, lo testimonia questa strofa in cui si oppone il *mui gram medo* che il poeta prova per la dama amata al *pequeno pavor* che invece suscita in lui l'*outra senhor*. In un ambito in cui la dama non solo è incapace di *fazer bem* all'amante, ma può dimostrarsi spiacevolmente sorpresa per le sue attenzioni, il poeta è destinato a vivere nel continuo timore che una propria imprudenza possa svelare a madonna di essere lei l'oggetto del suo amore e del suo canto. Tra le forme per esprimere la paura, *medo* (<MĚTUM) è la meno frequente nel genere *de amor* dove il timore verso la dama è frequentemente espresso dalla formula *o pavor que de vós ei* (cfr. Pero Garcia Burgalês: "valla me ja contra vos o pavor que / de vos ei: que nunca ousei dizer / a coita que me fazedes aver, / que neguei sempr' á y mui gran sazon!", 125, 35 vv. 11-14). Cfr. II v. 11.

10. *por*: introduce la proposizione finale implicita. – *dar a entender*: 'mostrare', 'far capire'; si noti l'interessante variazione sul tema della *coita*: prima di violare il segreto amoroso l'infelice amante arriva addirittura ad 'ingannare' la dama, fingendosi innamorato di un'altra.

11. *de que*: riferito all'indefinito *outra*. Si ricordi che nella *cantiga* XXVI il poeta si riferiva all'altra donna con parole simili: "mha senhor / cuidou que eu por outra morria" (XXVI vv. 9-10).

12. *sabe Deus*: di nuovo paleograficamente più corretta, anche per il vistoso parallelismo col v. 6, la lezione di Nunes "sabe Deus" rispetto all'errata lettura "bem sabedes" dell'edizione di Lang. – *mui pequeno pavor*: il segreto amoroso mantenuto grazie ad una donna-schermo è una possibilità considerata anche da Martin Soarez che però deve difendersi dalle insidiose domande dei maldicenti; nonostante il contesto

tematico differente, si noti la somiglianza tra il passo dionigino e i seguenti versi del trovatore portoghese: “vedes como lhis mentirei: / d’outra senhor me-lhis farei / ond’aja mais pouco pavor” (97, 19 vv. 27-28). Cfr. Bertolucci 1963: 85.

14. *se me matardes*: subordinata condizionale con perfetto indicativo nell’apodosi e congiuntivo futuro nella protasi (cfr. *se mi quiserdes* v. 20), in equivoco con l’infinito personale della completiva implicita *de me matardes* del v. 16. – *vo-lo busquei*: il pronome personale ha il senso di ‘da parte vostra’ (cfr. v. 21); per *buscar*, qui coniugato alla prima persona singolare del perfetto, cfr. II v. 3.

16. *certo*: col valore avverbiale di ‘certamente’, cfr. “eu sei cert’ e poss’ entender” XCVII v. 10.

17. *esso pouco*: sottointeso ‘tempo’, cfr. XVII v. 6. Michaëlis registra tre casi per questa espressione: “mays esso pouco que eu vyvo for” di Fernan Velho (50, 3 v. 19) e “mays esso pouco que vyvo for” di Gonçal’ Eanes do Vinhal (60, 10 v. 15). Cfr. Lanciani 1977: 107 e Víñez 2004: 142 (la quale però attribuisce per errore il passo di Fernan Velho a Johan Mendiz de Briteiros).

18. *que*: per la ripetizione pleonastica del pronome relativo, cfr. XXV v. 11. – *veerei*: deve essere considerato trisillabo per rispettare il metro; sull’alternanza nel futuro di *veer* delle forme con o senza crasi e per le due differenti letture metriche di *veerei*, cfr. XXIX v. 4.

19. *são sabedor*: *variatio* sinonimica per il sintagma *eu certo sei* del v. 16. Per la forma *são*, prima persona del presente indicativo del verbo *seer*, cfr. XXIV v. 15. – *esto*: riassume i vv. 17-18.

21. [*eu*]: si segnala anche la proposta di Nunes “por mui gram mercee vo-lo terrey”, basata probabilmente sull’analogia costruzione senza soggetto al finale dei vv. 2 e 14 (*vo-lo direi*, *vo-lo busquei*). – *terrei*: forma antica del futuro di *teer* (*TĒNĒRE + AĪŌ > *ten’rei > med. terrei > mod. terei con perdita della vocale tematica dell’infinito e assimilazione regressiva della nasale alla vibrante), in seguito rifatta e regolarizzata a partire dall’infinito (cfr. Nunes 1960: 319-321; Huber 1986: 229, 231; Williams 1973: 211-212, 244; Ferreiro 1999: 169-170, 343). Il verbo, accompagnato dalla preposizione *por*, assume qui il consueto valore di ‘considerare’ (cfr. XII v. 9).

XXXI

Que mui gram prazer que eu ei, senhor

L'*exclamatio* che apre la poesia veicola il primo dei due motivi che si ripetono lungo le tre strofe creando una netta bipartizione delle stesse tra i primi tre versi e gli ultimi tre. Il poeta prova gioia quando pensa unicamente alla dama e non si ricorda di quanto soffre a causa sua. Il tema centrale, affidato all'antitesi 'penso a voi e non penso al male', viene iterato con minime variazioni posizionali e flessive: *que mui gram prazer que eu ei / eu ei de bem / mui gram prazer mi per é* (vv. 1, 9, 13); *em vós cuid' e nom cuid' e-no mal / cuid' eu em vós e nom e-no mal / em vós cuid' e nom ei de cuidar em quanto mal* (vv. 2, 7-8, 14-15); *mal que mi fazedes / mal que mi vem por vós / mal mi fazedes levar* (vv. 2-3, 8-9, 15).

La seconda parte della strofa, introdotta da un verso fortemente parallelistico che prelude in qualche modo alla ripetizione assoluta del ritornello, sviluppa un paradosso già riscontrato nella *cantiga* III e su cui è costruita in particolar modo la XI: a nuocere all'innamorato è una creatura divina priva di qualsiasi male. Il concetto si ripete identico nella *fiinda*, che, come nella poesia XI appena menzionata, si lega saldamente al ritornello e conclude assiomaticamente il componimento, ribadendo l'assurdità di ricevere dolore da un essere tanto perfetto.

B 527, V 110, T 4.

Lang 31. Altre edd.: Moura (1847) p. 45; Monaci (1875) 110; Braga (1878) 110; Machado (1949-1964) 472; Nunes (1972) 57; Júdice (1997) p. 106.

Repertori: Tavani (1967) 25, 94; D'Heur (1973) 525.

Que mui gram prazer que eu ei, senhor,
quand' em vós cuid', e nom cuid' e-no mal
que mi fazedes! mais direi-vos qual
tenh' eu por gram maravilha, senhor,
5 *de mi viir de vós mal, u Deus nom
pos mal, de quantas e-no mundo som.*

E senhor fremosa, quando cuid' eu
em vós e nom e-no mal que mi vem
por vós, tod' aquel temp' eu ei de bem;
10 *mais por gram maravilha per tenh' eu
de mi viir de vós mal, u Deus nom
pos mal, de quantas e-no mundo som.*

Ca, senhor, mui gram prazer mi per é
quand' em vós cuid' e nom ei de cuidar
em quanto mal mi fazedes levar;
15 *mais gram maravilha tenh' eu que é
de mi viir de vós mal, u Deus nom
pos mal, de quantas e-no mundo som.*

Ca, par Deus, semelha mui sem razom
20 d' aver eu mal d' u o Deus nom pos, nom.

I- Che grandissimo piacere ho, signora, quando penso a voi, e non penso al male che mi fate! Ma vi dirò che cosa considero una grande meraviglia, signora: *che, tra quante donne esistono, mi venga del male proprio da voi, in cui Dio non pose male.*

II- E signora bella, quando penso a voi e non al male che mi viene a causa vostra, per tutto quel tempo sono felice; ma considero una gran meraviglia *che, tra quante donne esistono, mi venga del male proprio da voi, in cui Dio non pose male.*

III- Signora, è per me un grandissimo piacere quando penso a voi e non devo pensare a quanto male mi fate patire ; ma considero che è una grande meraviglia *che, tra quante donne esistono, mi venga del male proprio da voi, in cui Dio non pose male.*

F- Poiché, per Dio, mi sembra insensato avere del male da dove Dio non ne pose affatto.

Cantiga d'amor di refrán, formata da tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi a rima baciata, più una *fiinda* di due versi che riprende la rima e il primo rimante del *refrán (capcaudadas)*. La prima strofa è collegata alla seconda grazie all'artificio delle *coblas capfinidas (senhor* ai vv. 4 e 7), mentre il procedimento del parallelismo letterale origina casi di *coblas capdenals* come quello che si estende a tutto il primo emistichio dei vv. 2 e 14. *Dobre* al primo e quarto verso di ogni strofa: I *senhor*; II *eu*; III *é*; rima derivata *som - é* (vv. 6/12/18-13/16); rima desinenziale *cuidar : levar* (vv. 14 e 15). *Enjambements* ai vv. 2-3, 3-4, 5-6, 7-8, 8-9, 14-15, tra i quali due consecutivi all'inizio della seconda strofa che pongono in rilievo i sintagmi preposizionali *em vós* e *por vós*.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: or al om

II: eu em

III: e ar

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 28; per cui cfr. X.

1. L'inconsueto esordio sui toni della gioia si rovescia subito nel secondo verso quando compare il motivo tradizionale della *coita* d'amore (*mal que mi fazedes*). – *Que*: per la costruzione dell'esclamativa col doppio *que*, cfr. II v. 7. – *senhor*: come parola rima inserita nel *dobre*, cfr. VI v. 1.

2. Si noti l'iterazione con costruzione chiasmica *em vós cuido – nom cuid' e-no mal* (complemento-verbo, verbo-complemento), ripetuta ai vv. 14-15. Lang elide il verbo nonostante nei manoscritti si legga chiaramente *cuido no*, lettura proposta da Michaëlis (1895: 523) ed accolta poi da Nunes. – *mal*: ripetuto insistentemente lungo le strofe grazie alla pratica del parallelismo letterale e al ritornello, il termine produce qui rima antitetica con l'unica occorrenza di *bem* nel testo (v. 9).

3. Il motivo del *dizer* non viene più ripreso nel testo, mentre il desiderio di esporre alla dama la propria triste condizione emotiva è alla base della *cantiga* XI (cfr. le espressioni *quero-vo-la mha fazenda mostrar, vos quero dizer, vos quero dizer aqui*), strettamente legata, come si è visto, al presente testo.

4. Per la meraviglia provata dal poeta che riceve dolore da dove non dovrebbe essercene, è notevole il riscontro con i seguenti versi di Pai Soarez de Taveirós: “ca nunca vistas maravilha tal, / ca me ven mal d’ u Deus non o quis dar” (115, 4 vv. 18-19). Oltre a presentare le uniche occorrenze del sostantivo *maravilha* (lat. *MĪRĀBĪLĪA*) nel genere *de amor*, i due testi condividono le espressioni *teer por gram maravilha* (v. 15 nel trovatore galego, mentre in don Denis si ripete al quarto verso di ogni strofa), *mal mi fazedes levar* (v. 25 e qui v. 15), nonché il tema di fondo che in Taveirós si collega sul finale a quello della reputazione della dama (“e se mi ben fezesses, senhor, / sabed’, a vós xe estaria melhor” vv. 26-27), così come accade nella *cantiga* III del re portoghese.

5. Come anticipato, il ritornello è molto simile a quello della canzone XI: “vem mi gram mal de vós, ai mha senhor, / em que nunca pos mal Nostro Senhor” (cfr. XI nota al v. 5). Si noti il forte *enjambement* che collega i due versi del *refrán* (cfr. XIII vv. 13-14). – *viir*: per le diverse forme dell’infinito derivato dal latino *VĒNĪRE* (> *vēir* > *vīir*, *viir* > *vir* gal. e port. mod.), cfr. Huber 1986: 226.

6. Scogliendo l’abbreviazione -9 dei manoscritti (V: *quant9*, B: *q̄nt9*), Lang la corregge in un plurale femminile, mentre Nunes preferisce mantenere l’indefinito *quantos*. Nei testi la *senhor* è spesso definita iperbolicamente la migliore prendendo come secondo termine di paragone tutte le altre donne esistenti (cfr. in don Denis II v. 17, XXXIX v. 14, XLI v. 8, XLIV v. 20, LV v. 18, LXIII v. 13, LXIX v. 25), tuttavia il senso del passo commentato ammetterebbe un riferimento generico a ‘quante persone esistono al mondo’, così come è attestato in altre *cantigas* (cfr. 9, 9 v. 23; 30, 17 v. 2; 63, 63 v. 12; 104, 10 v. 36; ecc.). Per l’abbreviazione -9 sciolta necessariamente in -as, cfr. XLIX v. 16.

9. *ei de bem*: letteralmente: ‘io ho del bene’.

10. *per tenh’ eu*: ‘ritengo assolutamente’, ‘sono convinto’, con *per* particella intensiva, utile come riempitivo e per la *variatio*. Cfr. Bertolucci 1963: 98 n. v. 9; Rodríguez 1976: 302.

13. *per*: particella intensiva, col verbo *seer* cfr.: “que muito mal per é” (CIII v. 2), “De vos em pesar dereito per é” (CXXIV v. 13).

16. Il verbo *teer* possiede in questo testo il consueto valore di ‘considerare’; costruito con la preposizione *por* nelle prime due strofe (cfr. XII v. 9), è seguito nella terza da una completiva: *que é gram maravilha* (cfr. XXVIII v. 6).

19. *semelha*: terza persona singolare del presente indicativo di *semelhar* (< **SĪMĪLĪARE*), ‘sembrare’, ‘avere l’aspetto di’. L’espressione sottointende probabilmente *cousa*, a giudicare dalle altre occorrenze del costrutto: Johan Soarez

Coelho “E a mi semelha cousa sen rason (pois)” (79, 36 v. 13) e Martin Moxa “me semelha cousa sem-razom (de)” (94, 17 v. 6), cfr. però dello stesso autore: “semelha-mi rason / de a servir e seu ben aguardar” (94, 12 vv. 13/14). Per (*cousa*) *sem razom* ‘cosa, atteggiamento assurdo’, cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 84.

20. Per questa costruzione enfatica, con la ripetizione dell’avverbio di negazione, cfr. “nom lhi fez par, a la minha fe, nom” XXXIX v. 15. – *o*: riferito a *mal*.

XXXII

Senhor fremosa, nom poss' eu osmar

Questa *cantiga de mestría* si differenzia da altre poesie *d'amor* dionigine per la minor concessione alla pratica del parallelismo sia formale sia semantico e per la presenza se non di un vero e proprio sviluppo narrativo, almeno di un'evoluzione concettuale ed emozionale. Strutturato come richiesta d'amore del poeta alla dama, questo componimento intreccia tra loro i motivi tradizionali della lirica cortese in generale, e galego-portoghese in particolare: il servizio alla *senhor*, l'amore nato dalla *visio*, la *coita* e la morte. Nella prima strofa il poeta si interroga sulle ragioni dell'altera indifferenza della donna amata e nella seconda ipotizza ("se...") che sia colpa del suo amore, definito iperbolicamente dalla bella espressione proverbiale 'amare più dei propri occhi'. Questa passione crea sofferenza nell'innamorato, Dio ne è testimone, ma non può allontanarsene, motivo che viene ripreso nella terza strofa tramite il riferimento ad uno dei due privilegiati *loci amoris*, ovvero il cuore, a cui l'io non può impedire di amare la dama. Conclude la seconda e la terza strofa una riflessione sull'inaccettabilità del comportamento femminile ("nom me devedes i culpa pōer") e del tragico destino che attende l'amante ("e porem nom dev' eu a lazerar, / senhor, nem devo poren'd' a morrer"), con la ripetizione del costrutto negativo *nom dever*. Anche se minimi, sono presenti richiami parallelistici del tipo: *em que vos mereci / em que vo-l'eu podesse merecer* (vv. 2 e 7), *nom poss' eu osmar / nom poss' entender / nom poss' al fazer* (vv. 1, 5 e 12), *nom dev' eu a lazerar / nem devo a morrer* (vv. 20 e 21).

Il ritmo sintattico, complicato dalla tendenza all'ipotassi e dall'insistito ricorso agli *enjambements*, rende il groviglio dei pensieri dell'io lirico in un testo non costruito come avviene spesso per *repetitio* e *accumulatio*, ma articolato su immagini e risvolti tematici 'nuovi' ad ogni strofa. Il risultato allinea comunque il componimento a quella tendenza all'omogeneità e rigidità tematico-stilistica tanto caratteristica della lirica peninsulare.

B 528, V 111, T 5.

Lang 32 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 47; Monaci (1875) 111; Braga (1878) 111; Machado (1949-1964) 473; Nunes (1972) 58; Nassar (1995) p. 44; Júdice (1997) p. 107. Repertori: Tavani (1967) 25, 114; D'Heur (1973) 526.

Senhor fremosa, nom poss' eu osmar
que est aquel em que vos mereci
tam muito mal quam muito vós a mi
fazedes, e venho vos perguntar
5 o por que é, ca nom poss' entender,
se Deus me leixe de vós bem achar,
em que vo-l' eu podesse merecer.

Se é, senhor, porque vos sei amar
mui mais que os meus olhos, nem ca mi,
10 e assi foi sempre des que vos vi,
pero sabe Deus que ei gram pesar

de vos amar, mais nom poss' al fazer;
e porem vós, a quem Deus nom fez par,
nom me devedes i culpa pões.

- 15 Ca sabe Deus que se m' end' eu quitar
podéra, des quant' a que vos servi,
mui de grado o fezéra logu' i,
mais nunca pudi o coração forçar
que vos gram bem nom ouvess' a querer,
20 e porem nom dev' eu a lazerar,
senhor, nem devo poren' a morrer.

I- Bella signora, io non posso immaginare perché merital da parte vostra così tanto male quanto voi ne fate a me, e vengo a domandarvi perché avviene tutto ciò, poiché non posso capire, che Dio mi conceda il vostro bene, per quale ragione io possa meritare questo da voi.

II- [Mi chiedo] Se è, signora, perché vi amo molto più dei miei occhi e di me stesso, e così fu sempre da quando vi vidi; tuttavia Dio sa che provo un gran dolore amandovi, ma non posso fare altrimenti; e perciò voi, a cui Dio non fece pari, non dovete farmene una colpa.

III- Dio sa che se io avessi potuto allontanarmi da questo, dal momento in cui ho preso a servirvi, volentieri lo avrei fatto subito, ma non potei mai forzare il cuore a non volervi bene, e perciò io non devo soffrire, signora, né devo per questo morire.

Cantiga d'amor, di *mestría* formata da tre *coblas unissonans* di sette decasillabi maschili. Inizi anaforici ai vv. 1 e 21 (*senhor: coblas capdenals*) e ai vv. 13 e 20 (*e porem*). La prima e la seconda strofa presentano la ripetizione, in posizione diversa, del rimante *mi* (vv. 3 e 9). Rima derivata ai vv. 2 e 7 (*mereci-merecer*); sono desinenziali le rime *a* (eccetto per i vv. 11, con *pesar* infinito sostantivato, e 13) e la rima 2 : 10 : 16. Rima interna 11 : 12; rime ricche 1 : 8 e 19 : 21. Numerosi gli *enjambements*, di cui alcuni forti (tra i vv. 3-4, 11-12, 15-16), che conferiscono un andamento sinuoso al testo. Sinalefe al v. 18 (*pudi^o*).

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 c10 a10 c10
ar i er

Cfr. Tavani 1967: 152, schema 156: 1; per cui cfr. XXV.

1. *Senhor fremosa*: delle quarantadue *cantigas* che iniziano con questa apostrofe, cinque appartengono al monarca portoghese: cfr. oltre a questo testo, XXXVI, XLII, LVIII, LXVI a cui possiamo aggiungere l'attacco di XLI *Ai senhor fremosa, por Deus* (cfr. D'Heur 1975: 282-284). Quasi identico l'*incipit Senhor fremosa, non pod' om' osmar* di una *cantiga* di Pero d'Armea (121, 17) che tratta un tema diverso da quello del testo dionigino ma ne condivide due rime (*-ar, -er*) e sei rimanti (*osmar, preguntar, entender, achar, fazer, querer*). – *osmar*: il verbo possiede una vasta area semantica

che va da ‘pensare, immaginare’ a ‘calcolare, giudicare, stimare’. Dal lat. AESTĪMĀRE, la forma, variante di *esmar*, fu talora confusa con *osmar/usmar* ‘odorare, annusare’. L’antichità del vocabolo, nonché la sua frequente attestazione, anche in forme derivate, sia in poesia che nella prosa, confuta l’ipotesi di Paxeco (Elza Paxeco, *Galicismos arcaicos*, Lisboa, Revista de Portugal, 1949, p. 75) e Meyer-Lübke (*REW* 1935: 12 e 19, n. 139 e 246) che si tratti di francesismo. Per la discussa etimologia di *osmar*, cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 63; Nunes 1973, III: 654; Lapa 1970, *Vocabulário*: 70; Lorenzo 1977, II: 944-945; Corominas-Pascual 1980, II: 789 (s. v. *estimar*); T. García-Sabell Tormo 1990: 252-253. Don Denis utilizza il verbo in altre tre *cantigas*, due *d’amor* (cfr. XXXVIII v. 15, XLIX vv. 8 e 15) e una *d’amigo* (cfr. LXXVII v. 22), sempre all’interno dell’espressione *non poder osmar*. La costruzione col verbo modale del resto appare in ventuno delle ventisei occorrenze di *osmar* nel *corpus* profano galego-portoghese.

2. *aquel*: sottointeso ‘motivo’; l’espressione ridondante *que est aquel em que*, segnala Nunes (1972: 119), equivale al semplice *porque* causale.

3. Il comparativo di uguaglianza è intensificato dall’avverbio *muito*, la cui *iteratio* accentua l’allitterazione del suono nasale che interessa l’intero verso.

4. *perguntar*: dal latino volgare *PRAECŪNCTĀRE alterazione di PĒRCŌNTĀRI, letteralmente ‘sondare con la pertica da barcaiolo’, da cui ‘interrogare’, ‘investigare’, ‘domandare’. L’oscillazione tra le forme *preguntar* e, la più tarda, *perguntar* (impostasi la prima in galego, la seconda in portoghese) è più marcata negli apografi italiani che nel *Cancioneiro da Ajuda* e rimanda a quella più generale tra *per* e *pre*. Un’alternanza non sempre coerente coi testimoni è presente anche nell’edizione di Lang che in questo caso segue la grafia di V (B: *preguntar*), in XLVIII v. 1 sceglie, d’accordo coi codici, *preguntar*, mentre mantiene la forma *perguntar* in XLII v. 4 dove entrambi i manoscritti optano per l’altra variante.

5. *o por que é*: lett. ‘ciò per cui è’. Cfr. 2, 3 vv. 19-20 “Mui triste andades e non sei eu / o por que é”.

6. *achar*: per questo verbo, cfr. II v. 9. Per l’espressione *achar-se bem de*, ‘trarre piacere, soddisfazione’, cfr. in Vasco Fernandez Praga de Sandin la formula esacrativa “e nunca m’ én Deus leixe ben achar” (151, 8 v. 16).

7. *em*: la preposizione è richiesta dal verbo *entender* (v. 5). – *vo-lo*: il pronome assimilato di terza persona singolare si riferisce a *tam muito mal* (v. 3).

8. Lo stesso concetto si legge in IV, 3-5: “[...] vos nom mereci / outro mal se nom se vos ei amor, / aquel maior que vo-l’ eu poss’ aver”. – *Se*: si connette a *o por que é* del v. 5.

9. La formula, variante più ricca ed espressiva della frequente *amar mais ca mi* (*nem al*), è di derivazione classica, come dimostra il passo terenziano *ni magis te quam oculos nunc ego amo meus* segnalato da Lang (1984: 122) e quello catulliano *quem plus illa oculis suis amabat*, ricordato sia da Nunes (1972: 119) sia da Spina (1966: 94). In

questo caso le due formule appaiono associate come nei seguenti versi di Johan Perez d'Aboim: "Ca lhi direi ca mui melhor ca mi / lhi quer' eu já, nen ca meu coraçom, / nen ca meus olhos, se Deus mi perdon" (75, 19 vv. 7-9). L'espressione proverbiale, attestata anche nei provenzali (cfr. Guilhem Adémar: "l'am cum los huoills de ma testa", *Ben agr'ops q'ieu saubes faire* v. 35), compare nelle *cantigas* dionigine anche in XLVIII v. 9. – *nem*: per il valore copulativo della congiunzione in frase affermativa, cfr. Michaëlis 1904, I: 59; López Gato 1991: 276.

11. *sabe Deus*: correggo l'errata lettura *sabedes* di Lang, laddove B ha chiaramente *sabe deus* e V la consueta abbreviazione *ds* per *Deus*; stessa correzione al v. 15. Cfr. XXX v. 6. – *pesar*: 'pena', 'sofferenza', quest'infinito sostantivato forma diverse locuzioni con verbi del tipo *fazer* (XXIV, LXXXVII, CVIII), *tomar* (LXVI, CIV), *dizer* (VI), ma la più diffusa è certamente *aver pesar (de)* 'provare dolore', 'soffrire' con cambiamento quindi di prospettiva rispetto al verbo *pesar* 'causare sofferenza' (XXII, XXXII, XXXV, LXVI, LXX, LXXXIII, CIX, CXXVII).

13. Per la consueta iperbole riferita alla dama, qui in apposizione al pronome personale, cfr. XVI v. 13.

14. *devedes*: il verbo *dever*, che sia seguito immediatamente dall'infinito o costruito con le preposizioni *de* o, più frequentemente, *a* (cfr. vv. 20 e 21), esprime convenienza. – *i*: quando l'avverbio è usato in combinazione con un'altra forma pronominale si trova in genere la seguente costruzione: 'pronome (atono) + verbo + *i*' (cfr. Brea 1988: 187). L'avverbio pronominale, come il successivo *ende*, sostituisce *vos amar* del v. 12. – *culpa pōer*: 'accusare', 'incriminare', riscontri pressoché letterali in Johan Nunez Camanez: "Non mi devedes vós culpa pōer" (74, 4 v. 13) e in Vasco Fernandez Praga de Sandin: "non medevedes vos culp' a pōer" (151, 14 v. 9) e "non me devedes én culpa pōer" (151, 29 v. 23).

15. *sabe Deus*: cfr. nota al v. 11. – *se*: protasi e apodosi costruite con il più che perfetto (periodo dell'irrealtà). – *quitar*: la vasta estensione semantica del verbo permette di interpretarlo sia col valore di 'smettere di amare (*ende*)', sia di 'allontanarsi fisicamente' con allusione a quel congedo dalla donna amata che, più volte auspicato e promesso nei testi galego-portoghesi, raramente viene concretizzato, per l'effettiva impossibilità dell'innamorato di separarsi dalla *senhor*. Per l'etimologia del verbo, cfr. VIII v. 7.

17. *de grado*: locuzione avverbiale frequente nei canzonieri col significato di 'volentieri', al pari di *de bom grado*, *a meu grado*, *por meu grado*. Tra le occorrenze dionigine del sintagma si segnalano, per il simile contesto tematico e lessicale, i seguenti versi: "e quera-m' em de grado quitar, / mais nom posso forçar o coraçom" (LXVI vv. 5-6). – *logu' i*: per l'occlusiva velare sonora rappresentata graficamente da *gu* se seguita dalle vocali *e* o *i*, cfr. XIII v. 8.

18. *coraçom*: la disgregazione dell'io poetante in elementi indipendenti dalla sua volontà – generalmente occhi e cuore –, si acuisce nel momento in cui i loro desideri si contrappongono (il poeta vorrebbe forzare il suo cuore anche in XXI e LXVI).

19. *ouvess' a querer*: la perifrasi ha valore di obbligo nel passato.

20. *porem*: 'per questo', forma abbreviata di *porende* (cfr. v. 21), si riferisce a tutto ciò che viene detto in precedenza, funzionando come elemento riassuntivo dell'argomentazione e introducendo la conclusione della stessa. – *lazerar*: 'penare', 'patire sofferenze o miseria', probabilmente dal latino LACERARE 'straziare, lacerare', mentre è oggi scartata la derivazione dal nome biblico *Lazarus* con l'accezione di 'lebbroso, mendicante'. Cfr. Corominas-Pascual 1980, III: 548-550. Si noti la *gradatio* in sede rimica *lazerar – morrer*, fasi successive della *coita* d'amore.

XXXIII

Nom sei como me salv' a mha senhor

La poesia rovescia la situazione esposta nella *cantiga* IV in cui il poeta chiede alla dama come giustificherà il suo crudele atteggiamento una volta giunta di fronte a Dio. In questo caso infatti è l'amante a dichiarare, nella prima strofa, la difficoltà di trovare una spiegazione alla sua lunga assenza quando si troverà al cospetto della donna. A questa esitazione iniziale (*nom sei*) si oppone l'incipitario *sei eu mui bem* della seconda strofa in cui si dichiara la certezza del giudizio cui va incontro il poeta che, nella terza, riconosce la scorrettezza del suo comportamento e si appella alla *mesura* dell'amata. Il testo si chiude con una riflessione finale dell'io lirico che nella *fïnda*, sicuro di come saranno considerate le sue colpe, si interroga sul proprio infelice futuro. Il grave torto contro la dama viene chiarito nei versi del ritornello, grazie ai quali veniamo a sapere che il poeta da tempo non la vede, vive lontano da lei e non ne ha nemmeno notizia.

Il lessico giuridico di cui si nutre il componimento veicola una situazione anomala rispetto ai canoni del genere *de amor*, in cui è generalmente madonna ad infrangere il dovere di protezione che, in quanto *senhor*, ha nei confronti del proprio servitore. In questo testo invece il 'traditore' è l'amante stesso, la separazione non è più vissuta come una punizione ma sembra sia piuttosto la dama stessa a crucciarsi per l'offesa subita.

Nonostante un minimo sviluppo concettuale, la *cantiga* è interessata da corrispondenze parallelistiche che riguardano specialmente la seconda parte del corpo strofico, centrato sull'iterazione dei sintagmi *julgar m' a* e *seu traedor*. La sintassi contribuisce all'atmosfera di apprensione ed incertezza che domina tematicamente il testo, con l'intrecciarsi di periodi ipotetici, interrogative dirette e indirette e consecutive.

B 529, V 112, T 6.

Lang 33 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 48; Monaci (1875) 112; Braga (1878) 112; Machado (1949-1964) 474; Nunes (1972) 59; Gonçalves (1991) pp. 22-34; Nassar (1995) p. 45; Júdice (1997) p. 108.

Repertori: Tavani (1967) 25, 53; D'Heur (1973) 527.

Nom sei como me salv' a mha senhor,
se me Deus ant' os seus olhos levar,
ca, par Deus, nom ei como m' assalvar
que me nom julgue por seu traedor,
5 *pois camanho temp' á que guareci,*
sem seu mandado oir e a nom vi.

E sei eu mui bem no meu coraçom
o que mha senhor fremosa fará,
depois que ant' ela fôr; julgar-m' á
10 por seu traedor com mui gram razom,
pois camanho temp' á que guareci,
sem seu mandado oir e a nom vi.

E pois tamanho foi o erro meu

15 que lhi fiz torto tam descomunal,
 se me a sa gram mesura nom val,
 julgar-m' á porem por traedor seu,
pois camanho temp' á que guareci,
sem seu mandado oir e a nom vi.

20 [E] se o juizo passar assi,
 ai eu cativ', e que será de mi!

I- Non so che giustificazione dare alla mia signora, se Dio mi condurrà in sua presenza, poiché, per Dio, non ho una giustificazione atta a non farmi giudicare come suo traditore, *poiché per lungo tempo sono stato senza udire notizie di lei e non la vidi.*

II- E so molto bene nel mio cuore quello che la mia bella signora farà quando sarò dinanzi a lei: mi giudicherà a ragione come suo traditore, *poiché per lungo tempo sono stato senza udire notizie di lei e non la vidi.*

III- E poiché tanto grande fu il mio errore che le feci un torto tanto eccezionale, se non mi aiuta la sua grande cortesia, mi giudicherà per questo come suo traditore, *poiché per lungo tempo sono stato senza udire notizie di lei e non la vidi.*

F- E se sarà questa la sentenza, ah! me infelice! e che sarà di me?

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di sei decasillabi maschili, secondo lo schema 4+2, e una *fiinda* di due versi sulla rima del ritornello. Inizi anaforici ai vv. 3 e 15, 13 e 5/11/17; la *fiinda* e la terza strofa sono unite dalla rima *-i* (*coblas capcaudadas*) e dalla figura etimologica *julgar-juizo* (*coblas capfinidas*). Rima ricca e desinenziale 2 : 3; rima desinenziale 5 : 6; rima interna 2 : 3; rima al mezzo 8 : 9 : 10 (notevole il ritorno fonico di *-or-* anche all'interno del v. 16). La rima *b* è sempre sulla tonica *á*.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: or ar i

II: om a

III: eu al

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 155, schema 160: 22; per cui cfr. X.

1. *Nom sei*: formula esordiale documentata anche nell'*amigo* CXXVII, probabilmente riconducibile alla topica del *devinalh*, come suggerisce a proposito di Johan Perez d'Aboim Anna Ferrari (1984: 40). In questo testo la dichiarazione introduce la perplessità del poeta in merito a che giustificazione dare alla dama del suo comportamento e si oppone a livello lessicale, ma non a livello semantico, all'affermazione *sei eu mui bem* che apre la seconda strofa, esprimendo l'amara certezza sul giudizio prevedibile della *senhor* (cfr. Gonçalves 1991: 28). – *me salv(e)*: prima persona singolare del congiuntivo presente del verbo *salvarse* (*a*), termine tecnico del linguaggio giuridico col senso di 'giustificarsi di fronte a qualcuno' (per es. tratti da

documenti notarili portoghesi cfr. Lang 1984: 122 e dal *Foro Real* cfr. Gonçalves 1991 che rimanda al glossario di J. de Azevedo Ferreira, *Alfonso X – Foro Real*, 2 voll., Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987). Il deverbale *salva*, ‘giuramento’ nel senso di ‘prova d’innocenza’, compare nella *cantiga* IV *Que razom cuidades vós, mha senhor*, che presenta, come si è detto, una situazione rovesciata rispetto a questo testo: lì infatti era la dama a doversi giustificare di fronte a Dio per aver ucciso l’innamorato, mentre qui è lui a doversi disculpare per la sua prolungata assenza.

2. *ant’ os seus olhos levar*: come *salvar*, *julgar*, *torto*, *juizo*, ecc., la locuzione *levar ante* rientra nella terminologia giuridica largamente impiegata nel testo (il verbo, qui un congiuntivo futuro, significa ‘condurre, portare’). La forma *lavar* nel testo di Lang è un refuso corretto nelle note finali dallo stesso editore (cfr. Lang 1984: 172).

3. È questo uno dei tre versi (insieme ai vv. 6 e 19) su cui si è soffermata l’attenzione dei diversi editori, fronte alla lezione dei due testimoni “massalvar” (T non aiuta in questo caso poiché l’intero verso si colloca sulla parte strappata del margine superiore). La lettura di Lang “como m’ a salvar”, che riprende quella precedente di Braga e di Moura, venne corretta da Carolina Michaëlis (1895: 523) in “m’assalvar”, soluzione ripresa poi da Nunes che però altera il senso del verso leggendo “non [s]ey como m’ assalvar”. Vista l’impossibilità di considerare *a* come pronome complemento, l’unica ipotesi possibile per Gonçalves è ammettere l’esistenza di un verbo *assalvar(se)*, variante con *a* prostetica del tipo *aguisar*, *amesurar*, ecc. (cfr. Gonçalves 1991: 29). La lettura risultante “ca, par Deus, non ei como m’assalvar” non convince Silvio Elia (1993: 379), recensore del lavoro critico della studiosa portoghese, il quale ripropone la soluzione primitiva “m’a salvar”, considerandola equivalente al futuro *salvará*, con l’ausiliare precedente il verbo. I casi di tmesi che si incontrano nelle *cantigas* sono dovuti però all’inserzione del pronome tra le forme verbali, come ai vv. 9 e 16, mentre in questo verso il pronome precederebbe la perifrasi futura. Nell’ipotesi di Elia *mha senhor* diverrebbe soggetto della frase (‘non immagino come potrà giustificarmi’) che recupererebbe, almeno semanticamente, il *sey* dell’ipotesi poco convincente di Nunes. In definitiva, accolgo la restituzione congetturale di Elsa Gonçalves che, anche per la fedeltà ai testimoni, propone a mio avviso la soluzione migliore.

4. *julgue*: terza singolare del congiuntivo presente di *julgar*, ‘esercitare l’attività di giudice’, ‘esprimere una sentenza’ e quindi massima espressione del potere giuridico. Il verbo, attestato nel periodo medievale anche nelle forme *judgar* e *juzgar*, deriva dal latino IUDĪCARE con passaggio a *l* della consonante implosiva dopo un’altra consonante occlusiva sonora: *jud’gar* > *julgar* > *julgar* (port. mod.) e *xulgar* (gal. mod.). Cfr. Lorenzo 1977, II: 733 (secondo il quale le tre varianti sono probabilmente mutuate dal leonese poiché considerate estranee alla fonetica galego-portoghese); Machado 1977, III: 355; Ferreira 1999: 170. – *seu traedor*: per il possessivo con funzione di complemento (‘traditore a danno della dama’), cfr. X v. 4. Il termine *traedor*, derivato dal linguaggio feudale (cfr. Mattoso 1987: 158), veicola un’accusa precisa che nella prospettiva ideologica dell’amor cortese configura la riprovevole violazione dell’obbligo di fedeltà e sottomissione che legava il poeta-servitore alla sua *senhor*. L’insulto è largamente usato soprattutto nella produzione satirica, per la quale ricordiamo i seguenti versi di Alfonso X che oltre ad utilizzare il termine con la stessa

accezione con cui compare nel passo dionigino, presenta la stessa rima *levar* : *salvar* ed avvicina il traditore all'assassino come in uno degli esempi tratti dal *Foro Real* riportati da Gonçalves (1991: 30): “E por end’ é gran traedor provado / de que se ja nunca pode salvar, / come quen a seu amigo jurado, / bevendo con ele, o foi matar: / todo polos cantares d’ el levar” (18, 33 vv. 19-23). Nei generi di argomento amoroso, l’ingiurioso *traedor*, talora in *accumulatio* o *variatio* sinonimica con *falso* (cfr. 110, 4), *mentidor* (cfr. 93, 4) o *desleal* (cfr. 47, 11), si riferisce all’amante o all’amico che ha trasgredito le norme cortesi allontanandosi dall’amata (come capita in questo testo), non presentandosi all’incontro stabilito (cfr. 6, 4) o addirittura amando un’altra donna (cfr. 50, 12).

5. Lang seguendo al solito la grafia di V stampa *camanho*, forma documentata anche se più rara rispetto all’equivalente *tamanho*. Vista la presenza della variante più diffusa nello stesso manoscritto ai vv. 13 e 17 e nella pergamena T, il testimone più antico della produzione dionigina, Gonçalves – come anche Sharrer (1993 24-25) – considera la forma *camanho* un errore dovuto alla confusione che le lettere gotiche *c* e *t* producevano negli scribi del sec. XVI. Se si accetta però l’esistenza di una forma *camanho*, derivata da QUAM MAGNUM e documentata ad esempio anche nel ms. B al v. 11, la scelta di una variante per l’altra è comunque legittima, sarà cioè compito dell’editore decidere volta per volta se rispettare l’alternanza, anche in uno stesso testo, delle forme equivalenti (cfr. C), o se unificarle adottando un’unica grafia. In tal caso si segue, come d’abitudine, la grafia adottata da Lang. – *guareci*: come il verbo *guarir* da cui deriva, *guarecer* possiede due diversi significati: ‘rimettersi, salvare, curare’ e ‘risiedere, dimorare’. In sei dei sette testi dionigini in cui compare, *guarir* presenta la prima accezione, che risulta evidente nei casi in cui è opposto a ‘morire’, come ad esempio nella terza strofa della *cantiga* LIX: “mais áque m’ em vossa prizom / de me guarir ou me matar” (cfr. inoltre LVII v. 25; LXVII v. 49; LXXXI vv. 6/12/18; LXXXII vv. 5, 11, 17; CXIII v. 18). In questo verso invece l’incoativo *guarecer* equivale a ‘stare, dimorare’ come *guarir* nella poesia *Nom poss’ eu, meu amigo* (CI) in cui *guaride* (v. 16) alterna sinonimicamente con *morade* (v. 4) e *vivede* (v. 10). Infine, nell’*incipit* *Meu amigo, nom poss’ eu guarecer* (CIV v. 1) il verbo ha piuttosto il senso di ‘vivere’. Su questa forma verbale, cfr. Stegagno 1968: 148; Nunes 1972: 542; Gonçalves 1991: 30. La dichiarazione rovescia un motivo topico della lirica cortese nella quale spesso il trovatore afferma di poter ‘guarire’ solo grazie alla dama; cfr. *Novas del papagay* vv. 17-18: “senes vos no pot guerir / del mal d’amor” sul *salutz* di Raimbaut d’Aurenga *Donna, cel qe-us es bos amics* vv. 53-58: “ab aitan m’agra gen garit / d’aquel mal colp qe m’a ferit [...] / e no m’en pot valer mezina / ses vos: ja tan no sera fina”.

6. Il verso presenta più di una difficoltà a cominciare dall’errore di aplografia di V che legge *seu mandado* dimenticando l’iniziale *sem* e che originò l’errata lettura di Moura, di Braga e dello stesso Lang che stampa: “seu mandado oi e a nom vi”. La lettura corretta, basata su B, è già di Nunes, mentre anche qui T non aiuta perché mutilo in questa parte (cfr. Gonçalves 1991: 30). I testimoni concordano invece nell’oscura lettura “hir/ir ea non vir” (Gonçalves nonostante la mutilazione legge *yr* anche in T) che altera sia la sintassi sia lo schema rimico del testo. La correzione, giudicata necessaria dall’editrice portoghese, risulta: “sen seu mandad’oir e a non vi”, di modo che il perfetto *vi* si coordini non a *oir* ma al *guareci* del verso precedente con cui viene ristabilita, già

da Moura, la rima perfetta. La spiegazione per ‘attraZIONE uditiva’ non convince Elia (1993) che opta per il rispetto della *lectio difficilior* dei testimoni.

La relazione dialogica con la *cantiga de amigo* XCV, *Com’ ousará parecer ante mi*, è evidente: al poeta che si chiede quale giustificazione dare alla dama per la sua lontananza, corrisponde lì la rabbia della fanciulla per la lunga assenza dell’amico (cfr. Cohen 1987: 62 e Gonçalves 1991: 31). – *mandado*: ‘messaggio’ ‘notizie’, è in tal senso sinonimo di *recado*. Il termine compare in sette *cantigas* dionigine, soprattutto d’*amigo*, ed è associato alle espressioni *non oir* e *non ver* nei vv. 14-15 di *Que trist’ oj’ é meu amigo*: “D’ andar triste faz guisado, / ca o nom vi, nem vio el mi, / nem ar oiú meu mandado” (LXXVIII; cfr. inoltre L v. 14; LXXIX vv. 6 e 12; LXXX vv. 2, 6/12/18 e 20; LXXXVIII vv. 2, 5, 7 e 10; CXIII v. 3). Per l’espressione *non saber parte nen mandado* ‘ignorare completamente’, cfr. L v. 14.

9. *ant’ ela fôr*: come la locuzione *levar ante* del v. 2, *ir ante* indica la comparizione di fronte all’autorità (cfr. le parallele espressioni della *cantiga* IV “quand’ ant’ El fordes” e “quand’ ant’ El formos” ai vv. 2 e 21). – *judgar-m’ á*: non essendo documentate costruzioni col futuro di necessità (*aver a / de...*) senza preposizione, si tratterà certamente di una forma futura col pronome atono che separa le componenti morfologiche del verbo (cfr. XXV v. 4 e 18). Cfr. Stegagno 1968: 116; Williams 1973: 211; Huber 1986: 187.

14. *descomunal*: ‘fuori dal comune’ ma anche ‘ingiusto’, cfr. I v. 16.

15. Al fine di sanare l’ipometria, Lang propone di leggere “se mh a sa [mui] gram mesura” e Nunes “se mh’a [mi] sa gram mesura”. L’integrazione non doveva aver soddisfatto il primo editore che nelle note finali la corregge in “se me a sa gram mesura”. Il verso rimarrebbe tuttavia di nove sillabe dato che, come insegna Cunha (1982: 13), il pronome personale atono forma sempre un’unica sillaba con la vocale seguente. Elsa Gonçalves preferisce a sua volta mantenere l’ipometria, affermando che «Conjectura por conjectura, preferimos conjecturar que a lição originária fosse a que transitem os três códices e que as nove sílabas contadas se tornassem dez quando o verso fosse interpretado musicalmente» (Gonçalves 1991: 32). Accolgo a testo l’ultima lettura di Lang che, a parte la variante del pronome atono, rispecchia sostanzialmente la proposta di Gonçalves.

16. *porem*: riferito ai vv. 13-14.

19. [E]: l’integrazione della copulativa da parte di Lang è seguita da Nunes, che in nota propone l’ulteriore soluzione: “Se o [seu] juizo”. Come Moura e Braga, Gonçalves invece non corregge nemmeno in questo caso l’ipometria, data la concordanza dei tre testimoni e l’inutilità della copulativa ai fini della semantica del testo (cfr. Gonçalves 1991: 33). – *passar*: terza singolare del congiuntivo futuro. Fra le numerose accezioni del termine schedate dai glossari (cfr. tra gli altri Lorenzo 1977, II: 978-979), sarà qui da accogliere quella di ‘avvenire’, ‘succedere’ nel senso di ‘se il giudizio sarà questo’.

20. Sull’uso della copulativa con valore espressivo, frequente nelle *cantigas* per unire un’esclamazione o un’apostrofe a una formula interrogativa, cfr. Lang 1984: 33 e Fernández Guiadanes 1998: 73. Sia l’*exclamatio* che la domanda retorica sono comuni a

vari trovatori, dai provenzali ai galego-portoghesi. In particolar modo il verso torna identico nella poesia *Ay mia senhor! quero-vus preguntar* di Vasco Gil (152, 1) che ripete rispettivamente ai vv. 12 e 19: “Ay eu cativo! de mi que será?” e “Ay, eu cativ’, e que será de mi?”. In quest’ultimo testo la preoccupazione del poeta sul proprio futuro è espressa anche da altre interrogazioni tra cui la formula *que farei eu?*, per la quale si è avanzata la duplice possibilità della derivazione provenzale (specialmente da Uc de Saint Circ) e dell’influsso autoctono, data la frequenza del motivo nelle *kharġat* mozarabe. Su questo argomento, cfr. Lang 1895: 107-108; Bertolucci 1963: 81; Spampinato 1987: 131-132; Gonçalves 1991: 34.

Per i versi di don Denis e Vasco Gil, Gonçalves segnala la coincidenza con il v. 9 di *En cossirer et en esmai* di Bernart de Ventadorn: “Ai las, chaitius! e que·m farai?”. *Cativo* è usato nell’accezione di ‘sventurato’, ‘infelice’ (cfr. Stegagno 1968: 157).

Infine, si ricordi che la lettura proposta da Gonçalves nella sua edizione di questo testo, propende per il rispetto dei testimoni anche nel conservare la rima tra vocale orale e vocale nasale *assi : mim*, su cui cfr. VII v. 10.

XXXIV

Quix bem, amigos, e quer' e querrei

La canzone d'amore si riduce a pura esercitazione retorica, ad un gioco stilistico basato sull'iterazione poliptotica del verbo *querer*, di cui si contano ben trentotto occorrenze in diciotto versi. La *derivatio* estesa con regolarità a tutte le strofe si incrocia in questo testo con l'artificio che l'*Arte de Trovar* del manoscritto Colocci-Brancuti definisce *mozdobre*, un ornamento retorico basato sulla ripetizione, con variazioni morfologiche, di parole che possono cambiare da una strofa all'altra ma devono ricorrere sempre nella medesima posizione. La scarsità dei testi che rispettino rigorosamente questi criteri ha portato alcuni studiosi ad ampliare la definizione di *mozdobre* estendendola a tutte le ripetizioni lessicali con variazione flessiva (cfr. la voce *mozdobre* curata da Beltrán in *DLMGP*). La *cantiga* dionigina rispetta apparentemente le regole posizionali imposte dall'*Arte de Trovar*, ma sembra andare addirittura oltre questa tecnica iterativa, strutturando tutto il testo, ritornello compreso, su questo gioco derivativo.

Le sequenze poliptotiche – e, si noti, sempre polisindetichiche – *quix / quero / querrei* di prima persona singolare e *quis / quer / querrá* di terza singolare si ripetono identiche nei primi due versi delle strofe e negli ultimi due, coincidenti col ritornello. Le uniche variazioni riguardano la collocazione delle forme nei versi, per cui ad esempio la prima e la terza strofa separano la seconda serie verbale tramite *enjambement*. L'insistente iterazione verbale veicola l'antitesi tra le locuzioni *querer bem* e *querer mal* ed oppone l'amore del poeta all'atteggiamento *desmesurado* della donna. La poesia infatti ruota tematicamente attorno a questo tradizionale paradosso, per cui il poeta ama e muore per una dama che non lo ricambia, anzi la pratica del silenzio amoroso, cui si riferiscono i versi centrali delle *coblas*, mira proprio alla salvaguardia del segreto nei confronti della *molher* che potrebbe risentirsi dell'amore del poeta. Ogni strofa si costruisce dunque sull'opposizione, marcata dalle avversative del terzo e quarto verso, tra quello che l'innamorato non può rivelare, l'identità dell'amata, e ciò che invece ribadisce costantemente. La poesia, come la XI, è indirizzata agli amici del poeta, che al solito rimangono indistinti ed evanescenti personaggi evocati solo tramite incisi apostrofici o pronomi personali (*vos* ai vv. 10 e 16).

Le fitte corrispondenze parallelistiche, semantiche e letterali, impediscono qualsiasi sviluppo narrativo, per cui la seconda e la terza strofa ripetono rigorosamente la prima senza nuove aggiunte argomentali. Le modificazioni, sinonimiche o posizionali, sono minime: ad esempio, l'avversativa, che al quarto verso di ogni *cobla* introduce il ritornello, è centrata sul verbo *dizer* che presenta variazione flessiva nella terza strofa (*dizer*) e un complemento oggetto (*ũa rem*) al posto del modificatore *tanto* nella seconda. Nelle terza strofa queste leggere modificazioni arricchiscono il poliptoto su *querer* con altre due forme, rispettivamente al primo e quarto verso. Allo stesso modo il termine generico *molher* è sostituito nelle ultime due strofe dal pronome relativo *quem* (vv. 8, 10, 14 e 15).

B 520^a, V 113, T 7.

Lang 34. Altre edd.: Moura (1847) p. 49; Monaci (1875) 113; Braga (1878) 113; Machado (1949-1964) 475; Nunes (1972) 60; Oliveira/Machado (1974) pp. 61; Nassar (1995) p. 46; Júdice (1997) p. 109.

Repertori: Tavani (1967) 25, 103; D'Heur (1973) 528.

Quix bem, amigos, e quer' e querrei
unha molher que me quis e quer mal
e querrá; mais nom vos direi eu qual
[est] a molher; mais tanto vos direi :
5 *quix bem e quer' e querrei tal molher
que me quis mal sempr' e querrá e quer.*

Quix e querrei e quero mui gran bem
a quem mi quis mal e quer e querrá,
mais nunca omem per mi saberá
10 quem é; pero direi-vos ùa rem:
*quix bem e quer' e querrei tal molher
que me quis mal sempr' e querrá e quer.*

Quix e querrei e quero bem querer
a quem me quis e quer, per bõa fe,
15 mal, e querrá; mais nom direi quem é;
mais pero tanto vos quero dizer:
*quix bem e quer' e querrei tal molher
que me quis mal sempr' e querrá e quer.*

I- Amai, amici, e amo e amerò una donna che mi volle, mi vuole e mi vorrà male; ma non vi dirò qual è la donna, vi dirò solo questo: *amai e amo e amerò la donna che mi volle sempre male e sempre me ne vorrà e vuole.*

II- Amai e amerò e amo molto colei che mi volle male e me ne vuole e vorrà, ma mai nessuno saprà da me chi è, ma vi dirò una cosa: *amai e amo e amerò la donna che mi volle sempre male e sempre me ne vorrà e vuole.*

III- Amai e amerò e voglio amare colei che, in fede mia, mi volle, vuole e vorrà male; ma non vi dirò chi è; tuttavia solo questo voglio dirvi: *amai e amo e amerò la donna che mi volle sempre male e sempre me ne vorrà e vuole.*

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di sei decasillabi maschili, di cui quattro a rima incrociata formano il corpo della strofa e due a rima baciata il ritornello. Il testo si caratterizza per il ricorso alla tecnica del *mozdobre* che consiste nella ripetizione lungo le tre strofe del verbo *querer* nelle sue forme derivate, sia in sede rimica che all'interno di verso. Tale artificio, collegato al procedimento del parallelismo letterale, si incrocia con i legami interstrofici delle *coblas capdenals* (primo e quinto verso di ogni strofa e vv. 8 e 14) e delle *coblas capfinidas* (tra il corpo strofico e il *refrán*). Poliptoto in rima anche sul verbo *dizer* ai vv. 4-16 (*direi-dizer*). Rime ricche e desinenziali a 1 : 4 e 8 : 9, rima desinenziale a 13 : 16. Il gioco allitterante favorito dalle sequenze poliptotiche di *querer* si arricchisce in alcuni versi grazie alla congiunzione *que* (v. 2, 6/12/18) o al pronome *quem* (vv. 8, 14, 15). Numerosi gli *enjambements*, alcuni dei quali forti (vv. 2-3, 3-4, 9-10, 15-15).

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10
 I: ei al er
 II: em a
 III: er e

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 30; per cui cfr. X.

1. *amigos*: è il secondo dei due testi dionigini indirizzati agli ‘amici’ (cfr. IX) ed in questo caso l’apostrofe, seguendo la tendenza generale delle *cantigas d’amor* rivolte agli *amigos* (cfr. D’Heur 1975: 32), compare immediatamente nell’*incipit*, spezzando così la prima sequenza poliptotica del testo. – *querrei*: si noti che nel *corpus* galego-portoghese la più frequente costruzione *querer a* alterna a quella senza preposizione, documentata in questi versi (cfr. XIII v. 9 e Tavani 1964: 110 n. 2). Il gioco poliptotico su *querer* è stato messo in relazione da Ackerlind (1990: 143) col ritornello della canzone mariana n. 200, imperniato a sua volta sul paradigma del verbo *loar* (“Santa Maria loei / e loo e loarei”). Tuttavia non si dimentichi che il poliptoto è tra le figure di ripetizione più amate dai *trobadores* peninsulari (cfr. sempre sul verbo *querer* Pai Gomes Charinho: “[...] non quis, nen querrá, / nen quer que eu seia seu servidor” 114, 16 vv. 30-31), e che la particolarità del testo dionigino consiste nell’estensione dell’artificio a tutta la *cantiga*.

2. *unha*: il verso offre un esempio dell’oscillazione grafica presente nel testo di Lang che stampa inizialmente l’articolo *ũa* e poi lo corregge nella forma *unha*, rispettando il manoscritto di riferimento, V (cfr. Lang 1984: 172 e *Premessa* p. 16). – *molher*: delle diverse forme per riferirsi alla donna, *molher* è il termine più generico ed è probabile che don Denis ricorra qui a questo vocabolo privo di speciali connotazioni per salvaguardare al massimo l’identità dell’amata, che non vuole assolutamente svelare agli amici (cfr. Brea 1987-1989: 157).

3. Il testo si collega al cosiddetto tema della *pregunta*, ovvero alla richiesta degli amici di conoscere il nome della donna amata dal poeta. Questa prospettiva, originariamente collegata alla norma del segreto amoroso e all’uso del *senhal*, era necessaria nella lirica d’*oc* per la situazione giuridico-sociale della signora, mentre nei trovatori galego-portoghese si configura come un *tópos* cristallizzato, determinato esclusivamente dall’influsso provenzale. Il motivo, utilizzato da poeti di tutte le generazioni (cfr. Nuno Fernandez Torneol, Martin Soarez, Pero d’Armea, Johan Servando, Johan Garcia de Guilhade, Pero Garcia Burgalês solo per fare alcuni nomi), assume comunque una sua funzione autoctona: nascondere l’amore alla dama stessa che potrebbe dolersi di tale sentimento, se ne venisse a conoscenza (cfr. Rodríguez 1993; Beltrán 1995: 35).

4. Si noti che il ms. B presenta la lezione integra *e a molher*. – *tanto*: il pronome, come il parallelo sintagma *ũa rem* del v. 10, anticipa il *refrán* (v. 16). – *vos direi*: come si è detto, il testo è basato su una nutrita serie di antitesi, non ultima quella riguardante le espressioni parallele *nom vos direi – vos direi* dei vv. 3 e 4, 15 e 16.

9. *omem*: equivale qui al pronome indefinito ‘nessuno’. – *per mi saberá*: ‘saprà da me’, *variatio* sinonimica rispetto all’espressione *nom direi* della prima e terza strofa. Si perde in tal modo nella seconda strofa il poliptoto sul verbo *dizer*, che verrà recuperato nella terza.

14. *per bōa fe*: la formula interiettiva, oltre a funzionare come riempitivo, intensifica la dichiarazione del poeta (cfr. X v. 3).

Senhor, nom vos pes se me guisar Deus

La canzone è composta da tre strofe di sei versi rigidamente tripartite che insistono simmetricamente sulla petizione del poeta alla dama, sull'espressione iperbolica della *coita* e sull'indifferenza femminile. Venuto meno qualsiasi elemento concreto e corporeo nella poetica della *cantiga de amor*, la percezione visiva di madonna è non solo la causa prima del sentimento che infiamma l'amante, ma anche il massimo beneficio cui egli possa aspirare e l'unico mezzo con cui superare, almeno momentaneamente, la sofferenza che deriva dall'amore negato. Alla richiesta segue la dichiarazione della pena del poeta che è anche quella dei suoi occhi che non conoscono altra gioia se non contemplare la donna amata, la cui indifferenza però li sta uccidendo.

Tutta la *cantiga* è strutturata su un rigoroso parallelismo semantico che si esprime con parole e strutture sintattiche identiche, è il caso dell'espressione *nom vos pes de vos veer* (vv. 1-2, 7, 13-14), dell'iperbole *outro prazer nunca d'al verán os olhos meus* (vv. 3-4, 9-10, 15-16) e dell'asseverativo *creer* dei vv. 3 e 9. In questa apparente immobilità, le uniche aggiunte argomentali riguardano nella prima strofa l'eventuale intercessione divina e nelle altre il motivo tradizionale della morte (vv. 8 e 13). Nella terza strofa variazione e ripetizione si combinano senza alterare la rigorosa iterazione concettuale su cui è costruito il testo: si noti la *variatio* posizionale con la subordinata condizionale che apre la strofa, la diversa forma flessiva del verbo chiave *veer* (*vir*) e lo sviluppo della formula *nom vos pes* estesa all'intero v. 14 ("nom deveades ende pesar aver"). Inoltre, l'iperbole, introdotta in questo caso dal verbo *dizer*, si amplifica al v. 16 con l'aggiunta del sintagma *nem de mi*.

La *fiinda*, sintatticamente e semanticamente legata alla terza strofa, amplifica il motivo dell'indifferenza della dama dichiarata nel secondo verso del *refrán*: all'appello lamentoso del poeta si oppone l'amara certezza che le sue parole sono vane perché la signora non accontenterà mai le sue preghiere.

B 521^a, V 114.

Lang 35 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 50; Monaci (1875) 114; Braga (1878) 114; Machado (1949-1964) 476; Nunes (1972) 61; Nassar (1995) p. 47; Júdeice (1997) p. 110. Repertori: Tavani (1967) 25, 118; D'Heur (1973) 529.

Senhor, nom vos pes se me guisar Deus
 algunha vez de vos poder veer,
 ca bem creede que outro prazer
 nunca [d' al] verám estes olhos meus,
 5 *se nom se mi vós fezessedes bem,*
o que nunca será per nulha rem.

E nom vos pes de vos veer, ca tam
 cuitad' ando que querria morrer,
 e aos meus olhos podedes creer
 10 *que outro prazer nunca d' al verám,*
se nom se mi vós fezessedes bem,

o que nunca será per nulha rem.

E se vos vir, pois que ja morr' assi,
nom devedes ende pesar aver;
15 mais [dos] meos olhos vos poss' eu dizer
que nom veeram prazer d' al nem de mi,
se nom se mi vós fezessedes bem,
o que nunca será per nulha rem;

Ca d' eu falar em mi fazerdes bem
20 como falo, faç' i mingua de sem.

I- Signora, non vi dispiaccia se Dio mi permetterà qualche volta di potervi vedere, perché crediate bene che non vedranno altro piacere questi miei occhi, *a meno che non mi facciate del bene, cosa che non accadrà mai.*

II- E non vi dispiaccia che vi vedrò, perché sono tanto tormentato che vorrei morire, e potete credere che i miei occhi non vedranno altro piacere, *a meno che non mi facciate del bene, cosa che non accadrà mai.*

III- E se vi vedrò, poiché ormai così muoio, non dovete dispiacervi di questo; ma posso dirvi dei miei occhi che non vedranno piacere da altro né da me, *a meno che non mi facciate del bene, cosa che non accadrà mai.*

F Poiché è folle parlare del bene che mi farete, come sto facendo.

Cantiga de amor, di *refrán*; tre *coblas singulares* che mantengono però indentica la rima *b* (*unisonans*) di sei decasillabi maschili (4 + 2) e una *fiinda* di due versi che riprendono la rima baciata e il primo rimante del ritornello (*coblas capcaudadas*). Non c'è pausa sintattica forte tra la terza strofa e la *fiinda* poiché questa si lega sintatticamente all'ultimo ritornello della poesia. L'iterazione poliptotica del verbo *veer*, generata dal parallelismo, origina il legame interstrofico delle *coblas capfinidas* e interessa la sede rimica ai vv. 2-10 (rima derivata *veer* - *verám*). Rima *b* desinenziale (ad eccezione dell'infinito sostantivato *prazer* del v. 3) con casi di rima ricca a 2 : 9 e 3 : 15. Allitterazioni ai vv. 2, 7, 8, 19-20.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: eus ər em

II: am ər

III: i ər

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 32; per cui cfr. X.

1. Come è noto, la richiesta più frequente rivolta dal poeta alla dama è che questa gli consenta di vederla: cfr. il ritornello di LVIII: “senhor fremosa, de vos nom pesar / de vós veer, se mh o Deus [a]guisar” o i seguenti versi di Roi Queimado: “senhor fremosa, quero-vus rogar / que vus non pes, por Deus, de vus veer” (148, 24 vv. 17-18).

2. *de*: *guisar* regge l'infinito con la preposizione *de*, cfr. XXVIII v. 2.

3-4. Il motivo è tipico, cfr. Alfonso X: "E ja eu nunca veerei / prazer con estes olhos meus / de quando a non vir, par Deus" (18, 36 vv. 15-17). Nel passo di don Denis però gli occhi, sineddoche per l'innamorato, figurano come ente autonomo, come ad es. in Johan Soarez Coelho: "E porque son mui ben quitos os meus olhos / de nunca veeren prazer, / u vos, senhor, non poderen veer" (79, 46 vv. 6-8) e Vasco Gil: "E os meus olhos non poden veer / prazer, en mentr' eu vivo fôr', per ren, / pois vus non viren, meu lum' e meu ben" (152, 1 vv. 15-17). La particolarità del testo dionigino è l'assunzione di questa frequente iperbole a *leitmotiv* ripetuto in ogni strofa e il gioco polisemico su *veer* 'guardare' e *veer* 'sentire (piacere)'. Per il motivo dell'io lirico che non può trarre alcun *prazer* al mondo se non dalla vista della *senhor*, cfr. l'ampio ventaglio di occorrenze segnalate da Annichiarico 1974: 143 n. 23.

4. [*d' al*]: l'integrazione di Lang, seguita da Nunes, si basa sul parallelismo coi vv. 10 e 16.

5. *se nom se*: variante più rara, ma attestata, della locuzione eccettuativa *se nom que*, cfr. IV v. 4.

6. *o que*: riferito al *fazer bem* del verso precedente: non accadrà mai che la dama ricompensi l'innamorato. – *per nulha rem*: rinforzo della negazione.

8. *cuitad' ando*: per il valore di 'essere, vivere' del verbo *andar* seguito da aggettivi che esprimono stato d'animo, cfr. X v. 20. L'aggettivo *cuitado*, variante di *coitado*, significa 'angustiato, afflitto' ed è il participio passato del verbo *coitar* ~ *cuidar* (cfr. IV v. 1).

9. *e*: seguendo il manoscritto V, Lang stampa: "se aos meus olhos...", ma dal punto di vista semantico sembra preferibile la semplice coordinata che si legge in B e che viene accolta a testo già da Nunes.

13. *moir(o)*: Lang segue la grafia di V, contro la forma *moiro* di B. Nel portoghese arcaico si sviluppò infatti un dittongo nei verbi in cui vocale radicale e iode erano separati da *r* o *m* semplici: *MÖRĪO (per il classico MÖRĪOR) > moiro. La forma con dittongo fu in seguito sostituita da *morro* per analogia con i verbi tipo *volver*, essendo l'infinito *morrer* (cfr. Williams 1973: 218). – *pois*: l'inciso causale costituisce un rinforzo iperbolico alla dichiarazione di sofferenza come la consecutiva del v. 8.

14. *ende*: per Nunes sostituisce il verbo *morro*, ma considerando il parallelismo su cui è costruito il testo, l'avverbio pronominale va piuttosto riferito a *se vos vir*.

15. [*dos*]: l'integrazione di Lang è nuovamente giustificata dal parallelismo, in questo caso col v. 9. Il verbo *dizer* richiede in questo verso la preposizione *de* (*dos*) così come *creer* esigea *a* (*aos*, v. 9).

16. *veeram*: i testimoni presentano in questo verso la forma, sempre bisillabica, *veeram* che Lang propone di inserire nelle correzioni finali, mentre inizialmente aveva mantenuto la variante *verám* presente ai vv. 4 e 10.

19-20. Nonostante l'anastrofe, il significato dei versi conclusivi è chiaro: 'poiché faccio una cosa folle a parlare, come sto facendo, di voi che mi fate del bene'. L'artificiosa costruzione delle *fiinda* si avvale dell'incrocio del doppio poliptoto allitterante *falar - fazerdes – falo - faço. – em mi fazerdes bem*: costituisce l'argomento del verbo *falar*, costruito qui con la preposizione *em* (cfr. VIII v. 5). Si noti non solo la rima identica col ritornello, ma la *derivatio* che si prolunga al verbo precedente la parola rima *bem*: *fezessedes bem - fazerdes bem*.

20. *faç i mingua de sem*: va collegato alla congiunzione causale iniziale e da questa subordinata dipende la completiva *d' eu falar*. L'avverbio pronominale *i* – che quando è posposto al verbo in genere lo segue immediatamente (cfr. Brea 1988a: 186) – riassume quanto si dice al v. 19. Per l'espressione *mingua de sem*, letteralmente 'mancanza di senno' e quindi 'follia', cfr. le ultime due *fiindas* di una poesia di Pero Garcia Burgalês, caratterizzata dal ricorso a rime identiche ed equivoche: "Nen outre ja, mentr' eu o sen / ouver; mais se perder o sen, / direi o con mingua de sen; / Ca vedes que ouço dizer / que mingua de sen faz dizer / a ome o que non quer dizer!" (125, 2).

XXXVI

Senhor fremosa e do mui loução

La ricca apostrofe iniziale, oltre ad opporre la signora *louçana* all'immagine del poeta *coitado* su cui si chiude il testo, funge da *captatio benevolentiae* per l'immediata richiesta di mercede indirizzata all'amata dal fedele servitore. La poesia amalgama sapientemente motivi tradizionali ed elementi originali, inconsueti nella lirica galego-portoghese. Il nucleo tematico centrale infatti, veicolato dal ritornello, insiste sui sentimenti antitetici dei protagonisti per cui il poeta ama la dama più di sé stesso ma ne provoca solo rabbia e fastidio. Questo atteggiamento negativo spiega il carattere *encoberto* di un amore a senso unico che porterà inevitabilmente il soggetto verso l'abisso della *coita* e della follia.

La dichiarazione amorosa è affidata nella prima strofa ad una formula iperbolica tradizionale (*querer melhor ca mi*), ma si concretizza nelle successive grazie al paragone con due coppie celebri della tradizione romanzesca europea: Florio e Biancofiore nella prima e Tristano ed Isotta nella seconda strofa. La rarità di queste citazioni erudite nel *corpus* lirico galego-portoghese costituisce un'ulteriore prova dell'eccezionalità e della letterarietà dell'opera di don Denis, nonostante gli *exempla* citati si mantengano entro i rigidi schemi della tradizione senza arricchirsi di nuove rielaborazioni. Del resto, indicando la propria superiorità come buon amante che rispetta le norme della cortesia, il re trovatore parrebbe sfiorare la modalità del *gap*, dell'autoelogio smisurato (cfr. Ron Fernández 2000: 125).

Il parallelismo semantico su cui è strutturato il testo cede in questo caso spazio alla *variatio* sia concettuale – con l'inserzione delle similitudini dotte, del motivo del segreto e della perdita della ragione – sia letterale (cfr. le varianti sinonimiche *querer / aver amor / amar* ai vv. 3, 9 e 14); rigide corrispondenze verbali riguardano unicamente la formula asseverativa *são certão / certo* che introduce il ritornello.

B 522^a, V 115.

Lang 36 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 52; Monaci (1875) 115; Braga (1878) 115; Machado (1949-1964) 477; Pimpão (1960) 9; Tavares (1961) p. 21; Vasconcelos (1970) p. 29; Nunes (1972) 62; Oliveira/Machado (1974) pp. 62-63; Torres (1977) p. 234; Gonçalves/Ramos (1983) 83; Alvar/Beltrán (1985) 181; Dobarro (1987) *Apéndice* I, 23; Pena (1990, II): 22; Jensen (1992) pp. 70-71; Nassar (1995) p. 48; Júdice (1997) p. 111. Repertori: Tavani (1967) 25, 113; D'Heur (1973) 530.

Senhor fremosa e do mui loução
coraçom, e querede vos doer
de mi, pecador, que vos sei querer
melhor ca mi; pero são certão
5 *que mi queredes peor d' outra rem,*
pero, senhor, quero-vos eu tal bem

qual maior poss', e o mais encoberto
que eu poss[o]; e sei de Brancafrol
que lhi nom ouve Flores tal amor

10 qual vos eu ei; e pero sōo certo
que mi queredes peior d' outra rem,
pero, senhor, quero-vos eu tal bem

qual maior poss'; e o mui namorado
Tristam sei bem que nom amou Iseu
15 quant' eu vos amo, esto certo sei eu;
e con tod' esto sei, mao pecado,
que mi queredes peior d' outra rem;
pero, senhor, quero-vos eu tal bem

qual maior poss', e tod' aquest' avem
20 a mim, coitad' e que perdi o sem.

I- Bella signora e dal cuore molto lieto, vogliate avere compassione di me, infelice, che vi so amare più di me stesso; anche se sono certo *che mi amate meno di ogni altra persona, però, signora, io vi voglio il bene*

II- Maggiore che posso, e il più celato che posso; e so che Florio non ebbe per Biancofiore un amore tale a quello che vi voglio io; e anche se sono certo *che mi amate meno di ogni altra persona, però, signora, io vi voglio il bene*

III- Maggiore che posso; e l'innamoratissimo Tristano so bene che non amò Isotta quanto io amo voi, questo io so per certo; e nonostante tutto questo so, disgraziatamente, *che mi amate meno di ogni altra persona, però, signora, io vi voglio il bene*

F- Maggiore che posso, e tutto questo avviene a me, che soffro ed ho perduto il senno.

Cantiga de amor, di *refrán*, *atehuda ata a fiinda*. Tre *coblas singulares* di sei decasillabi ciascuna (4 + 2), il primo e il quarto femminili, seguiti da una *fiinda* di due versi sulla rima del ritornello. Oltre agli inizi anaforici (vv. 7, 13, 19) e al forte *enjambement* interstrofico caratteristici della modalità *atehuda*, le strofe sono collegate dall'artificio delle *coblas capcaudadas* (il *refrán* della III e la *fiinda*) e *capfinidas* (la III e la *fiinda*) e dalle rime derivate ai vv. 4-10 (*certão - certo*), 9-13 (*amor - namorado*). La rima *b* della prima strofa è desinenziale (*doer : querer*). I numerosi *enjambents* – forti soprattutto nei versi esordiali – contribuiscono alla coesione testuale già garantita dal procedimento dell'*atehuda ata a fiinda*. Per la rima imperfetta tra i vv. 8 e 9, cfr. nota al v. 8.

Schema metrico: a 10' b10 b10 a10' C10 C10

I: ão ər em

II: erto ol ~ or

III: ado eu

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 177, schema 160: 253; per cui cfr. X.

1. *do*: si ripristina la lezione corretta dei testimoni al posto della preposizione semplice *de* messo a testo da Lang (stessa correzione in Nunes 38, 1 v. 9 “pola fremosa de bon parecer” e 63, 71 v. 1 “Senhor fremosa do bon parecer”; cfr. Lanciani 1977: 53 n. 7). – *loução*: da una base *LAUTIĀNUS da LAUTIA (per LAUTUS ‘suntuoso’); l’aggettivo, caratteristico soprattutto del genere *de amigo*, presenta nei testi accezioni diverse: ‘bello’, ‘elegante’, ‘vigoroso’, ‘lieto’ (cfr. Nunes 1973, III: 637; Lorenzo 1977, II: 777). Quest’ultimo è per Lang e Tavani il valore di *loução* in questa poesia «dove il contrasto tra il ‘cuore lieto’ della bella *senhor* e la *coita* del poeta sottolinea l’indifferenza e l’insensibilità dell’una per i sentimenti dell’altro» (Tavani 1964: 78 n. 4; per *louçana* con la stessa accezione cfr. LXXXVIII rit.). Per le ipotesi etimologiche, cfr. REW 1935: 402, n. 4949; Corominas 1980 III: 702-703. La nasalità della vocale è qui espressa dal tilde, mentre in alcuni casi è indicata dalla sopravvivenza grafica della *n* intervocalica (cfr. XC v. 4, ecc.).

2. *e*: funge da raccordo tra l’apostrofe e la richiesta successiva.

3. *de mi*: come nei versi della *fiinda*, l’*enjambement* mette in rilievo il sintagma preposizionale. – *pecador*: vale per ‘infelice’, ‘disgraziato’. – *querer melhor ca mi*: variante della formula iperbolica *amar mais do que a si mesmo*, per cui cfr. IX v. 2. Il poliptoto sul verbo *querer* presente nel ritornello si arricchisce nella prima strofa con l’imperativo del v. 2 e l’infinito contenuto in questa formula.

4. *sõo*: per questa forma della prima persona singolare del presente indicativo di *seer*, cfr. XXIV v. 15. – *certão*: variante rara dell’aggettivo *certo*, attestata nelle *cantigas* profane solo in questo testo e in un *escarnio* di Afonso Mendez de Besteiros (“vedes que fez ena guerra -daquesto soo certão” 7, 4 v. 2).

5. Il ritornello ricalca, pur con un rovesciamento di significato, quello della *cantiga* IX, anch’essa *atehuda ata a fiinda* e basata sulla ripetuta dichiarazione d’amore del poeta, espressa tramite variazioni continue della formula iperbolica *amar mais ca mi*: “grand’ é o mal que mha senhor / mi quer, mais quero-lh’ eu maior / Mal que posso; sei per gram bem / lhi querer mais c’ a mim nem al” (vv. 6-9). – *peior d’ outra rem*: in antitesi col *maior (bem)* del v. 7, l’espressione si riferirà ‘ad altre persone’ (per il provenzalismo *rem* ‘creatura’, cfr. VIII v. 2).

7. *maior*: riferito al *bem* del verso precedente. – *encoberto*: fugace richiamo alla norma cortese del segreto amoroso, destinato nella lirica galego-portoghese a proteggere l’amante dall’ira della dama.

8. *poss[o]*: l’integrazione, aggiunta da Lang nelle correzioni finali, è necessaria per sanare l’ipometria del verso (B e V: *possessey*). – *sei de*: per la costruzione del verbo *saber* con la preposizione *de* con il valore semantico di ‘aver conoscenza di qualcosa’, cfr. Dias 1970: 130. – *Brancafrol*: nonostante siano rari i casi di assonanza nelle *cantigas* e per lo più relegati al genere d’*amigo*, Lang rispetta in questo verso la lezione di entrambi i testimoni stampando *Brancafrol* in rima con *amor* (come *amor* : *frol* in XLVII vv. 2-3). Nunes, come poi Tavares e Jensen, considerano la forma un errore di trascrizione del copista e preferiscono ripristinare la rima perfetta (*Branca Flor*).

Le allusioni alla materia bretone o ad altri luoghi letterari è assai rara nella lirica galego-portoghese in cui il processo di astrazione e stereotipizzazione cui è sottoposta la *canso* provenzale epura le *cantigas* di qualsiasi paragone o riferimento alla realtà esterna al mondo interiore del poeta. Questo tipo di citazioni erudite non supera le otto attestazioni (cfr. Sharrer 1988 e Alvar 1993) e, pur testimoniando la diffusione delle leggende arturiche nell'occidente peninsulare alla metà del XIII secolo, si configura come un tributo al *tópos* piuttosto che come nuova elaborazione del tema letterario.

La coppia Florio e Biancofiore, simbolo della fedeltà amorosa, è protagonista di un romanzo idillico che racconta la storia dell'amore contrastato tra il figlio del re moro di Spagna e una bella orfana cristiana di nobili origini che dopo esotiche e mirabolanti avventure giunge all'*happy end* con la conversione al cristianesimo di Florio e il matrimonio con l'amata. Tra i provenzali si riferisce spesso a Florio o a entrambi i fanciulli Falquet de Romans, che paragona il loro amore al suo nei versi iniziali della terza strofa di *Cantar vuouill amorosamen*: "E sapciatç c'anc plus coralmen / non amet Floris Blanciflor / c'ieu am lieis ce-m val e-m socor" (vv. 17-19). Nell'ambito galego-portoghese una simile allusione, oltre al passo dionigino, si trova anche in Johan Garcia de Guilhade che paragona gli amori della fanciulla e del suo *amigo* a quelli della celebre coppia: "Os grandes nossos amores / que mi e vós sempr' ouvemos, / nunca lhi cima fezemos, / com' a Brancafrol e Flores" (70, 39 vv. 7-10). Per la diffusione iberica della storia di Florio e Biancofiore nel Medioevo, cfr. F. Bautista, Floire et Blancheflor *en España e Italia*, in "Cultura Neolatina", LXVII 1 (2007), pp. 139-157 e la bibliografia riportata dall'autore nella nota 1).

9. *ouve*: per l'evoluzione dal latino HABUIT, cfr. quanto detto per il congiuntivo futuro *ouver* alla nota II v. 15. La locuzione *aver amor*, come *amar* nella strofa successive (v. 14), sono variazioni sinonimiche per il *querer* del v. 3.

13. *namorado*: in figura etimologica con le forme del verbo *amar* nei versi successivi.

14. *Tristam*: tra i riferimenti alla materia bretone nelle *cantigas* galego-portoghese, solo don Denis e Alfonso X alludono alle vicende tristaniane, affiancandole il primo alla coppia Florio-Biancofiore, il secondo a Paride. Mentre il monarca portoghese si riferisce all'amore di Tristano per Isotta, Alfonso X in *Ben sabia eu, mia senhor* (18, 4) pone l'accento sulla loro sofferenza: "[...] ca ja Paris / d' amor non foi tan coitado / nen Tristan; / nunca sofreron tal afan, / e nen an, / quantos son nen seeran" (vv. 15-20). I passi di entrambi i re-trovatori sembrano richiamare i seguenti versi di Bernart de Ventadorn: "Plus trac pena d'amor / de Tristan l'amador, / que· sofrí manhta dolor / per Izeut la blonda" (*Tant ai mo cor ple de joya*, vv. 45-48), quello di Alfonso X per il paragone con la sofferenza e quello del nipote per la formula *o mui namorado Tristam* «unico caso, tra i tanti provenzali, in cui Tristano venga così definito» (Ferrari 1984: 52, e a questo proposito, si ricordi che una rubrica dei *lais* bretoni presenti nel manoscritto B evoca anch'essa *Don Tristan o namorado*).

Paragonato non alla sofferenza ma all'amore di Tristano per Isotta sono, in ambito d'*oïl*, ad es. i versi del Castellano di Coucy: "c'onques Tristans, cil qui but le buvrage, / si coriaument n'ama sanz repentir" (*La douze voiz du rosignol sauvage* vv. 19-20).

15. *quanto*: a differenza dei vv. 9-10, il primo termine di paragone non è preceduto in questo caso da alcuna particella comparativa mentre il secondo è introdotto da *quanto* (per la realizzazione grammaticale dell'*exemplum*, cfr. González 1994: 223-224). – *certo*: a differenza delle strofe precedenti in cui, unito al verbo *seer*, introduce il ritornello, in questo verso *certo*, con funzione avverbiale, forma locuzione con *saber* e si riferisce all'iperbolica dichiarazione d'amore espressa dalla similitudine.

16. *mao pecado*: l'espressione, tradotta dai glossari 'infelicemente, disgraziatamente' (cfr. Magne 1944: 298; Lapa 1970, *Vocabulário*: 74; Nunes 1973, III: 658; Lorenzo 1977, II: 796), è oggi usata in portoghese (*malpecado*) col valore avverbiale di 'purtroppo, sfortunatamente' e in galego (*malpocado*) col senso di 'sventurato, disgraziato'.

XXXVII

Ora, senhor, nom poss' eu ja

I sentimenti del poeta, di norma celati alla dama per evitarne l'ira e il risentimento, non possono più essere nascosti, perché tale è la sofferenza dell'innamorato che chiunque lo veda ormai potrà facilmente accorgersene. Il timore che quanto finora ha mascherato risulti evidente dal suo comportamento, offre al poeta l'occasione di dichiarare orgogliosamente il suo 'saper amare' la donna più di sé stesso.

La bellezza di lei lo fa soffrire tanto che quest'amore gli sta facendo perdere il senno e si trova qui, probabilmente, la chiave per interpretare il componimento: la follia dell'amante, che ad altri fa rivelare l'identità dell'amata, in questo testo dionigino palesa agli altri il calvario della pena d'amore del poeta. L'interferenza esterna, rappresentata nella tradizione lirica galego-portoghese dai *cousidores* (cfr. XIII), rimane indefinita, confinata com'è nella generica terza persona plurale dei verbi *ajam d'entender* (v. 3), *entenderám* (vv. 5 e 11) e nel pronome indefinito *quem quer* (v. 16), segno che non semplicemente i maldicenti si accorgeranno dei sentimenti del poeta, ma chiunque veda il suo stato.

Dal punto di vista strutturale, le strofe ripetono con minime aggiunte quanto si afferma nella prima *cobla*, con evidenti parallelismi letterali ai vv. 4 e 7 e nel verso che introduce la dichiarazione del ritornello. L'originale intelaiatura formale veicola il motivo tradizionale del segreto amoroso e i collaterali riferimenti alla *coita* (v. 17) e alla follia amorosa.

B 524^a, V 117.

Lang 37. Altre edd.: Moura (1847) p. 55; Monaci (1875) 117; Braga (1878) 117; Machado (1949-1964) 479; Nunes (1972) 63; Nassar (1995) p. 49; Júdice (1997) p. 112.

Repertori: Tavani (1967) 25, 64; D'Heur (1973) 531.

Ora, senhor, nom poss' eu ja
por nenhunha guisa sofrer
que me nom ajam d' entender
o que eu muito receei;
5 ca m' entenderám que vos sei,
senhor, melhor ca mi querer.

Esto receei eu muito á;
mais esse vosso parecer
me faz assi o sem perder
10 que des oi mais, pero m' é greu,
entenderám que vos sei eu
senhor, melhor ca mi querer.

Vos veed' em como será;
ca par Deus, nom ei ja poder
15 que em mim nom possa veer
quem quer que me vir des aqui

que vós sei eu, por mal de mi,
senhor, melhor ca mim querer.

I- Ora, signora, io non posso ormai soffrire in alcun modo che non capiscano quello che ho temuto molto, perché capiranno che vi so, *signora, amare meglio di me stesso.*

II- Ho temuto questo da molto tempo, ma questo vostro aspetto mi fa così perdere la ragione che d'ora in poi, anche se per me è gravoso, capiranno che vi so, *signora, amare meglio di me stesso.*

III- Vedete come accadrà, perché, per Dio, non ho più potere che chiunque mi vedrà d'ora in avanti non possa capire che io so, per mio danno, *signora, amare meglio di me stesso.*

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre strofe di sei ottosillabi maschili secondo lo schema 5 + 1. Lo schema rimico è formato da un primo verso irrelato all'interno della strofa, da due coppie a rima baciata e da un verso conclusivo che riprende la seconda rima della strofa. La rima *a* costituisce quella che l'anonima arte poetica del ms. B definisce *palavra perduda* (corrispondente in sostanza alla rima *estampa* provenzale); la rima *b* è formata da infiniti verbali (vv. 2, 3, 9, 15) o sostantivati (vv. 8, 14), mentre la *c* è l'unica *singulars*. Rime ricche 2 : 6, 3 : 9 : 14. Sinalefe al v. 7 tra *muito*[^]*á*.

Schema metrico: a8 b8 b8 c8 c8 B8

I: a er ei

II: eu

III: i

Cfr. Tavani 1967: 258, schema 193: 4. Oltre alla poesia dionigina, il repertorio di Tavani registra lo schema in due *escarnio* sociali di Alfonso X (18, 8) e di Nuno Fernandez Torneol (106, 7), una canzone *d'amigo* di Pero d'Armea (la prima strofa di 121, 2) e un *escarnio d'amor* di Gil Perez Conde (56, 8), una *cantiga* quest'ultima in ottosillabi come il nostro testo ma *de mestría*. La formula metrica non è attestata nella lirica di Francia.

1. Il senso dei versi esordiali è: 'io non posso soffrire senza che altri non capiscano la mia pena'. Per il timore del poeta che non riesce più a nascondere il proprio stato d'animo, cfr. Nun' Eanes Cêrzo: "Senhor, que coitad' og' eu no mundo vivo, / quero vo'-l' eu ja dizer: / entenden-me todos mia mort' e mia coita, / e non ei poder / de m' encobrir, e nenhum conselh' i non sei" (104, 9 vv. 1-5).

3. *que*: consecutivo. – *ajam d' entender*: la perifrasi formata dal congiuntivo presente di *aver* unito all'infinito dalla preposizione *de*, avrà qui valore più che di necessità, di imminenza e inevitabilità dell'azione. Il soggetto del verbo alla terza plurale rimane generico e indeterminato, spesso sono gli amici che chiedono al poeta chi sia la dama da lui amata ma in questo caso manca qualsiasi specificazione.

4. *o que*: come si chiarisce nei due versi successivi, il poeta teme che il suo comportamento possa rivelare che egli ama la donna più di sé stesso. – *receei*: 1^a singolare del perfetto indicativo di *recear* ‘temere’, cfr. V v. 2.

5. *vos sei*: si ripete in tutte e tre le strofe la consapevolezza della propria capacità amatoria.

6. Per questa formula iperbolica, cfr. “vos sei querer / melhor ca mi”, vv. 4-5 della canzone precedente.

7. *Esto*: cfr. n. 4. – *muito*: non modifica il verbo come al v. 4, ma forma l’espressione temporale *muito (tempo) á*, ‘è da lungo tempo’.

8. *esse*: dal latino ĪPSE con assimilazione regressiva del gruppo consonantico che originò una fricativa alveolare sorda che in posizione intervocalica mantenne nel periodo medievale la grafia -ss-, poi semplificata nel dimostrativo moderno *ese/esa/iso* (cfr. Ferreiro 1999: 121 e 155). Più raro rispetto a *este* o *aquel*, *ese* è invece sempre usato quando l’aggettivo dimostrativo compare nel sintagma *vosso parecer*, probabilmente per il ritorno fonico della geminata. – *parecer*: cfr. XXIX v. 2.

9. Il motivo della follia, uno degli stadi estremi della malattia d’amore, è legato qui al panegirico della dama, dato che il poeta perde il senno contemplando il suo bell’aspetto; sull’espressione della *locura*, cfr. XII v. 25. Il riferimento alla perdita della ragione induce a pensare che d’ora in poi gli altri si accorgeranno dei sentimenti del poeta per il suo comportamento folle, si ricordi che in altri testi i trovatori si giustificano per aver violato la norma del segreto proprio ricorrendo alla loro pazzia.

10. *greu*: ‘molesto’, ‘difficile’, ‘penoso’, provenzalismo che corrisponde alla forma autoctona *grave*. I quattro casi in cui don Denis ricorre a *greu* contraddicono quanto affermava Carolina Michaëlis (1904, I *Glossário*: 43), secondo la quale l’aggettivo si costruisce sempre col verbo *seer* e la preposizione *de*. Questo verso, insieme a CXX v. 3 e CXXI v. 7, non presentano infatti la preposizione che compare solo nell’altro caso riscontrato in una *cantiga de amor* del re trovatore: “Ca de me matar amor nom m’ é greu” (XLVI v. 11, verso che va aggiunto all’elenco di occorrenze registrate da García-Sabell Tormo 1991: 175-179).

16. *quem quer (que)*: letteralmente ‘chi vuole’ cioè ‘chiunque’, ‘qualsiasi persona’; il pronome indefinito è il soggetto del verbo *possa* del verso precedente. Si noti la forte allitterazione di questa locuzione relativa. – *vir*: congiuntivo futuro di *veer*, in poliptoto con l’infinito del verso precedente dove il verbo ha l’accezione di ‘capire’, in parallelo all’*entender* delle strofe precedenti. – *des aqui*: variante sinonimica della locuzione temporale *des oi mais* del v. 10.

XXXVIII

Senhor, oj' ouvess' eu vagar

Per difendersi dalla *coita* e dalla morte imminente, il poeta desidera rivelare alla dama il suo stato e spera dunque che Dio gli conceda la possibilità di parlarle. Il testo combina tra loro i quattro campi semici che secondo Tavani caratterizzano tipologicamente la *cantiga d'amor*. L'«elogio della dama», ristretto ai versi finali della prima strofa e al secondo verso della terza, si limita alla consueta qualificazione iperbolica e astratta della donna amata tramite l'allusione al *bom parecer* e al suo valore. Le qualità di madonna sono, come richiede il *tópos*, attribuite a Dio che viene considerato responsabile anche dell'«amore del poeta», espresso dal sintetico enunciato *me vos fez Deus tant' amar* del v. 13. Sul campo semico definito «riserbo della dama» si conclude la poesia, quando l'infelice innamorato si dichiara consapevole che l'altera *senhor* non allevierà mai la sua pena. Infine il quarto campo, quello appunto della «pena d'amore», domina l'economia generale del testo facendo perno sui termini *coita*, *mal*, *pesar* e sull'espressione *m' oj' eu vejo morrer* (v. 10).

B 525^a, V 118.

Lang 38. Altre edd.: Moura (1847) p. 56; Monaci (1875) 118; Braga (1878) 118; Machado (1949-1964) 480; Pimpão (1960) 10; Nunes (1972) 64; Torres (1977) p. 237; Nassar (1995) p. 50; Júdice (1997) p. 113.

Repertori: Tavani (1967) 25, 119; D'Heur (1973) 532.

Senhor, oj' ouvess' eu vagar
e Deus me dess' end' o poder,
que vos eu podesse contar
o gram mal que mi faz sofrer
5 esse vosso bom parecer,
senhor, a que El nom fez par.

Ca se vos podess' i falar,
cuidaria muit' a perder
da gram coita e do pesar
10 com que m' oj' eu vejo morrer;
ca me nom pód' escaecer
esta coita que nom a par.

Ca me vos fez Deus tant' amar,
er fez vos tam muito valer,
15 que nom poss' oj' em mi osmar,
senhor, como possa viver,
pois me nom queredes tolher
esta coita que nom a par.

I- Signora, avessi oggi l'occasione e mi desse Dio la capacità di potervi dire il gran male che mi fa soffrire quel vostro bell'aspetto, *signora, a cui Egli non fece pari*.

II- Poiché se potessi parlarvi di questo, credo che perderei parte della gran pena e sofferenza per cui oggi mi vedo morire; poiché non posso dimenticare *questa pena che non ha pari*.

III- Dio fece in modo che vi amassi tanto e vi fece inoltre tanto meritevole che oggi non posso immaginare, signora, come possa vivere, visto che non volete togliermi *questa pena che non ha pari*.

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre *coblas unissonans* di sei ottosillabi maschili su due rime consonantiche. Come nella poesia precedente, la strofa si compone di cinque versi più un ritornello di un verso che riprende una rima del corpo strofico, in questo caso la rima *a*. La particolarità del testo consiste nella non completa identità dei tre versi che fungono da *refrán*, dato che il verso conclusivo della prima strofa condivide con quelli delle altre strofe solo la costruzione sintattica e il rimante *par*. Per questo motivo, a differenza di Lang, Nunes considera dotate di ritornello solo le ultime due strofe.

Diverse le somiglianze, anche formali, con la *cantiga* precedente, a cominciare proprio dalla struttura della strofa in ottosillabi maschili secondo lo schema 5+1 e dalla costruzione del ritornello della prima strofa con l'inizio apostrofico: "senhor, melhor ca mi" / "senhor, a que El nom fez par". A questo si aggiunga l'identità della rima *b* (-er) e di quattro rimanti (*poder, sofrer, parecer, perder*), nonché intere espressioni come *esse vosso parecer* (XXXVII v. 8 e XXXVIII v. 5).

Si notino nel nostro testo i legami interstrofici del tipo *capcaudadas, capfinidas* (*ca me*: vv. 11, 13) e *capdenals* (vv. 1, 6 e 16; vv. 7, 11 e 13). Le rime, ad eccezione di quella del ritornello, sono costituite da infiniti, sostantivati (vv. 1, 2, 5, 9) o verbali (vv. 3, 4, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17). Diversamente che da altri testi, qui non c'è alcun *enjambement* rilevante.

Schema metrico: a8 b8 a8 b8 b8 A8
ar er

Cfr. Tavani 1967: 101, schema 79: 16; per cui cfr. II.

1. *ouvesse*: primo dei congiuntivi ottativi del testo (cfr. *desse* v. 2, *podesse* v. 3 e 7). – *vagar*: infinito sostantivato dal latino VACĀRE ('essere vuoto, non occupato, libero'), è un termine raro nelle *cantigas* profane (il *MedDB* ne registra solo sette occorrenze), dove si trova per lo più nell'espressione *non dar vagar d'amores* (cfr. 86, 6; 93, 1; 106, 18) o *aver vagar de coitas* con l'accezione di 'riposo, sollievo'. Nel testo dionigino il sostantivo ha piuttosto il senso di 'tempo, occasione', per cui cfr. *Historia Troyana*: "Et coydarõ de aver vagar para comer et dormyr et folgar" (Parker 1975: 128; Lorenzo 1977, II: 1287).

2. *ende*: riferito, come l'avverbio *i* del v. 7, a *contar o gram mal* dei versi successivi. Si ricordi che, se l'avverbio *em / ende* appare combinato con altre forme pronominali in funzione complemento, la costruzione sarà di regola 'pron. + verbo + em' (cfr. Brea

1988a: 183). – *o poder*: per l’incapacità o l’impossibilità del poeta di esprimersi in presenza della dama, cfr. VIII.

4. Per la pena derivante dalla contemplazione della dama, cfr. i versi esordiali di Fernan Garcia Esgaravunha: “Niun consello, señor, non me sei / a esta coita que me faz aver / esse voso fremoso parecer” (43, 7).

6. *a que*: riferita secondo Torres a *senhor*, l’iperbole, che negli altri due versi di *refrán* rimanda senza dubbio alla *coita* del poeta, può anche qualificare il sostantivo *parecer* del verso precedente.

8. *cuidaria a perder*: per le diverse costruzioni del verbo *cuidar*, cfr. IV v. 1. – *muito*: va collegato a *da coita* e *do pesar* del verso successivo.

11. *escaecer(me)*: antica forma di *esquecer* ‘dimenticare’, derivato dal verbo latino CADĒRE mediante il prefisso *ex-* e il suffisso verbale incoativo *-scēre* (cfr. Magne 1944: 192). Per *ESCADESCERE ‘cadere da’ e i tre significati che possedeva anticamente il verbo: 1) «perder a lembrança», 2) «sair da lembrança», 3) «cair em esquecimento», cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 35 e Rodríguez 1980: 181.

14. *fez vos*: con la particella *er* iniziale il pronome atono mantiene la sua consueta posizione post-verbale (cfr. Ogando 1980: 256). – *valer*: il verbo già in provenzale possedeva i due significati fondamentali di ‘aiutare, essere utile’ e ‘avere valore, pregio’. Con quest’ultima accezione l’infinito – con funzione sostantivale o verbale, come nel nostro caso – è spesso usato nella *descriptio feminarum*, accumulato o meno ad altre qualità, per lodare iperbolicamente il ‘valore’ della donna.

15. *osmar*: cfr. XXXII v. 1. Per l’espressione, cfr. Roi Queimado: “ca non poss’ og’ osmar / com’ eu possa viver per nulha ren, / Poi’-la non veg’ [...]” (148, 11 vv. 20-22).

17. *tolher*: tra le varie accezioni possedute dal verbo nella lingua medievale (‘prendere’, ‘tirare’, ‘impedire’, ‘levare’, ‘perdere’), in questo verso avrà quella di ‘togliere’: il poeta si lamenta che la dama non voglia liberarlo dalla pena che soffre per lei. Per le diverse ipotesi sull’evoluzione dal verbo latino TÖLLĒRE, cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 89; Magne 1944: 392-393; Lapa 1970, *Vocabulário*: 103; Nunes 1973, III: 547; Lorenzo 1977, II: 1260-1261.

XXXIX

Que soidade de mha senhor ei

La *cantiga*, priva di un'apostrofe determinata, consiste in una preghiera del poeta a Dio affinché questi gli permetta di godere presto della visione dell'amata. L'*incipit* suggestivo, imperniato sul termine *soidade* e prolungato nei versi seguenti dall'evocativo *nembrar*, espone immediatamente una questione personale ed avverte dell'intensità emotiva del discorso che segue. L'esclamazione, che introduce il ricordo nostalgico di un evento passato, dà l'avvio ad una poesia che si configura come un grido di supplica del poeta che morirà se non potrà rivedere madonna.

Il testo, straordinariamente elaborato, si struttura come una *captatio benevolentiae* in cui l'infelice evoca il ricordo della *visio* originaria (I strofa), il suo stato (II strofa) e, anche se in forma vaga, l'eccezionale bellezza della donna (III strofa) per convincere il destinatario della supplica, Dio, e del canto, il pubblico, dell'inevitabilità della *coita* e della necessità che il suo reiterato appello venga ascoltato. La preghiera, affidata ai versi del *refrán*, mostra l'estrema sottomissione del poeta alla dama (chiede semplicemente di vederla) e a Dio, l'unico in grado di aiutare l'amante ponendo fine al suo malinconico tormento. L'oscillazione nel testo tra il presente, tempo della sofferenza, e il passato, tempo del ricordo, è attinente al concetto stesso di *saudade* in quanto «sentimento nostálgico de falta e desejo de algo ou alguém perdido» (Frateschi 2000: 823). Questa relazione è mediata dal congiuntivo futuro della condizionale *se a nom vir* (vv. 8 e 20) che motiva il lamento che dà corpo al discorso. La drammaticità della situazione descritta si intensifica poi con la litote della *fiinda* che riassume e conclude il grido dell'io poetante, rivelando che non vedere l'amata equivale a morire. In tal modo, grazie anche alla struttura *atehuda* che trasforma le strofe in un'unica sequenza di pensieri, la *fiinda* traccia il bilancio finale della situazione dell'innamorato veicolandone l'ultimo appello.

L'*enjambement* interstrofico che caratterizza la *cantiga atehuda* conferisce un nuovo significato al ritornello che, apparentemente concluso dal punto di vista sintattico e semantico al sesto verso, continua nella strofa successiva grazie all'avverbio *cedo* in *rejet* che puntualizza la richiesta del poeta rivelandone l'urgenza.

L'atmosfera di evasiva ed estatica contemplazione presente nella prima strofa lascia spazio nelle successive ad una maggiore artificiosità tematica e si stempera già ai primi versi della strofa successiva in cui si palesa la *desmesura* della dama e la non reciprocità di quest'amore. L'impossibilità della percezione visiva – il maggior bene a cui può aspirare l'innamorato nella lirica galego-portoghese – offre il pretesto per l'analisi introspettiva del sentimento amoroso e degli stati di malinconia e afflizione che provoca la separazione, volontaria o involontaria non c'è dato saperlo, degli 'amanti'. L'*amplificatio* che insiste, dunque, sulla descrizione iperbolica della *coita* del poeta e della perfezione assoluta della dama enfatizza la sofferenza della *saudade* e la necessità che Dio asseconi presto la richiesta del poeta. La studiata *dispositio* del testo ne accentua il carattere di preghiera, suggerito a livello sia sintattico (*anafore*, *enjambements*) sia lessicale (cfr. le formule invocative *por quanto / porque...* che introducono al v. 4 di ogni strofa la supplica, il verbo *rogar*, le espressioni *se lhi prouguer*, *end' a o poder*) sia strutturale (parallelismo, ritornello).

B 526^a, V 119.

Lang 39 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 58; Monaci (1875) 119; Braga (1878) 119; Machado (1949-1964) 481; Pimpão (1960) 11; Tavares (1961) p. 22; Nunes (1972) 65; Oliveira/Machado (1974) pp. 56-57; Torres (1977) p. 238; Pena (1990, II) 18; Ferreira (1991) pp. 32-33; Jensen (1992) pp. 68-69; Nassar (1995) p. 51; Júdeice (1997) p. 114; Ferreira (1998) p. 60.

Repertori: Tavani (1967) 25, 100; D'Heur (1973) 533.

Que soidade de mha senhor ei
quando me nembra d' ela qual a vi,
e que me nembra que bem a oi
falar; e por quanto bem d' ela sei,
5 *rogu' eu a Deus que end' á o poder,*
que mh a leixe, se lhi prouguer, veer

cedo; ca pero mi nunca faz bem,
se a nom vir, nom me posso guardar
d' ensandecer ou morrer com pesar;
10 e porque ela tod' em poder tem,
rogu' eu a Deus que end' á o poder
que mh a leixe, se lhi prouguer, veer

cedo; ca tal a fez Nostro Senhor:
de quantas outras [e]no mundo som
15 nom lhi fez par, a la minha fe, nom;
e poi-la fez das melhores melhor,
rogu' eu a Deus que end' á o poder,
que mh a leixe, se lhi prouguer, veer

cedo; ca tal a quisso Deus fazer,
20 se a nom vir, nom posso viver.

I- Che nostalgia ho della mia signora quando mi ricordo di lei come la vidi e mi ricordo di quanto bene la sentii parlare; e per quanto bene so di lei, *prego Dio che ne ha il potere che me la lasci, se a Lui piacerà, vedere*

II- presto; perché anche se non mi fa mai del bene, se non la vedrò, non posso evitare di impazzire o morire con dolore; e poiché lei tiene tutto in suo potere, *prego Dio che ne ha il potere che me la lasci, se a Lui piacerà, vedere*

III- presto; poichè tale la fece Nostro Signore che tra quante donne esistono al mondo non ne creò l'uguale, in fede mia, no; e poiché la fece migliore delle migliori, *prego Dio che ne ha il potere che me la lasci, se a Lui piacerà, vedere*

F- presto; poiché tale volle farla Dio che, se non la vedrò, non posso vivere.

Cantiga de amor, di refrán, atehuda ata a fiinda. Tre coblas singulares di sei decasillabi maschili secondo lo schema 4 (a rima abbracciata) + 2 (ritornello a rima baciata) e una fiinda di due versi sulla rima del refrán. Tra i legami interstrofici,

all'artificio delle *coblas capdenals*, originato dalla struttura *atehuda*, si affiancano quello delle *coblas capcaudadas* e *capfinidas* che uniscono la terza strofa alla *fiinda* (rispettivamente ai vv. 18-20 e vv. 16-19). Rima derivata ai vv. 2-6/12/18 (*vi-veer*); rime desinenziali 1 : 4, 2 : 3, 19 : 20.

L'elaborazione stilistica del testo investe anche le sonorità, si pensi alle allitterazioni dei vv. 1, 9-10, all'insistenza del suono velare in tutta la prima strofa, al gioco sonoro finale *nom vir - nom viver*, all'omogeneità fonica delle rime (*-ei, -i, -er, -or, -om*), al ritorno di *-er* finale ai vv. 6/12/18, 9, 10. Gli echi fonici sono inoltre veicolati dall'iterazione di intere parole (*bem, poder*), dai poliptoti (su *fazer* e *veer*) e dalla figura etimologica del v. 16.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: ei i er

II: em ar

III: or om

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 29; per cui cfr. X.

1. *Que*: l'*esclamatio* accresce la drammaticità dell'atmosfera evocativa che apre il testo. – *soidade*: il sentimento della *saudade* caratterizza l'universo culturale lusitano sin dagli albori della sua letteratura, comparando in tredici *cantigas* galego-portoghesi composte tra la seconda metà del XIII e l'inizio del XIV secolo. Il vocabolo, che appare solo in un testo con la grafia *suidade* (83, 6), viene utilizzato indifferentemente da nobili re e giullari, galeghi e portoghesi, nei diversi generi letterari profani così come nel canzoniere mariano. Nella lirica profana il senso, lontano dall'etimologico 'solitudine, isolamento' (< SOLITĀTEM), indica un sentimento nostalgico che si nutre del ricordo e del desiderio di qualcosa o di qualcuno perso o lontano. In questo testo l'assenza della donna amata, suggerita implicitamente dal verbo *nembrar* e dalla condizionale *se a nom vir*, provoca nel poeta questo momento di estasi contemplativa, finalizzata alla supplica divina. Per l'uso, i valori e le occorrenze di *soidade* nella lirica galego-portoghese, cfr. Frateschi 2000. – *de mha senhor*: il sostantivo *soidade* presenta solitamente un oggetto grammaticamente esplicito (cfr. *vossa soidade* CI v. 2). Nonostante l'assenza di una precisa apostrofe alla dama, la sua presenza è viva lungo tutto il testo: dopo il sintagma iniziale centrato sull'elemento *senhor* – consueto marchio distintivo del genere *d'amor* –, il poeta si riferisce alla donna tramite pronomi, presenti quasi uno ad ogni verso.

3. *e que*: preceduto dalla congiunzione *quando*, ne assume il valore temporale (cfr. Huber 1986: 195). La copulativa *e* (cfr. anche vv. 4, 10, 16) aumenta l'impressione di un fluire ininterrotto dei pensieri del poeta, già favorito dalla struttura *atehuda ata a fiinda* del testo. – *me nembra*: la simmetria dell'iterazione verbale indica l'uguale importanza di *ver* e *ouvir* come evocatori di *soidade* e sottolinea la particolare sfumatura che assume in questi versi *nembrar*, che più che 'ricordare', fa riferimento ad un'elaborazione ossessiva della mente, un'inclinazione tanto più martellante quanto più l'oggetto del desiderio appare irraggiungibile. La carica espressiva di questi versi esordiali deriva dalla particolare condizione del poeta che non descrive la dama, ma si strugge ricordando la sua perfezione: "e assy andarey / triste cuydando no vosso parecer

/ e chorando muytas vezes [...]” (114, 13 vv. 11-13). Stessa rima *vi* : *oi* e identico *enjambement* in VII vv. 3-4.

4. La supplica del poeta, affidata al ritornello, è introdotta sempre da una formula invocativa diversa (cfr. vv. 10 e 16) che, collegandosi allo stile biblico, rafforza la vicinanza del testo ad una litania.

5. *eu*: sottointeso nel corpo delle strofe, il pronome soggetto appare unicamente nel *refrán*. – *que end’ á o poder*: la relativa separa il verbo *rogo* dall’oggetto diretto rappresentato dalla completiva del verso successivo, come se l’amante volesse ribadire la sua umile sottomissione a Dio prima di rivolgergli la supplica. Identica richiesta si legge nella sesta strofa di *Lanquan li jorn son lonc en mai* di Jaufré Rudel: “Dieus [...] mi don poder, que cor ieu n’ai, / qu’ieu veia sest’amor de lonh”. Se i testi dionigini espongono, come si è avuto modo di notare altrove, «una versión debilitada» (Fidalgo-Souto Cabo 1995: 317) dell’*amor de lonh*, questa *cantiga* sembra presentare un’implicita polemica del motivo rudelliano. Qui infatti il poeta, innamorato proprio perché ha già conosciuto la dama, non può vivere senza rinnovare la *visio* originaria.

6. *se lhi prouguer*: l’inciso condizionale ratifica una volta di più la sottomissione dell’innamorato al volere divino, separando sintatticamente il verbo *leixar* dal suo oggetto: «a sintaxe parece reproduzir a própria distância entre os olhos do poeta e a amada e indicar que só cabe ao Senhor mediar esse *ver*» (Gamboa 1999: 162, a cui si rinvia per una dettagliata analisi della retorica della *soidade* nel testo).

7. *cedo*: la totale sottomissione verso la divinità profilata nei versi del ritornello, è capovolta da questa precisazione finale che muta in parte il senso della preghiera imponendo un’immedita condiscendenza di Dio alla richiesta del poeta. La ripetizione dell’avverbio temporale contribuisce all’intensità della confessione, sottolineando l’estrema necessità della dama, o almeno della sua contemplazione, per la vita del poeta e probabilmente il lungo periodo passato dall’ultima *visio* (cfr. Ackerlind 1990: 144). Identico *enjambement* nel ritornello di una *cantiga de amigo* di Johan Airas in cui però l’avverbio è separato dal congiuntivo futuro del verbo *viir*: “[dizede-lhi] que se venha mui ced’, e se veer / cedo, que sera como Deus quiser” (63, 79). – *ca pero*: spezza l’atmosfera sognante della strofa precedente rivelando che la sofferenza consiste nella nostalgia non per un passato felice, ma per il piacere derivato dalla semplice contemplazione dell’oggetto amato. La subordinata, che torna parallelamente anche nel primo verso della strofa successiva e della *fiinda*, giustifica l’esigenza immediata del poeta di fronte ad una *coita* ormai insostenibile. – *faz*: da segnalare la lezione di B *fez*, accolta da Nunes, mentre Lang si mantiene al solito fedele al manoscritto V.

8. *se a nom vir*: per la consueta elevazione della dama al piano divino (*tod’ em poder tem*) e la sua conversione in «espírito vivificante e ordenador, cuja ausência desvitaliza e desintegra o amador», cfr. ad es. i versi esordiali di una *cantiga atehuda* di Johan Baveca (64, 29 vv. 1-3): “Hu vus non vejo, senhor, sol poder / non ey de min, nen me sey conselhar, / nen ey sabor de mi [...]” o la *fiinda* di Pero d’Armea (121, 9 vv. 29-31): “E, por que m’eu d’ ela [enton] quitey, / esmoreco mil vezes e non sey, / per bõa fê, nulha parte de mi” (cfr. Neves 1993: 262). – *non me posso guardar*: la nostalgia, la

sofferenza e il desiderio vitale e urgente di rivedere l'amata conducono inevitabilmente il poeta alla follia e, in *gradatio*, alla morte. Per il verbo *guardar*, cfr. V v. 4.

9. *ensandecer*: anche se il verbo possiede un significato identico alle altre espressioni utilizzate per esprimere la follia amorosa (*perder / tolher o sem, mingua de sem, fol*, ecc.) e con cui talvolta alterna nei testi, *ensandecer* presenta un numero limitato di occorrenze, è infatti attestato in quindici trovatori per un totale di ventun composizioni, per lo più *cantigas de amor*. Questa è l'unica occorrenza del verbo in don Denis che per esprimere la pazzia amorosa ricorre generalmente all'espressione *perder o sem* (l'esempio segnalato da Mussons 1991a: 597 riguarda in realtà l'anonima e tarda *Pero muito amo, muito nom desejo*). Il verbo *ensandecer* deriva dall'aggettivo *sandeu* col suffisso incoativo *-ecer* (<lat. -ESCERE) e il prefisso *en-*. Per la complessa questione sull'etimologia di *sandeu* ('pazzo, mentecatto') e sulle differenti ipotesi interpretative, cfr. Mussons (1991a e la bibliografia lì indicata) il quale propone a sua volta la derivazione dal femminile *sandía*, un frutto delle cucurbitacee che eufemisticamente sarebbe venuto ad indicare una persona folle nel senso di «'necio', 'idiota', aplicado al que se comporta equivocadamente, imprudentemente, groseramente» e da qui, specie nelle *cantigas de amor*, una *loucura* intesa come «un estado de ansiedad y alteración como efecto del amor, por lo que la traducción que se ofrece como más apropiada es 'loco'» (Mussons 1991a: 598 e 597).

10. Si noti che l'oggetto diretto di *teer* rimane indefinito: *todo* può riferirsi al poeta e alla sua infelice condizione (*ensandecer* e *morrer* v. 9), ma l'onnipotenza della dama sembra elevarsi ad un piano divino, tanto che lei verrà in seguito definita *das melhores melhor*, espressione che nella lirica sacra medievale indica per antonomasia la Vergine Maria. L'infinito sostantivato *poder* oscilla in questo passo tra i significati di 'potenza, forza' e 'signoria, dominio'.

13. *tal*: consecutivo, il *que* correlativo rimane sottointeso.

14. *[e]no*: Lang inserisce l'integrazione necessaria per sanare l'ipometria del verso nelle correzioni finali della sua edizione.

15. *nom*: l'epanalessi dell'avverbio negativo chiude l'ultimo dei tre versi su cui si estende la prima iperbole elogiativa della dama, rimarcandone l'eccezionalità.

16. La *gradatio* interessa, oltre alla descrizione degli effetti dell'amore nel poeta, anche quella della perfezione femminile che, come si è accennato, si conclude con un'espressione iperbolica mariana: "a mellor das santas mellores" (CSM 280 v. 16), "ar é mellor das mellores" (CSM 384 v. 23). L'iperbole, presente ad esempio nel secondo verso di un *refrán* di Pero Mafaldo ("e das melhores donas a melhor" 131, 3), è però già provenzale: Arnaut de Maruelh "la mieilher de totas las melhors" (*La grans beutatz e-l fis ensenhamens*, v. 34); Aimeric de Peguillan "flors de las gensors / e mellier de las meillors" (*Chantar vuilh. – Per qe? – Ja-m pladz*, vv. 54-55) e "aissi cum etz mieller de las melhors" (*En greu pantais m'a tengut longamen*, v. 23).

19. *ca*: avvia in questo caso la conclusione degli argomenti esposti in precedenza. Si noti il parallelismo semantico col primo verso della terza strofa.

20. *que*: iniziata con un *que* esclamativo che enfatizza l'intensità della *soidade*, la *cantiga* è chiusa da un terzo *que*, consecutivo, che espone le conseguenze del perdurare di quel sentimento. Come afferma Gamboa (1999: 259), «*não há gratuidade em tal simetria*» e il *que* temporale del v. 3 vincola il passato del ricordo al presente della sofferenza. – *nom posso viver*: la formula *nom poder*, presente anche al v. 8 dopo la stessa condizionale, indica la totale assenza di controllo del poeta sulla situazione che lo opprime, contro il potere riconosciuto a Dio, nel ritornello, e alla dama al v. 10. Per l'urgenza vitale di rivedere la dama, cfr. Johan Garcia de Guilhade: “E, se cedo non vir quen vi, / cedo morrerey por quen vi” (70, 42 *fiinda*) e Fernan Rodriguez de Calheiros: “[...] mais non poderia, / se a non visse mui cedo, viver” (47, 17 vv. 10-11).

XL

Pero eu dizer quisesse

L'estremo individualismo della confessione amorosa che ripiega il poeta nel proprio dolore e lo aliena dal mondo esterno tanto da oscurare talvolta la presenza della stessa dama, si apre in questo testo in virtù di un comune sentire o, meglio, soffrire. Il lamento per la *coita* amorosa si coniuga al motivo provenzale dell'incomprensibilità della pena se non da parte di chi l'ha già sperimentata. La dichiarazione dell'enormità della propria sofferenza è resa dalle consuete iperboli e dal *tópos* dell'indicibile che si esprime lessicalmente tramite il *non saber* e il *non poder* dei primi versi. La seconda strofa risponde all'interrogativo su cui si chiude la prima: solo chi è innamorato può comprendere i sentimenti dell'infelice poeta e, conclude la terza strofa, solo costui può confermare che Dio non ha mai creato male maggiore di quello d'amore. La *cantiga* allude dunque a quella vicinanza spirituale tra innamorati che si concretizzerà in ambito italiano nel sodalizio stilnovistico dei 'fedeli d'Amore'.

Lo sviluppo argomentale del testo è veicolato dalle diverse figure di ripetizione a partire dai poliptoti dei vv. 2 e 7 (*creo – saberia, sei – crevesse* con struttura a chiasmo e ripresa del verbo *saber* in rima al v. 15), 8 e 10 (*desse – dá*), 18 e 20 (*fezesse – fez*) e dalle figure etimologiche dei vv. 3 e 4 (*poderia – poder*, il primo in rima derivata con *podesse* del v. 14) e 5 (*coita – coitado*). La semplice iterazione riguarda l'infinito *dizer* ai vv. 1 e 3 e il termine chiave della poesia, cioè *coita*, la cui apparizione è ritardata ellitticamente sino al v. 5 e che poi viene ripetuto almeno una volta ogni strofa (vv. 5, 9, 16 e 18). La sintassi, complicata da iperbati e anastrofi (vv. 1, 5-6, 8-9, 13, 14, 18-20), riflette l'articolazione del ragionamento del poeta, finalizzato alla dichiarazione iperbolica della propria sofferenza.

B 517^b, V 120.

Lang 40. Altre edd.: Moura (1847) p. 59; Monaci (1875) 120; Braga (1878) 120; Machado (1949-1964) 482; Pimpão (1960) 12; Nunes (1972) 66; Nassar (1995) p. 52; Júdice (1997) p. 115.

Repertori: Tavani (1967) 25, 71; D'Heur (1973) 534.

Pero eu dizer quisesse,
creo que nom saberia
dizer, nem er poderia,
per poder que eu ouvesse,
5 a coita que o coitado
sofre que é namorado;
nem er sei quem m' o crevesse.

Se nom aquel a que desse
amor coita todavia,
10 qual a mim dá noit' e dia.
Este cuidio que tevesse
que digu' eu muit' aguisado,
ca outr' omem nom é nado

que esto creer podesse.

- 15 E porem quem bem soubesse
esta coita, bem diria
e sol nom duvidaria
que coita que Deus fezesse
nem outro mal aficado
20 nom fez tal, nem é pensado
d' omem que lhi par posesse.

I- Anche se io volessi, credo che non saprei né potrei dire, per quanto potere avessi, la pena che patisce l'infelice che è innamorato, e nemmeno so chi mi crederebbe.

II- Se non colui a cui Amore desse sempre una pena quale dà a me notte e giorno. Costui penso che considererebbe che dico cosa certa, poiché non è nato un altro uomo che possa credere a questo.

III- E perciò chi ben conoscesse questa pena, ben direbbe e nemmeno dubiterebbe che Dio mai credè una simile pena né un altro male così atroce, né è concepibile che ne creasse l'eguale.

Cantiga d'amor, di *mestría* formata da tre *coblas unissonans* e *capcaudadas* di sette eptasillabi femminili. Ad eccezione delle rime dei vv. 9 e 10, le altre sono tutte desinenziali. Rime derivate ai vv. 3 e 14 (*poderia-podesse*) e ai vv. 2 e 15 (*saberia-soubesse*); rime ricche 4 : 7 : 11, 8 : 14, 1 : 21, 2 : 3 : 16 : 17, 12 : 20; tendono alla rima ricca 6 : 13 e 16 : 17; rima paronomastica 14 : 21. L'attenzione ai richiami fonici nel testo non si ferma alla sede rimica: si noti ad esempio l'insistente ritorno di *er* nella prima strofa che origina casi di rima al mezzo ed accentua il gioco fonico della sequenza allitterante *poderia per poder*, complicata da *derivatio* (vv. 3-4). Altre allitterazioni interessano i vv. 8 e 21, mentre i vv. 19-20 presentano rima al mezzo (*mal : tal*). La formula *noit' e dia* (v. 10) rieccheggia le sonorità interne di *coita todavia* del verso precedente cui è già legato dalla rima in *-ia*. I numerosi echi fonici sono poi favoriti dalle iterazioni ravvicinate della congiunzione *que* (vv. 4-6, 11-14, 18), di *bem* (vv. 15-16) e degli avverbi negativi *nom/nem* (vv. 2-3, 7-8, 17-20), nonché dalle altre figure di ripetizione di cui si è detto sopra. *Enjambements* ai vv. 2-3, 5-6, 8-9, 20-21.

Schema metrico: a7' b7' b7' a7' c7' c7' a7'
esse ia ado

Cfr. Tavani 1967: 238, schema 161: 292; per cui cfr. X.

1. *Pero*: con valore concessivo (cfr. identico esordio *Pero eu* nelle *cantigas de amor* 9, 8 e 157, 39), cfr. XIX.

2. *nom saberia*: per l'iperbole sulla *coita* indicibile, cfr. XIV vv. 8-9: "levo tanto mal / que vos nom posso nem sei dizer qual".

3. *nem er*: ‘neppure’, cfr. XXIV v. 8.

4. *per*: concessivo.

6. *namorado*: notevole la rima con *coitado*, ‘afflitto’, che nella prospettiva ideologica della *cantiga d’amor* diviene effettivamente sinonimo di ‘innamorato’.

7. *crevesse*: forma derivata dall’antico perfetto forte di *creer* (CRĒDŪĪT > crive, CRĒDŪISSET > crevesse) con consonantizzazione di *u* semivocalica nella sequenza -*dw*-.

8. *Se nom*: la frase eccettuativa si collega semanticamente all’ultimo verso della strofa precedente. – *aquel*: come i pronomi *este* del v. 11 e *quem* del v. 15, è riferito all’amante *coitado* che può comprendere il dolore del poeta.

9. *amor*: soggetto di *desse*. – *todavia*: l’avverbio mantiene nella lingua arcaica il valore etimologico di ‘sempre’, ‘costantemente’, ‘in ogni momento’.

10. *noit’ e dia*: espressione sinonimica dell’avverbio *sempre* del verso precedente. Cfr. don Afonso Sanchez: “por én son eu o que leva / por vós coitas noit’ e dia” (9, 6 vv. 15-16).

11. *tevesse*: la forma medievale dei tempi del perfetto di *teer* (cfr. *tevestes* XLVIII v. 5), da cui derivano le voci del galego e del portoghese moderni *tiven / tive* ecc., è analogica sul perfetto medievale di *seer* basato sul paradigma di SĒDĒRE (*sive* ecc.). Cfr. Ferreiro 1999: 343. Il congiuntivo imperfetto vale qui per il condizionale (cfr. Dias 1970: 214). – *aguisado*: participio del verbo *aguisar/guisar*, possiede le due accezioni di ‘disposto, preparato’ e ‘conveniente, giusto’, quest’ultima presente nel verso in questione. Cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 3 (s.v. *aguisado*) e 44 (s.v. *guisado*); Lapa 1970, *Vocabulário*: 51 (s.v. *guisado*); Nunes 1973, III: 580 (s.v. *guisado*) e 630 (s.v. *guisado*).

14. *esto*: l’indicibile sofferenza.

15. *soubesse*: il verbo *saber* ha qui il senso di ‘conoscere’.

17. *sol nom*: ‘nemmeno’.

19. *aficado*: participio passato del verbo *aficar*, è un termine poco usato nella lirica amorosa galego-portoghese e per lo più dal re trovatore (cfr. oltre a questo testo L v. 15, LIV v. 10, LXXXV v. 2 e CII v. 13).

20. *pensado*: participio passato di *pensar*, si trova esclusivamente in locuzioni impersonali col verbo *seer*; cfr. Johan Baveca: “Sol non é pensado / que vós paguedes ren do meu aver” (64, 28 vv. 18-19). Oggetto della locuzione è la completiva *que lhi par posse* del verso successivo.

21. *d’ omen*: ‘da parte di uomo’. – *lhi*: riferito alla *coita*.

XLI

Ai senhor fremosa, por Deus

La poesia si struttura come un'accorata richiesta di compassione del poeta alla dama e sviluppa motivi tradizionali della *cantiga d'amor* come quello della *visio* e della *laus* iperbolica. L'esclamazione e le invocazioni su cui si apre il testo fungono da *captatio benevolentiae* per la successiva petizione, espressa nel terzo verso di ogni strofa e incentrata sulla parola chiave *doer*. Il forte parallelismo costruttivo e lessicale del testo impedisce infatti qualsiasi sviluppo argomentale e assegna alle strofe una struttura tripartita che espone simmetricamente gli stessi concetti con scelte lessicali pressoché identiche. La *variatio* si configura per lo più come cambiamento posizionale o sinonimico, così, ad esempio, al *doede-vos* del v. 3 segue nelle strofe successive la formula ampliata *querede-vos doer*. Allo stesso modo l'apostrofe incipitaria *senhor fremosa* viene posticipata nelle strofe successive al quarto verso e si presenta rispettivamente nella forma semplice *senhor* (v. 10) e nella rara variante *meu bem* (v. 16). Il principio della 'ripetizione variata' trova la sua massima espressione nel verso precedente il ritornello: il sintagma *meus olhos* è il fulcro del verso e attorno ad esso il poeta gioca con minimi cambiamenti (*de mim* ai vv. 4 e 9 *vs do meu mal* separato da *enjambement* ai vv. 15-16; *d' estes meus olhos* ai v. 4 e, con inversione del possessivo, v. 10 *vs dos meus olhos* senza dimostrativo ma con preposizione articolata al v. 16). Gli occhi personificano la tristezza e la sventura amorosa e, affiancati all'io lirico nel corpo delle strofe, divengono il soggetto del ritornello. Quest'ultimo presenta a sua volta una struttura sintattica particolare, a causa della subordinata temporale che si inserisce all'interno della relativa e della simmetrica ripetizione del sintagma *vos virom* che veicola il *tópos* della visione originaria.

La copulativa che introduce l'invocazione della seconda e terza *cobla* lega e coordina saldamente le strofe tra loro ed aumenta il tono lamentoso e supplicante proprio dell'intero testo. Attraverso le invocazioni si esprime inoltre l'elogio iperbolico della donna amata che in qualche modo viene esposto in gradazione: dagli aggettivi *fremosa* e *boa*, si passa alla consueta iperbole e al motivo di *Deus artifex* ai vv. 7-8, mentre nella terza strofa si dichiara apertamente che non esiste alcun *bem* al di fuori di quello della donna amata.

B 518^b, V 121.

Lang 41. Altre edd.: Moura (1847) p. 61; Monaci (1875) 121; Braga (1878) 121; Machado (1949-1964) 483; Nunes (1972) 67; Nassar (1995) p. 53; Júdice (1997) p. 116.

Repertori: Tavani (1967) 25, 3; D'Heur (1973) 535.

Ai senhor fremosa, por Deus
e por quam boa vos El fez,
doede-vos algunha vez
de mim e d' estes olhos meus
5 *que vos virom por mal de si,*
quando vos virom, e por mi.

E porque vos fez Deus melhor

de quantas fez, e mais valer,
querede-vos de mim doer
10 e d' estes meos olhos, senhor,
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.

E porque o al nom é rem,
se nom o bem que vos Deus deu,
15 querede-vos doer do meu
mal e dos meus olhos, meu bem,
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.

I- Ahimé bella signora, per Dio e per quanto buona vi fece, abbiate compassione qualche volta di me e di questi miei occhi *che vi videro per male loro, quando vi videro, e mio.*

II- E poiché Dio vi fece migliore di quante donne creò e di maggior valore, vogliate avere compassione di me e di questi miei occhi, signora, *che vi videro per male loro, quando vi videro, e mio.*

III- E poiché il resto non conta nulla al di fuori del bene che Dio vi diede, vogliate aver compassione del mio dolore e dei miei occhi, mio bene, *che vi videro per male loro, quando vi videro, e mio.*

Cantiga d'amor, de refrán, costituita da tre *coblas singulares* di quattro ottosillabi a rima incrociata e un ritornello di due versi su una nuova rima. La seconda e la terza strofa presentano inizi anaforici ai vv. 7 e 13 (*coblas capdenals*) e ai vv. 9 e 15. Rima desinenziale 8 : 9. La rima *a* della prima e terza strofa condivide con le rime *b* la vocale tonica *é*; inoltre la rima *-eus* anticipa la rima *b* in *-eu* della terza strofa, nella quale è notevole la ripetizione del dittongo nel finale dei versi (*Deus deu / meu / meu bem*). L'omogeneità fonica delle rime riguarda anche la seconda strofa con la consonanza tra *-or* ed *-er*. La musicalità del testo è accentuata inoltre dalle allitterazioni (vv. 5/6 *vos virom*, 9 *querede...de...doer*, 14 *Deus deu*, 15 *doer do*, 15-16 *meu mal...meus...meu* complicata dalla ripetizione del possessivo), dalla rima interna a 13 : 14 (*rem : bem*, poi ripreso come rimante al v. 16) e dalle iterazioni, per le quali si notino l'abbondanza pronominale e la ripresa simmetrica a metà verso di *vos virom* nel ritornello e del verbo *fez* ai vv. 7 e 8. *Enjambements* ai vv. 3-4, 7-8 e forte ai vv. 15-16.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: eus ez i

II: or er

III: em eu

Cfr. Tavani 1967: 184, schema 160: 324; per cui cfr. X.

1. *Ai*: unico *incipit d'amor* aperto dall'interiezione, caratteristica piuttosto del genere *de amigo*.

2. *boa*: laddove nella *cantiga* XVI il significato vago dell'aggettivo aumenta il senso ironico del testo, in questo caso *boa* si riferisce alla bontà della dama, invocata affinché abbia compassione dell'amante infelice.

3. *doede-vos*: consueta richiesta di mercede da parte del poeta, cfr. XXXVI vv. 2-3. Notevole il riscontro segnalato da Lang con la strofa unica di una *cantiga* frammentaria di Afonso Mendez de Besteiros: “Senhor, fremosa mais de quantas son / donas do mundo, pol' amor de Deus, / doede-vus vos de min e dos meus / olhos que choran, á mui gran sazon, / por muito mal, senhor, que a mi ven / por vos, senhor, a que quero gran ben!” (7, 13). Le poesie espongono, con scelte lessicali simili e talora identiche, l'appello alla dama, la comunione dell'io lirico e degli occhi nel dolore, l'invocazione alla divinità e l'elogio iperbolico dell'amata.

4. *meus*: il rovesciamento sintattico, necessario per la rima, fa sì che il verso si apra e si chiuda con il possessivo, la cui ripetizione si moltiplica ai vv. 15-16. Per la corrispondenza dei sentimenti tra il soggetto e i suoi occhi, cfr. XXVII vv. 1-2.

5. *vos virom*: terza persona plurale del perfetto indicativo di *veer*. Il ritornello fa assurgere gli occhi a ente autonomo rispetto all'io lirico, di cui pur condivide il triste destino. Si noti il rovesciamento di struttura rispetto alla petizione del v. 4: (*doede-vos de min e d'estes olhos meus / (por mal) de si... e por mi*). La ripetizione in clausole parallele del sintagma *vos virom* accentua la *mise en relief* del momento della *visio*: «se o coração é a sede e a fonte dos sentimentos amorosos, são os olhos o caminho por onde transita o gérmen fecundador dos tormentos e dos prazeres de Cupido» (Spina 1966: 72).

8. *mais*: con valore avverbiale. – *valer*: ‘valere’ e quindi ‘avere valore’ (cfr. XXXVIII v. 14); l'infinito, qui con valore verbale, è spesso inserito in formule comparative volte a lodare iperbolicamente il pregio dell'amata: cfr. Pero d'Armea “Feze-vos Deus e deuvo' lo mayor / poder de ben e fez-vos mays valer / das outras donas [...]” (121, 4 vv. 8-10); Roi Queimado “Sab' oge Deus e sancta Maria, / que a fezeron melhor parecer / de quantas donas vi e mais valer / en todo ben” (148, 1 vv. 11-14) e, derivati da questi, i versi di un *escarnio* di Pero Garcia Burgalês: “[...] eu vi parecer mellor / de quantas donas vi, e mais valer / en todo ben” (125, 17 vv. 11-13).

13. *o al nom é rem*: lett. ‘l'altro non è nulla’ (l'articolo *o* sostantivizza l'indefinito), formula lessicalizzata utilizzata per porre in rilievo il contenuto dell'eccettuativa, in questo caso il supremo *bem* di madonna.

14. *se nom*: eccettuativo. Identico concetto in Nun' Eanes Cêrzero: “todo o mundo non é ren / se non, senhor, o vosso ben” (104, 10 vv. 32-33). *Rem* è rafforzativo di negazione.

16. *meu bem*: l'espressione fa parte di formule lessicali più o meno estese formate da vari appellativi (Johan Airas: “Meu amigu' e meu ben e meu amor” 63, 35 v. 1) ed è

frequentemente attestata in unione al sintagma *meu lume* (Pero Garcia Burgalês: “Ay mia sennor e meu lum’ e meu ben, mais freiosa das donas que eu vi!” 125, 41 vv. 6-7; cfr. al riguardo Spina 1966: 92-93). Il verso dionigino è citato da Corral (1996: 308-09) come l’unico caso in cui l’apostrofe *meu bem* si inserisce in un sintagma di un solo lessema, ma si dovrà almeno aggiungere a questo passo l’*incipit* di strofa dello stesso autore “Valer-vos-ia, Deus, meu bem” (CXI v. 7). Si noti l’antitesi col sostantivo *mal* che apre il verso.

XLII

Senhor fremosa, por qual vos Deus fez

La poesia presenta un andamento narrativo e argomentativo che è in genere distintivo della *cantiga de mestría*, la quale permette una maggiore articolazione concettuale rispetto al tipo *de refrán* in cui l'identità di almeno un verso ogni strofa si collega spesso a procedimenti parallelistici che impediscono o quanto meno ostacolano lo sviluppo tematico del testo. La prima strofa, dopo l'apostrofe e le invocazioni iniziali, ruota attorno all'interrogativo posto dal poeta a madonna, il cui oggetto viene però posticipato all'ultimo verso con il risultato di lasciare in sospeso il senso dell'intero discorso fino alla condizionale conclusiva *se vos est' é loor ou prez*. L'infelice innamorato chiede alla dama se farlo soffrire sia per lei motivo di lode o pregio, ma si tratta di una domanda retorica e gli apparenti dubbi del poeta lasciano spazio nella seconda strofa all'accusa contro la crudele indifferenza della donna che nuoce (*errades* v. 13) consapevolmente (*seede sabedor* v. 11) all'amante. I due termini chiave del lessico cortese, *prez* e *lauzor*, generalmente confinati alla topica della *laus*, vengono dunque rovesciati in funzione della *coita* e della *desmesura*, caratteristiche dell'universo ideologico della *cantiga de amor*. La circolarità dell'apostrofe che introduce la poesia e, ripresa a chiasmo, chiude la seconda strofa, sembra serrare in un blocco concettuale distinto le prime due unità, la cui coesione è resa inoltre evidente da corrispondenze formali (*coblas capfinidas* ed inizi anaforici) che le legano e creano contemporaneamente una sorta di stacco con la terza, autonoma per struttura e contenuto, nonostante alcune connessioni con la seconda stanza che ne anticipa in parte gli sviluppi tematici.

La critica mossa alla donna viene rafforzata nella terza strofa, nel momento in cui al suo crudele atteggiamento si oppone la dichiarazione dell'amore del poeta, noto a tutti. L'insistenza sui sentimenti dell'innamorato è affidata a parallelismi lessicali (ad es. l'iterazione del verbo *sabem* e del pronome di seconda plurale nel finale dei vv. 15-18) e sintattici (soprattutto ai vv. 17 e 18). Gli ultimi due versi concludono il ragionamento: il comportamento della dama è sconveniente visto che a lei la morte del poeta non arreca pregio e lui non l'ha meritata. Il motivo non è certo originale, spesso infatti il soggetto si lamenta dell'atteggiamento della signora perché non le si addice o le si ritorcerà contro, ma la novità risiede nella costruzione argomentativa del discorso e nell'iterazione della dittologia provenzale applicata ad una condotta negativa. Risulta inoltre singolare la dichiarazione del proprio amore rafforzata in un certo modo dalla *vox populi*, dal fatto cioè che 'tutti sanno'.

L'originalità del testo va dunque valutata nella destrezza retorica evidente nella *compositio* e nella *dispositio* di un materiale fortemente standardizzato. La sintassi riflette la costruzione argomentale tramite una struttura paratattica e iterativa, si pensi all'organizzazione della terza strofa e alle sottili antitesi che percorrono l'intero testo: *quanto bem - quanto mal*, *agora - ja outra vez*, *errades - nunca errei*, *nunca - sempre*. L'articolazione concettuale si avvale inoltre di numerose ripetizioni tra cui spiccano la coppia *prez - loor*, il sintagma *de me matardes*, il verbo *sabem* e il pronome *vos/vós*. Ad essi si aggiungono le due apostrofi identiche riprese a chiasmo e i numerosi poliptoti (su *fazer* ai vv. 1 e 5, su *querer* ai vv. 2 e 3, su *dizer* ai vv. 3 e 6, su *seer* ai vv. 7, 8, 9, 11 e 12 e su *saber* tra i vv. 15 e 19).

B 519^b, V 122.

Lang 42. Altre edd.: Moura (1847) p. 62; Monaci (1875) 122; Braga (1878) 122; Machado (1949-1964) 484; Nunes (1972) 68; Júdice (1997) p. 117.

Repertori: Tavani (1967) 25, 116; D'Heur (1973) 536.

Senhor fremosa, por qual vos Deus fez
e por quanto bem em vós quis poer,
se m' agora quisessedes dizer
o que vos ja perguntei outra vez,
5 tenho que mi fariades gram bem
de mi dizerdes quanto mal mi vem
por vós, se vos est' é loor ou prez.

Ca se vos fosse ou prez ou loor
de me matardes, seria razom,
10 e nom diria eu porende nom;
mais d' atanto seede sabedor
que nenhum prez nem loor nom vos é;
ant' errades muito, per bõa fe,
de me matardes, fremosa senhor.

15 E sabem quantos sabem vós e mi
que nunca cousa come vós amei,
des i sabem que nunca vos errei,
[e] er sabem que sempre vos servi
o melhor que pud' e soubi cuidar;
20 e porem fazedes de me matar
mal, pois vo-l'eu, senhor, nom mereci.

I- Bella signora, per come Dio vi fece e per quanto bene volle porre in voi, se ora mi voleste dire quello che già vi domandai altre volte, ritengo che mi fareste un grande bene nel dirmi se, quanto male mi viene a causa vostra, è per voi motivo di lode o pregio.

II- Perché se uccidermi fosse per voi motivo di pregio o lode, sarebbe giusto e perciò non direi di no; ma di questo siate consapevole, che nessun pregio né lode ve ne viene; anzi commettete un grave errore, in fede mia, nell'uccidermi, bella signora.

III- E quanti conoscono voi e me, sanno che mai nessuno ho amato come voi, sanno inoltre che non ho mai mancato nei vostri confronti e sanno che vi ho sempre servita quanto meglio ho potuto e saputo pensare; perciò fate male ad uccidermi, poiché, signora, io non l'ho meritato.

Cantiga d'amor, di *mestría*; tre *coblas singulares* formate da sette decasillabi maschili ciascuna. La prima e la seconda strofa sono collegate dall'artificio delle *coblas capfinidas* (*loor-prez* ripresi a chiasmo) e dagli inizi anaforici dei vv. 6, 9 e 14 (*de mi/me*). Rime desinenziali 2 : 3, 16 : 17, 18 : 21, 19 : 20. *Enjambements*: 3-4, 6-7, 18-19 e, forte, 20-21.

Le rime della prima strofa, la rima *c* della seconda e la rima *b* della terza condividono la vocale tonica *é*; le rime *a* e *b* della seconda strofa la vocale tonica *ó*. Consuonano le rime *-er/-or/-ar*, *-em/-om*. Da notare che in rima sono utilizzate tutte le vocali tranne *u*, secondo una gradazione che prevede solo *e* (aperta e chiusa) nella prima strofa, *o*, *o* e *e* nella seconda, *i*, *e*, *a* nella terza: il timbro *e* unifica.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10

I:	ez	er	em
II:	or	om	e
III:	i	ei	ar

Cfr. Tavani 1967: 201, schema 161: 19; per cui cfr. I.

1. I versi esordiali ricalcano l'*incipit* della *cantiga* precedente, con la stessa apostrofe ("senhor fremosa") e la stessa struttura invocativa ("por Deus / e por quam boa vos El fez").

2. *por quanto bem*: cfr. *por quam boa vos El fez* XLI v. 2. Il *bem* concesso alla dama da Dio contrasta col *mal* che lei fa al poeta (v. 6); su questo paradosso, cfr. III v. 12 con un riscontro pressoché letterale: "al de mal nunca Deus em vós quis poer" (ma è una formula topica, cfr. LXXII v. 13: "[Deus] que em vós pos quanto bem no mund' a").

4. *o que*: esplicitato al v. 7. – *perguntei*: posta la legittimità di entrambe le forme (cfr. XXXII v. 4), si noti che in entrambi i manoscritti compare in questo verso la variante *preguntei*, messa a testo da Nunes. – *ja... outra vez*: opposti all'*agora* ('adesso') del verso precedente.

5. *tenho*: col valore di 'considerare'. – *bem*: nel senso di 'favore'.

6. *de*: oggi si userebbe la preposizione *em* (cfr. anche vv. 14 e 20). – *quanto mal*: in opposizione al *quanto bem* del v. 2.

7. *por vós*: consueto spostamento in *rejet* del sintagma preposizionale (cfr. XX v. 13). – *se*: dal punto di vista sintattico dovrebbe precedere *quanto mal* del verso precedente, ma la sua posticipazione, oltre a ritardare nuovamente il carico semantico dell'intera *cobla*, rende equivoca la lettura del verso precedente. Nel v. 7, infatti, la congiunzione *quanto* sembra introdurre una completiva che esplicita l'oggetto di *dizerdes*, da cui invece dipende la condizionale. Il verso acquista così un nuovo significato: il poeta chiede alla dama se le deriva un qualche vantaggio dalla sofferenza che gli provoca. – *este*: riferito a *quanto mal mi vem por vós*, Nunes (1972 : 139) preferisce leggere *éste*, «outra forma de é». – *loor*: cfr. II v. 17. – *prez*: provenzalismo (*pretz*) che alterna nei testi con la forma autoctona *preço* (< PRĒTIUM), tanto da essere usati all'occorrenza come sinonimi (cfr. 43, 2 vv. 2 e 5). Da notare che il prestito provenzale è documentato con maggior frequenza nel canzoniere mariano e nel genere d'*amor*, mentre nelle *cantigas de amigo e d'escarnio* i poeti ricorrono per lo più al derivato portoghese (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 7; Lapa 1970, *Vocabulário*: 82, 84; Nunes 1973, III: 666-668; Lorenzo 1977, II: 1041, 1052; García-Sabell Tormo 1991: 277-280). Il sostantivo

prez, che possiede il significato originario di ‘pregio, valore, fama’, costituisce nella maggior parte dei casi una delle virtù tradizionalmente riconosciute alla donna amata e compare talora insieme ad altre qualità, cfr. ad es. il prossimo testo di don Denis: “Ca em mha senhor nunca Deus pos mal, / mais pos i prez e beldad’ e loor [...]” (XLIII vv. 15-16) e, accompagnato dall’aggettivo *bon* che ne precisa il valore positivo, “[senhor] mesurada e de bom prez” (XLVIII v. 3) e l’accumulazione polisindetica di Martin Soares: “tam muyto a faz Deus valer / per bon-prez e per bon-falar / per bon-sen e per parecer” (97, 36 vv. 9-11). In questo passo però i due termini non si inscrivono nell’elogio femminile, ma si configurano piuttosto come qualità che la donna perderebbe qualora continui a far soffrire il poeta. Lo stesso concetto è espresso nella *fiinda* della *cantiga* XLIV: “Pero se eu ei de morrer / sem vo-lo nunca merecer, / nom vos vej’ i prez nem loor” (cfr. “vo-l’eu, senhor, nunca mereci” v. 21). Si legga inoltre, nonostante il contesto tematico differente, la *fiinda* di LXXIV: “Ca nom tiro eu nem vós prez nem loor /d’ aqueste preito, se sabudo fôr”.

8. *Ca*: la seconda strofa si collega saldamente a quanto affermato negli ultimi versi della prima, riprendendo nel primo verso la consizionale del v. 7 con minime variazioni flessive (*fosse* al posto di *é*) e posizionali (*prez ou loor* ripresi specularmente per esigenze metriche).

9. *de me matardes*: costruzione parallela al *de mi dizerdes* del v. 6 e iterata al v. 14.

10. *porende*: riferito a *me matardes* del verso precedente; è legittima anche la lettura di Nunes (“por en de non”) che separa l’avverbio pronominale da *de nom*, data l’esistenza del costrutto *dizer de non*: cfr. “Poi-lo dizedes, non digu’ eu de non” (140, 6 v. 4) e, preceduto dallo stesso avverbio, “E non diredes vos por én de non?” (31, 4 v. 3).

11. *mais*: la simulata perplessità del poeta espressa dalle condizionali dei vv. 7 e 8, viene qui troncata dalla forte avversativa iniziale e dalla perentoria dichiarazione del verso seguente. – *atanto*: prolettico, anticipa quanto viene detto successivamente. – *seede sabedor*: indica la consapevolezza della donna circa la gratuita crudeltà del suo comportamento (cfr. I v. 13).

13. *ante*: qui col valore avversativo di ‘anzi’, con trasformazione in senso modale del valore spaziale e temporale originario. Dopo l’ipotetica iniziale, la strofa procede in crescendo con la consapevolezza della *desmesura* della dama e l’aperta accusa. – *errades*: ‘sbagliare’ e, in senso morale, ‘commettere un errore, una colpa’ con speciale riferimento all’innamorato che viene meno ai propri doveri verso la sua signora, o viceversa (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 35; Nunes 1973, III: 617; Lorenzo 1977, II: 569; Lapa 1970, *Vocabulário*: 40-41). Per la dama che nuoce alla sua reputazione provocando la morte del proprio servitore, cfr. I e III. – *per bõa fe*: l’inciso intensifica il giudizio del poeta.

14. (*errades*) *de me matardes*: i glossari assegnano all’espressione *errar de* il significato di *falhar*, *deixar de* (cfr. tra gli altri Lapa 1970, *Vocabulário*: 41), ma in questo caso il verbo mantiene il suo valore primario di ‘sbagliare, commettere un torto’. La costruzione con la preposizione *de* al posto di *em*, torna ad es. in LXIX vv. 8-9.

15. *quantos sabem*: nell'insistita iterazione della forma verbale si alternano il senso di 'sapere' con quello, presente in questo caso, di 'conoscere'. Al comportamento crudele della donna si oppone la lealtà del poeta, insistentemente ribadita attraverso il ricorso a testimoni esterni, rappresentati dall'indefinito *quantos* e poi sottointesi nel verbo di terza persona plurale *sabem*.

16. Per *cousa* riferito a persona ('creatura'), cfr. le formule simili "sempre a ja mais amarei / d' outra cousa" (151, 19 vv. 14-15), "vus ei mayor ben-querer / de quantas cousas eno mundo son" (151, 26 vv. 10-11).

17. *nunca vos erreis*: in contrapposizione a *errades muito* riferito alla dama (v. 13).

18. *sempre*: in antitesi col *nunca* dei versi precedenti.

19. *o melhor*: si noti la *gradatio* nella descrizione del comportamento fedele del poeta, il quale: 1) non ama nessun'altro come ama la dama, 2) non le ha mai fatto torto, 3) l'ha servita come meglio ha potuto e saputo fare. – *soubi*: è la prima persona singolare del perfetto forte del verbo *saber*, che modifica il suo radicale nel tema del perfetto attraverso l'evoluzione: SAPŪI > *SAUPI > *saube > soube (*souben* gal. mod., *soube* port. mord.), con metatesi di *u* semiconsonantica preceduta da occlusiva che viene attratta dalla vocale *a* della sillaba precedente. Il dittongo decrescente secondario *au* evolve poi, per assimilazione regressiva, in *ou*. Per la prima persona singolare sono attestate entrambe le forme *soubi* e *soube* per cui non è necessario correggere in questo caso la lezione dei testimoni come fa ad esempio Reali (1964: 46-47). Cfr. Williams 1973: 43, 97; Huber 1986: 57, 93 107, 109; Maia 1986: 552; Ferreiro 1999: 76 e 181.

20. *porem* : riassume e avvia alla conclusione del ragionamento del poeta.

XLIII

Quer' eu em maneira de proença

La *cantiga*, certamente uno dei componimenti più noti del canzoniere dionigino, è da sempre accomunata dalla critica all'altrettanto famosa *Proençaes soen mui bem trobar* (XLVII) dello stesso autore, per l'esplicito riferimento alla lirica occitanica in esse contenuto. Nel preambolo del presente testo, infatti, don Denis annuncia il desiderio di poetare alla 'maniera dei provenzali', componendo cioè un canto d'amore che si specifica immediatamente come canto di lode. La dichiarazione programmatica, con cui il re trovatore rende palesemente omaggio ai propri maestri, si riflette nell'organizzazione formale, tematica e lessicale della *cantiga*, costruita intenzionalmente secondo il modello di *mestría* e in *coblas unissonans*; e come un richiamo strutturale dovette interpretare Colocci l'allusione ai provenzali, data la nota postilla *Sel dissi* che si legge nel manoscritto B e che rinvia appunto al procedimento delle *coblas unissonans*. Nonostante Canettieri e Pulsoni abbiano individuato l'effettivo legame esistente tra questa poesia e una canzone di Peire Vidal (cfr. scheda metrica), il provenzalismo del testo si estende ben oltre l'impianto formale.

L'elogio e la descrizione femminile, al contrario di quanto è abituale nella lirica galego-portoghese, costituisce il tema unico della canzone, a tal punto da eclissare i motivi dell'amore non corrisposto e della *coita* che distinguono e caratterizzano la tradizione peninsulare da quella francese e occitanica in particolare. L'abilità del monarca portoghese si avverte proprio nella sapiente commistura di elementi provenzali ed autoctoni, a livello sia metrico-formale che contenutistico. La veste formale apparentemente rappresentativa della lirica occitanica viene infatti calata su un testo in sole tre strofe che ricorre ad uno degli schemi metrici più diffusi tra i trovatori iberici (raro invece nella lirica d'*oc*), e allo stesso modo il panegirico di madonna, nonostante il ricorso al lessico provenzale, si adegua agli astratti parametri del genere *de amor*. La lode è condotta secondo i procedimenti enumerativi caratteristici della *descriptio* medievale, giustapponendo in indeterminate sequenze polisindetiche convenzionali e totalizzanti pregi di derivazione divina. Le scelte lessicali, come accennato, riflettono la vicinanza ai modelli transpirenaici essendo interamente mutuate o calcate su quelle della *canço* trobadorica (*prez, bondade - bontat, comprida - complida, valor, comunal, bon sen, beldade - beutat, loor - lauzor, bem falar - bel parlar, riir melhor - ris meillor, leal, compridamente - complidamen, ecc.*) e si susseguono in una combinazione di qualità fisiche, intellettuali e di prestigio sociale che rende la donna cantata superiore a qualsiasi altra.

La sapiente *dispositio* rivela una strategia di amplificazione superlativa cui obbediscono, a livello di singoli enunciati, i frequenti *mui/muito (gram), melhor, todo* e, sul piano macrostrutturale, la costruzione a climax di ogni unità strofica. I versi finali di ogni stanza infatti elevano il tono elogiativo con riferimenti al *tópos* di *Deus artifex* e a quello dell'ineffabile, inseriti in costruzioni iperboliche che ruotano attorno alla parola rima *bem*, termine chiave del testo ripetuto rispettivamente una, due e tre volte nelle diverse strofe e che nell'ultima gioca con la rima antitetica *mal* e con l'*aequivocatio* semantica del v. 22.

La canzone, per alcuni aspetti anomala nel panorama galego-portoghese, appare esemplificativa della 'maniera' di don Denis, del suo tentativo di ampliare i ristretti

confini della *cantiga d'amor* ricercando nuovi spunti d'ispirazione proprio all'interno di quella tradizione lirica cortese chiaramente codificata e riconosciuta come modello, ciò che gli permette di conferire carattere singolare ai suoi testi senza comunque uscire dai parametri più ortodossi del genere.

B 520^b, V 123.

Lang 43. Altre edd.: Moura (1847) p. 64; Monaci (1875) 123; Braga (1878) 123; Pellegrini (1928) 1; Machado (1949-1964) 485; Piccolo (1951) 115; Pimpão (1960) 13; Tavares (1961) p. 23; Nunes (1972) 69; Oliveira/Machado (1974) pp. 55-56; Lapa (1976) 7; Torres (1977) pp. 218-219; Gonçalves/Ramos (1983) 84; Alvar/Beltrán (1985) 182; Dobarro (1987) 12; D'Heur (1990) p. 358; Pena (1990, II) 21; Ferreira (1991) pp. 19-20; Jensen (1992) pp. 64-65; Nassar (1995) p. 54; Júdice (1997) p. 118; Ferreira (1998) p. 59; Pena (2000) 32.

Repertori: Tavani (1967) 25, 99; D'Heur (1973) 537.

Quer' eu em maneira de proençal
fazer agora um cantar d' amor,
e querrei muit' i loar mha senhor,
a que prez nem fremosfera nom fal,
5 nem bondade; e mais vos direi em:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.

10 Ca mha senhor quisso Deus fazer tal,
quando a fez, que a fez sabedor
de todo bem e de mui gram valor,
e com tod' est[o] é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi bom sem,
e des i nom lhi fez pouco de bem
quando nom quis que lh' outra foss' igual.

15 Ca em mha senhor nunca Deus pos mal,
mais pos i prez e beldad' e loor
e falar mui bem e riir melhor
que outra molher; des i é leal
muit', e por esto nom sei oj' eu quem
20 possa compridamente no seu bem
falar, ca nom á, tra-lo seu bem, al.

I- Voglio alla maniera dei provenzali fare ora una canzone d'amore, e vorrei lodarvi molto la mia signora alla quale né pregio né bellezza mancano né bontà; e ve ne dirò di più: tanto ricolma di virtù la creò Dio che vale più di tutte le donne del mondo.

II- Perché Dio volle fare la mia signora in modo tale che, quando la fece, la fece esperta di ogni bene e di sommo valore, e con tutto ciò è molto affabile là dove deve; inoltre le diede buon senno e pertanto non le concesse un piccolo dono quando non volle che un'altra le fosse uguale.

III- Perché nella mia signora mai Dio pose del male, ma vi pose pregio, bellezza, lode, bel parlare e riso migliore di qualsiasi altra donna; inoltre è molto leale, e perciò io non

conosco oggi chi possa compiutamente parlare della sua virtù, poiché non vi è altro bene, oltre al suo.

Cantiga d'amor, di *mestría* formata da tre *coblas unissonans* di sette decasillabi maschili a doppia rima incrociata. Come evidenziato da Canettieri/Pulsoni (2003: 144), lo schema formale è parzialmente mututato dalla canzone di Peire Vidal *Plus que-l paubres, quan jai el ric ostal*, con cui condivide la sequenza rimica esordiale in *-al* e *-or* e l'artificio del *mot-refran* che nel componimento provenzale interessa il terzo verso di ogni stanza con la parola *senhor* (qui al terzo verso solo della prima) e nel testo dionigino il sesto verso con l'iterazione di *bem*. Le strofe sono interessate dal legame di *capcaudadas* e, le ultime due, da quello di *coblas capdenals* (*Ca mha senhor – Ca em mha senhor*). Rima derivata ai vv. 7 e 10 (*val – valor*).

Tra i numerosi *enjambements* che garantiscono un effetto di 'legato' al testo, spiccano in particolar modo le forti inarcature degli ultimi quattro versi della poesia (vv. 18-19, 19-20, 20-21; di minor rilievo tra i vv. 4-5, 9-10, 11-12, 17-18).

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10
al or em

Cfr. Tavani 1967: 201, schema 161: 18; per cui cfr. I.

1. *Quer' eu*: il carattere provenzaleggiante del testo si coglie sin dal prologo introduttivo in cui il poeta manifesta il proposito di comporre un canto. Si tratta infatti di un esordio tradizionale nella lirica occitana, già documentato in Guglielmo IX (*Companho, farai un vers... covinen; Farai un vers de dreit nien; Farai un vers pos mi sonelh*), ma assai raro in quella galego-portoghese, dove generalmente il preambolo si riduce ad una dichiarazione assiomatica o dà l'avvio al canto con una semplice apostrofe. Nel testo dionigino, al contrario, la volontà espressiva del trovatore è marcata dalla ripresa anaforica del verbo *querer* in forme flessive diverse ai vv. 1 e 3. – *maneira de proençal*: al di là dell'estesa imitazione stilistica e tematica evidente nella poesia, il desiderio di seguire il modello provenzale è comunemente interpretato come volontà di comporre una *cantiga d'amor* rispetto alla 'maniera autoctona' propria del genere *d'amigo* (Torres 1977: 219; Jensen 1992: 439). Traduco con un plurale indeterminato 'dei provenzali', laddove ad esempio Anne Schoysman rende il sostantivo: 'di un Provenzale' (D'Heur 1990: 359).

L'allusione al modo di far poesia dei provenzali torna nella *cantiga XLVII Proenças soen mui bem trobar* e nell'*escarnio* alfonsino *Pero da Ponte, pare-vos en mal* in cui il monarca castigliano rimprovera al *segrel* galego: "Vós non trobades come proençal, / mais como Bernaldo de Bonaval" (18, 34 v. 17). Tralasciando la discussa accusa lanciata da Alfonso X, è chiaro l'«altissimo valor documental» (Lapa 1977: 143) delle due *cantigas* dionigine, da cui emerge chiaramente la consapevolezza di quanto i galego-portoghesei dovessero ai maestri provenzali, nonché la familiarità che il monarca aveva con l'opera di questi ultimi.

2. *um cantar*: l'omaggio ai maestri transpirenaici si avverte anche a livello lessicale, data la preferenza per la perifrasi *fazer cantar*, calcata sul provenzale *faire canso*, contro

il verbo *trobar*, ben più diffuso nelle *cantigas*. Per il termine *cantar* e il suo utilizzo nella lirica galego-portoghese, cfr. Blanquer 1993, Mussons 1993 e Brea 1999. – *d' amor*: imitare i provenzali si configura immediatamente per don Denis come comporre un testo d'argomento amoroso e, in seconda istanza, di lode alla dama (v. 3).

3. *querrei*: il futuro semplice, reso in traduzione col condizionale, indica l'imminenza del canto (cfr. *direi* v. 5). – *muit(o)*: la lode, che sul finale di *cobla* si riveste di toni iperbolici, è condotta sempre in toni superlativi (cfr. *todo*, *mui gram* v. 10; *mui* v. 11; *mui*, *melhor* v. 17; *muit'* v. 19). – *i*: nel *cantar*. – *loar*: anche per i trovieri comporre una canzone significa lodare la dama: cfr. Richard de Semilly: "Par amors ferai chançon / Pour la tres bele löer". – *mha senhor*: il sintagma non compare in questo testo nella consueta forma apostrofica ma la sua presenza nei versi esordiali di ogni strofa ne conferma la funzione di elemento distintivo di genere.

4. *prez*: immediata allusione a quelle imprescindibili qualità etico-sociali cui si riferiscono anche i successivi *valor* (v. 10), *comunal* (v. 11), *loor* (accumulato proprio a *prez* al v. 16) e *leal* (v. 18). – *fremosura*: 'bellezza', si noti che il sostantivo (*fremosura* nei manoscritti) è molto meno documentato dell'aggettivo da cui deriva e delle sette attestazioni riscontrabili nelle *cantigas* profane ben tre appartengono al *corpus* dionigino (cfr. oltre a questo verso, LXV v. 15 e CXXV v. 16). – *fal*: terza singolare del presente indicativo di *falir* ('mancare'), da FALLÈRE con cambio di coniugazione.

5. *bondade*: le prime tre qualità attribuite alla dama riflettono sfere diverse della sua assoluta perfezione: prestigio sociale (*prez*), estetica (*fremosura*) e morale (*bondade*), aspetti che verranno intrecciandosi e sviluppandosi nel corso del testo. – *mais*: avverbio (cfr. v. 7). – *vos*: la canzone è rivolta ad un impreciso uditorio, probabilmente di *amigos*, anche se indirettamente può essere considerata un efficace proposito di servizio amoroso. – *em*: riferito a *mha senhor*.

6. *comprida*: 'colmata, piena'; provenzalismo documentato in dieci *cantigas* profane galego-portoghese e completato, eccetto due casi (9, 14 v. 24 "comprida de sèn" e 70, 21 v. 33 "lealdade comprida"), dal sintagma *de bem* per riferirsi alla somma globale e idealizzata di virtù che caratterizzano la *senhor*. Per esempi dalla lirica occitanica, Lang (1984: 124) segnala Guiraut Riquier "Tant gent es de tot be complida", ma varrà la pena ricordare Peire Vidal, già citato per lo schema metrico, in una canzone in realtà di dubbia attribuzione: "de leis q'es tant complida de toz bes" (*Non es savis ne gaire ben apres* v. 12).

7. *todas las*: nonostante l'assimilazione delle due consonanti (-s e -l) per fonetica sintattica sia un fenomeno già compiuto nell'epoca trobadoresca, sono frequenti i casi di mantenimento sia di -s che di -r nell'uso poetico: "todas las coitas que soffrer poder" (114, 20 v. 4); "ca por dizer la, si Deus me perdon!" (125, 43 v. 20). Per altri esempi cfr. Fernández Guiadanes 1998: 203 n. 3. Per D'Heur (1990: 359) si tratta probabilmente di un «ricordo intenzionale dell'occitanico».

8. *mha senhor*: l'inversione sintattica evidenzia la centralità della *senhor* (sintatticamente oggetto diretto di *quiso fazer*) nei pensieri e nel canto del poeta; sul sintagma insiste inoltre il legame di *capdenals* che unisce le ultime due strofe, le quali

funzionano sostanzialmente come amplificazione semantica e iperbolica del panegirico dell'amata, già sviluppato nella prima stanza. – *quiso Deus*: l'inizio della seconda stanza riprende il riferimento alla divinità su cui si era conclusa quella precedente, con un effetto di forte coesione concettuale e formale.

9. *fez*: l'iterazione a contatto del perfetto *fez*, già anticipato al v. 6 e in poliptoto col *fazer* del verso precedente, pone l'accento sulla derivazione divina delle virtù femminili, come accadrà con la ripetizione di *pos* all'inizio della terza strofa. – *sabedor* (*de todo bem*): perifrasi formulare attestata in Martin Moxa (“fermosa e de todo ben sabedor” 94, 3 v. 10), in Pero Garcia Buralês (“vus fez de todo ben sabedor” 125, 6 v. 19) e rovesciata ironicamente da Afons' Eanes do Coton con riferimento ai vizi di una abadessa (“óí dizer / que érades mui sabedor / de todo ben” 2, 1 vv. 1-3).

10. *de mui gram valor*: non dipende, come *de todo bem*, da *sabedor* ma costituisce un sintagma elogiativo a parte.

11. Credendo di riprendere l'integrazione di Lang (già suggerita da Diez 1863: 88), per la lezione ipometra dei manoscritti *e cō todeste mui comunal*, Nunes, e come lui altri studiosi successivi, stampa: “tod[o] est' é”. Le soluzioni sono equivalenti, anche se quella dell'editore tedesco pare ritmicamente preferibile perché mantiene l'accento interno sulla quarta sede che prevale per lo meno nella seconda strofa. L'emendamento è del resto sostenuto dai documenti in cui la lettura di Nunes non compare mai, a differenza dei riscontri reperibili per quella accolta a testo (cfr. 18, 4 v. 29; VII v. 11; XXXVI v. 16; CX v. 3; 121, 8 v. 10; ecc.). – *comunal*: l'aggettivo è generalmente considerato sinonimo di ‘affabile, socievole, di buone maniere’ («a pesar de ter tantas qualidades, non é presumida senón sociábel coa xente» Pena 2000: 120); diversa l'interpretazione di Gonçalves (1991: 32), per la quale *comunal* possiede qui il consueto significato di ‘comune, ordinario, uguale’ (cfr. Lorenzo 1077, II: 343). Secondo la studiosa, tramite la figura della *correctio*, con l'aggiunta cioè della restrizione *ali u deve*, in *rejet* al verso successivo, il re trovatore affermerebbe che la dama, nonostante l'eccellenza delle sue qualità, sa mostrarsi uguale alle altre, appena quando è necessario.

12. *ali u deve*: ‘quando deve esserlo’ (sottointeso *sê-lo*). – *er*: «de mais a mais» (J. Leite de Vasconcelos, *Lições de philologia portuguesa dadas na Bibliotheca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Livraria Clássica, 1911, p. 113).

13. La litote sviluppata in questo e nel verso successivo risponde alla strategia enunciativa dell'*amplificatio* iperbolica su cui sono costruite le singole strofe e l'intera poesia.

14. *nom quis*: oltre alla litote e all'allitterazione (*QU*ando *nom QU*is *QU*e), si noti la ripresa circolare *quiso Deus / nom quis* su cui rispettivamente si apre e chiude la seconda strofa. – *outra* : anticipa l'*outra molher* del v. 16.

15. Affermazione topica, generalmente contrapposta al male che la donna perfetta provoca nel poeta, cfr. il ritornello della *cantiga* XI: “vem mi gram mal de vós, ai mha senhor, / em que nunca pos mal Nostro Senhor”.

16. *mais*: al contrario. – *i*: nella dama. – *loor*: il termine, impiegato nelle *cantigas* quasi esclusivamente dal monarca portoghese, significherà qui «mérito digno de louvor» (Gonçalves/Ramos 1983: 284). Cfr. nel canzoniere mariano: “fazer prosas / de ssa loor e dizer // sa bondad’ e ssa mesura / e seu prez e ssa valor” (CSM 202 v. 9) e per i provenzali Guiraut di Calanso: “[...] las gensors / ab gen parlar / et ab lauzor et ab valers” nella canzone Una doussa res benestan che nell’enumerazione dei pregi di madonna conta anche “complida de totz bes” (v. 3).

17. Per l’elogio della dama che unisce il bel parlare al riso nelle *cantigas* galego-portoghesi, cfr. Johan Lopez de Ulhoa: “ben falar e riir” 72, 2 v. 10; Johan Soarez Coelho: “e mui mais mansa, e mais con rason / falar e riir, e tod’ al fazer” 79, 13 vv. 9-10; Martin Moxa: “Ca sseu fremoso catar e riir / e falar ben sempr’ en bõa rason ” (94, 6 vv. 15-16). Del resto il *rire* (*ris*) è prerogativa topica della dama anche nei trovatori provenzali.

18. D’Heur legge diversamente il passo: “que outra molher des y, e leal / muyt’é”, da cui la traduzione ‘riso migliore che da allora mai ebbe altra donna, ed è molto leale’. – *que*: costruzione rara rispetto all’abituale *melhor de*, tanto che Lang propone la lettura *qu’em outra molher* (con *que* = *quē*; cfr. Lang 1894: 125). – *outra molher*: il termine generico *molher* è in questo caso utilizzato per indicare collettivamente le altre donne rispetto alla *senhor* del trovatore (cfr. Brea 1987-1989: 158).

19. *muit(o)*: da notare il forte *enjambement* che pone in rilievo il superlativo.

20-21. La terza strofa dimostra nei versi finali una relativa indipendenza dalle stanze precedenti rispetto alle quali si pone con caratteristiche di conclusione, culminando, in un crescendo di vigore espressivo, sul motivo trobadorico dell’ineffabile: la constatazione che non esista nessuno in grado di celebrare degnamente le lodi della dama porta inevitabilmente alla fine del canto. Per l’indicibile di matrice trobadorica, cfr. *cantiga* II vv. 16-17 e Pero d’Armea: “non poss eu achar / quen vosso ben todo possa dizer” (121, 17 vv. 5-6, di cui l’ultimo verso forma il ritornello). – *compridamente*: ‘in maniera completa’; l’avverbio è frequente nella prosa (il *TMILG* ne registra oltre duecento occorrenze) ma assai raro nella poesia, dove, nella produzione profana, è usato esclusivamente da don Denis ed in una canzone tarda attribuita dai codici a Juião Bolseiro (85, 8 = 157, 19). In questo caso l’avverbio richiama evidentemente il *comprida* del v. 6, inscrivendosi nella lista dei provenzalismi che costellano il testo (cfr. Bartolomeo Zorzi: “nois pot dir complidamen / la grans beutatz queus garanda” in *Atressi cum lo camel* v. 99).

21. All’interpretazione canonica ‘non c’è perfezione che superi la sua’, Hart, sfruttando l’ambigua polisemia del termine chiave *bem*, affianca la lettura «no reward could be greater than to receive her favour» assegnando al vocabolo la doppia intenzionale accezione di ‘virtù’ e ‘ricompensa amorosa’ (cfr. Hart 1998: 19). – *tra-lo*: con assimilazione della consonante finale della preposizione *tras* (< TRANS ‘eccetto’) alla *l* iniziale dell’articolo determinativo.

XLIV

Mesura seria, senhor

La poesia si configura come una delle numerose richieste di mercede ad una dama tanto indifferente e crudele da spingere il proprio fedele servitore verso una morte sicura cui solo Dio ormai può porre rimedio. Il termine *mesura* su cui si apre il testo indica il giusto equilibrio tra la capacità di dare ed avere nella relazione amorosa che lega la signora al poeta, una relazione tradizionalmente non paritaria che spinge il locutore maschile a pregare la donna (*mesura seria*) di ovviare alla sua terribile situazione – si noti l'enfatica ripetizione dell'aggettivo *grave* nei tre versi consecutivi nella prima strofa – che dura da tempo (*muit' á* v. 7) e che egli non è più in grado di sopportare.

Il testo si collega tematicamente e lessicalmente alla *cantiga* XLII con cui condivide l'implicita accusa contro l'indifferenza della *senhor* che ricompensa i servigi del trovatore con una morte da cui certo non ricaverà alcun onore (“nom vos vej' i prez nem loor” v. 24). Mentre lì la dichiarazione della fedeltà amorosa del poeta era ‘garantita’ da un imprecisato riferimento esterno (“E sabem quanto sabem vós e mi / que nunca cousa come vós amei [...]” vv. 15-16), qui è la divinità ad essere chiamata in causa. Dio, responsabile della bellezza di madonna e quindi della pena dell'uomo scaturita dalla primitiva *visio*, conosce l'immeritata situazione dell'infelice innamorato e a Lui è rivolto l'estremo grido d'aiuto. Se a nulla varrà la prece finale, sappia la dama che entrambi ne soffriranno: il poeta destinato a morire ingiustamente (*ei de morrer*) e lei a sua volta danneggiata da tale perdita.

B 521^b, V 124.

Lang 44. Altre edd.: Moura (1847) p. 65; Monaci (1875) 124; Braga (1878) 124; Machado (1949-1964) 486; Pimpão (1960) 14; Nunes (1972) 70; Torres (1977) p. 239; Nassar (1995) p. 55; Júdice (1997) p. 119.

Repertori: Tavani (1967) 25, 45; D'Heur (1973) 538.

Mesura seria, senhor,
de vos amercear de mi,
que vos em grave dia vi,
e em mui grave voss' amor,
5 tam grave que nom ei poder
d' aquesta coita mais sofrer
de que, muit' á, fui sofredor.

Pero sabe Nostro Senhor
que nunca vo-l' eu mereci,
10 mais sabe bem que vos servi,
des que vos vi, sempr' o melhor
que nunca [eu] pudi fazer;
porem queredes vos doer
de mim, coitado pecador.

15 Mais Deus, que de tod' é senhor,

me queira poer conselh' i,
 ca, se meu feito vai assi
 e m' El nom fôr ajudador
 contra vós que El fez valer
 20 mais de quantas fezo nacer,
 moir' eu, mais nom merecedor.

Pero se eu ei de morrer
 sem vo-lo nunca merecer,
 nom vos vej' i prez nem loor.

I- Sarebbe cortesia da parte vostra, signora, aver compassione di me, che vi vidi in un giorno funesto e con un amore assai sfortunato per voi, tanto gravoso che non ho la forza di sopportare oltre questa pena per cui ho lungamente sofferto.

II- Però Nostro Signore sa che mai ho meritato questo da parte vostra, ma sa bene che vi ho servita, da quando vi ho vista, sempre meglio di quanto io mai potessi fare; pertanto vogliate avere pietà di me, misero infelice.

III- Ma Dio, che è signore di tutto, mi voglia soccorrere in questo, perché se la mia situazione continua così ed Egli non mi sarà d'aiuto contro di voi che fece valere più di quante donne fece nascere, io muoio, ma non meritandolo.

F- Tuttavia se devo morire, senza averlo mai meritato da voi, non vedo in questo per voi né pregio né lode.

Cantiga d'amor, di *mestría*; tre *coblas unissonans* di sette ottosillabi maschili e una *fiinda* di tre. Le strofe sono collegate dalla presenza della parola rima equivoca *senhor* al primo verso e tramite l'artificio delle *coblas capcaudadas* (-or); la *fiinda* inizia con la rima *c* in -er ma si lega all'ultimo verso della terza strofa per la ripresa poliptotica del verbo *morrer* e al primo verso della seconda per il *pero* incipitario (*coblas capdenals*). Rime ricche 7 : 14 : 18 : 21, 3 : 10 (e tra loro 7 : 21 e 14 : 18), 6 : 22 (che si ripete in rima interna *servi* : *vi* ai vv. 10-11, 20 : 23, tendono alla rima ricca 5 : 13, 22 : 23. Rime derivate ai vv. 6-7 (*sofrer* - *sofredor*) e ai vv. 9-21-23 (*mereci* - *merecedor* - *merecer*). Desinenziale la rima *c* (infinitiva) e 3 : 9 : 10.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
 or i er

F: c8 c8 a8

Cfr. Tavani 1967: 230, schema 161: 236; per cui cfr. X.

1. *Mesura seria*: nonostante la pena che l'indifferenza crudele della *senhor* provoca al poeta, questi raramente la accusa esplicitamente di *desmesura* (gli unici esempi dell'uso del termine riferito alla dama nelle *cantigas d'amor* si leggono in 51, 1 e 155, 8). In genere la critica è attenuata tramite la locuzione *sem medida* ("por que ei medo que alguen dirá / que sen medida sodes contra mi" 3, 7 vv. 10-11) o addirittura si descrive il comportamento della dama senza qualificarlo. Talora invece la supplica dell'amante è

veicolata dalla formula *mesura seria*, per cui oltre a questo *incipit* cfr. dello stesso don Denis: “De mi valerdes seria, senhor, / medida por quant’ a que vós servi” (LXIX vv. 1-2) e inoltre Pai Soares de Taveirós: “Poren, senhor, cousimento seria / e medida grand’ - assi Deus m’ ampar!- / de mi fazerdes vós ben algun dia” (115, 4 vv. 22-24) e, per il genere d’*amigo*, Pero Mafaldo: “Vós me rogastes mui de coração / que lhe fizesse ben algũa vez /ca me seria medida e bon prez” (131, 1 vv. 7-9). Cfr. Mussons 1991b: 174-175.

2. *amercear(se)*: ‘dolarsi’, ‘compatire’, la stessa espressione si trova nella poesia successiva: “E porem seria, senhor, / gram bem de vos amercear / de mim que ei coita sem par” (XLV vv. 15-17). Il verbo è attestato nel genere profano solo in questi passi dionigini, mentre è più frequente, anche nella variante *merçear* (CSM 372 v. 38), nel canzoniere mariano. Da notare il gioco derivativo e paronomastico a distanza coi successivi *mereci* (v. 9) e *merecer* (v. 23).

3. *em grave dia vi*: espressione temporale di uso topico nella lirica galego-portoghese (per l’aggettivo *grave* cfr. II v. 7; per la formula cfr. V v. 16 e XXIII v. 6).

4. Verso di non chiara interpretazione: si deve certo sottintendere il verbo *vi* e probabilmente assegnare valore modale alla preposizione *em*.

5. *tam grave que*: consecutiva. La ripetizione insistita dell’aggettivo in tre versi successivi mette l’accento sullo stato sofferente del poeta con lo scopo, dunque, di giustificarne e sostenerne la richiesta di *mesura*. *Grave*, riferito a *vosso amor* (‘l’amore per voi’) del verso precedente, possiede qui l’accezione di ‘difficile da sopportare’ piuttosto che di ‘funesto’, come chiariscono i versi successivi. Per l’iperbolica e tradizionale assenza di ‘potere’ del poeta, cfr. V v. 3.

6. *mais*: avverbio, marca la fine della sopportazione del poeta.

7. Lett.: ‘che sopporto ormai da tanto tempo’. Riscontro pressoché letterale in Fernan Velho: “[coita] de que eu fui, muyt’ y á, sofredor”, la corrispondenza aumenta se si considera che la lezione tradita dagli apografi italiani è “muyt’á”, di contro al “muyt’ y á” del manoscritto d’*Ajuda* (cfr. Lanciani 1977: 104). – *muyt’ á*: ‘è molto tempo’, rende la lunga durata della *coita*. Per la perifrasi *fui sofredor*, cfr. II v. 14.

9. *vo-lo*: il pronome di terza singolare si riferisce ai vv. 6-7, alla sofferenza cioè che il poeta patisce da tempo e non è più in grado di sopportare.

11-12. Iperbole simile a quella riscontrata nella *cantiga* XLII, con cui questo testo mostra diversi punti in comune: “[e] er sabem que sempre vos servi / o melhor que pud’ e soubi cuidar” (vv. 18-19).

13. *porem*: la *cobla* presenta la stessa struttura della terza strofa della *cantiga* XLII: alla dichiarazione della propria lealtà, di cui anche Dio è testimone, seguono gli ultimi due versi aperti dalla congiunzione *porem* che concludono il ragionamento del poeta, lì dicendo alla dama che faceva male a uccidere il poeta, qui invitandola ad avere compassione per lui.

14. *de mim*: consueto spostamento in *rejet* del sintagma preposizionale (cfr. v. 19 e XX v. 13). – *coitado pecador*: cfr. III v. 3.

15. *senhor*: è il caso più complicato di rima equivoca sul termine *senhor* presente nei testi dionigini, dato che le tre occorrenze della parola rima al primo verso delle strofe concentrano i tre diversi possibili significati del sostantivo, riferito alla dama nella prima strofa e a Dio nella altre. In questo caso la perifrasi “que de tod’ é senhor” si riferisce all’onnipotenza divina e riprende il valore originario di signore in quanto DOMINUS, ‘padrone’.

16. *poer conselho*: ‘porre rimedio’, ‘soccorrere’; nonostante la formula, derivata dal linguaggio giuridico, sia ormai lessicalizzata, si ricordi che uno dei compiti del *senhor* – e Dio è stato appena definito con tale termine – è quello di sostenere il suo vassallo tramite il CONSILIUM (e viceversa; cfr. al riguardo VI v. 18).

17. *meu feito*: in figura etimologica con *fez / fezo* dei v. 19-20, vale per ‘la mia condizione’, cfr. XXIX v. 11: “E pois meu feito, senhor, assi é”. In questo verso l’uso del verbo *ir* (*vai*) al posto di *seer*, rende l’idea della continuità, del perdurare della *coita* (*muít’ á* v. 7).

18. *ajudador*: unica attestazione del sostantivo nelle *cantigas* profane, mentre se ne registrano sei occorrenze nella lirica mariana. Da notare, a questo proposito, che qui *ajudador* è riferito alla divinità.

19. *valer*: cfr. XLI v. 8 e in una simile espressione iperbolica LXIX vv. 24-25: “por Deus que vos fez / valer mais de quantas no mundo som”.

20. *fezo*: terza persona singolare del perfetto di *fazer* con suffisso analogico *-o* (cfr. I v. 10); notevole il parallelismo con *fez valer* del verso precedente.

21. *moir’ eu*: presente con valore di futuro (cfr. Dias 1970: 192). Sintatticamente legata alla congiunzione *ca* del v. 17, la dichiarazione è enfaticamente posticipata a conclusione della strofa, dando vita ad un sentenzioso verso bipartito ed allitterante (si noti l’insistenza sul suono nasale). Per *merecedor* ‘meritevole (di morte)’, cfr. III vv. 9-10: “qu’ eu merecedor / nunca vos foi de mort”.

22. *Pero*: l’avversativa introduce la conclusione del ragionamento del poeta, affidata alla *fiinda*. – *morrer*: riprende il tema della morte d’amore su cui si chiude la strofa precedente ed origina la rima antonimica col v. 20

23-24. Il verso ripete lo stesso concetto dei vv. 9 e 21 e del finale della *cantiga* XLII (“e porem fazedes de me matar / mal, pois vo-l’eu, senhor, nom mereci”) di cui riprende poi quello che lì è il motivo centrale: nell’uccidere il poeta la donna non ricava né lode né pregio (cfr. vv. 6-7, 8 e 12). L’accusa si fa qui meno velata: se il poeta serve fedelmente la dama e lei non lo ricompensa, viene meno la cortesia: dall’inizio pacato *mesura seria* il tono si aggrava nel verso conclusivo della poesia senza arrivare però a toni da *mala canso*. – *i*: ‘in questo’, cioè nel morire senza meritargli.

XLV

Que estranho que mh é, senhor

La riflessione del poeta sul proprio stato è introdotta da un'espressione di stupore ("Que estranho que mh é...") che si collega immediatamente al motivo convenzionale della *gram coita*. La sensazione di accorato straniamento ripiega l'amante su sé stesso (*cuid' em mi*) e nel ricordo del primo incontro si perpetua un dolore che non potrà mai trovare sollievo. La seconda strofa, tramite la ripresa iniziale del sintagma *des aquel tempo*, pone nuovamente l'accento sull'origine delle pene da cui il soggetto non riesce a sottrarsi e su cui si insiste lungo tutta la *cantiga* tramite i sostantivi, talora ripetuti, *coita*, *mal*, *sofredor*, l'iterazione sinonimica *coitas e pesar* (v. 10) e i verbi *endurar* e *sofrer*. Con una minima progressione concettuale, alla dichiarazione dell'iperbolica sofferenza segue nella terza strofa la richiesta di compassione alla dama, veicolata dall'espressione *seria gram bem* ed esposta, come vedremo, con termini simili a quelli che aprono la *cantiga* precedente.

B 522^b, V 125.

Lang 45 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 67; Monaci (1875) 125; Braga (1878) 125; Machado (1949-1964) 487; Nunes (1972) 71; Nassar (1995) p. 56; Júdice (1997) p. 120. Repertori: Tavani (1967) 25, 92; D'Heur (1973) 539.

Que estranho que mh é, senhor,
e que gram coita d' endurar,
quando cuid' em mi, de nembrar
de quanto mal fui sofredor
5 des aquel dia que vos vi;
e tod' este mal eu sofri
por vós e polo voss' amor.

Ca des aquel tempo, senhor,
que vos vi e oi falar,
10 nom perdi coitas e pesar,
nem mal nom podia maior,
e a questo passou assi,
e tod' este mal eu sofri
por vós e polo voss' amor.

15 E porem seria, senhor,
gram bem de vos amercear
de mim que ei coita sem par,
de qual vós sodes sabedor
que passou e passa per mi,
20 *e tod' este mal eu sofri*
por vós e polo voss' amor.

I- Che strano per me ricordare, signora, e che gran dolore da sopportare quando ci penso, quanto male ho sofferto da quel giorno in cui vi vidi; *e tutto questo male io l'ho sofferto per voi e per il vostro amore.*

II- Da quel tempo, signora, in cui vi vidi e vi sentii parlare, non ho perso sofferenze e dolore, e non potei avere male maggiore, e questo è accaduto così, *e tutto questo male io l'ho sofferto per voi e per il vostro amore.*

III- E perciò sarebbe un gran bene, signora, aver compassione di me che provo un dolore senza eguali, di cui voi siete consapevole che accadde e accade a me, *e tutto questo male io l'ho sofferto per voi e per il vostro amore.*

Cantiga d'amor, di *refrán* formata da tre *coblas unissonans* di sette ottosillabi maschili secondo lo schema 5 + 2. I due versi del ritornello riprendono rispettivamente la rima dell'ultimo (c) e del primo verso (a) del corpo strofico, creando in quest'ultimo caso legame di *capcaudadas* tra le strofe. Queste sono inoltre collegate dalla presenza della parola rima *senhor* al primo verso di ciascuna, mentre la prima e la seconda strofa sono *capfinidas* (*des aquel*). Rima ricca 2 : 3, 4 : 18; rime desinenziali 2 : 3 : 9 : 16, 5 : 6; rima derivata ai vv. 4 e 6 (*sofredor-sofri*).

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 c8 C8 A8
 or ar i

Cfr. Tavani 1967: 230, schema 161: 239; per cui cfr. X.

1. *Que estranho que*: per la costruzione dell'*exclamatio* col doppio *que*, cfr. II v. 8. L'aggettivo *estranho*, scarsamente attestato nelle *cantigas*, ha qui l'accezione di 'insolito' e qualifica una situazione di turbamento emotivo dovuto alla sofferenza amorosa, lo stesso valore si riscontra nell'*incipit* di Johan Mendiz de Briteiros *Estranho mal e estranho pesar*. Entrambi i testi affrontano, seppur con sfumature diverse, il tema della *coita* d'amore e ricorrono a scelte lessicali simili (dittologia *coita-pesar*, *passar*, *mal endurar*, ecc.) che, anche se topiche, è bene segnalare vista la vicinanza di Johan Mendiz de Briteiros alla corte del monarca portoghese di cui fu consigliere e cognato, avendone sposato la sorellasta Urraca Afonso (cfr. Finazzi Agrò 1979: 30-39 e *DLMGP* 1993: 352-353; Resende 1994: 367-368). Il testo di Johan Mendiz è a sua volta molto vicino, sul piano sia del significato complessivo che letterale, ad una *cantiga* appartenente ad un altro *privado* del re, ovvero *Estrãya vida viv' og' eu, senhor* di Estevan da Guarda (cfr. Finazzi Agrò 1979: 107-108).

2. *endurar*: è una delle occorrenze del verbo citate da Brea per testimoniare la sinonimia con *sofrer*, 'soffrire, sopportare'; cfr. II v. 7 e Brea 2005c: 537. A differenza della maggior parte dei casi in cui compare l'espressione – inclusi i due testi dionigini II v. 7 e XCIX v. 6 –, qui la pena sopportata dal poeta non deriva dalla separazione degli amanti e, quindi, dall'impossibilità di vedere la dama, ma si riferisce in generale alla sofferenza scaturita dalla visione originaria.

3. *cuid' em mi*: l'espressione può significare 'penso a me', cioè alla mia situazione, o 'penso dentro di me', come ci autorizzano a leggere ad esempio i seguenti versi di Pai

Soarez de Taveirós: “En mi cuidava que non poderia / de vós viir, mha senhor, se non ben” (115, 4 vv. 8-9) in cui la seconda accezione è l’unica possibile. – *de nembrar*: l’infinito funge da soggetto al predicato nominale del primo verso.

5. *que*: per l’uso della congiunzione semplice col valore di *em que*, ‘nel quale, quando’, cfr. Lanciani 1977: 68 e Huber 1986: 195.

6-7. L’*enjambement* separa il verbo dai complementi di causa che costituiscono il secondo verso del ritornello. – *voss’ amor*: ‘l’amore per voi’, cfr. X v. 4.

8. *Ca*: elemento di raccordo che collega saldamente la seconda strofa alla prima presentandone il logico prosiegua argomentale.

9. *vi e oi falar*: per la topica unione del vedere la dama e sentirla parlare, cfr. VII vv. 2, 4 e XVII v. 2.

10. *coitas e pesar*: per questa iterazione sinonimica, cfr. “cuidaria muit’ a perder / da gram coita e do pesar” (XXXVIII vv. 8-9) e “Muy gram sabor avedes, mha senhor, / que nunca perça coita nen pesar” (versi esordiali di 3, 2). A differenza di altri plurali come ad esempio *amores*, il termine *coitas* è attestato nelle *cantigas* con la stessa accezione posseduta dalla forma singolare, anche se assai più rara di questa.

11. Il senso generale dell’iperbole è chiaro, nonostante la difficoltà della costruzione che sottointende una congiunzione (*mal que*) o un verbo (ad es. *nom podia aver*).

12. *passou*: col senso di ‘accadere’, anticipa il poliptoto del v. 19.

13. Reintegro il pronome personale *eu* che Lang nella sua edizione dimentica di trascrivere (i manoscritti come d’abitudine copiano per intero solo il primo *refrán* e quindi si tratta certamente di refuso).

15-16. *porem*: dopo il ricordo del primo incontro e la constatazione della continuità della sofferenza, la congiunzione introduce la richiesta di mercede dell’infelice innamorato. Lo stesso concetto apre la *cantiga* precedente: “Mesura seria, senhor, / de vos amercear de mi”, in questo caso verbo e sintagma preposizionale sono separati da *enjambement*. – *amercear*: cfr. XLIV v. 2.

18. *de qual*: riferito a *coita*. – *sodes sabedor*: il sintagma allitterante esprime la consueta accusa indiretta alla dama consapevole del dolore che provoca al poeta (cfr. I vv. 13-14, XLII v. 11, LXI v. 8, ecc.).

19. Per l’espressione *passar per alguém*, ‘succedere a qualcuno’, cfr. CIV vv. 20-21 con lo stesso poliptoto: “mui gram temp’ á que este mal passou / per nós e passa, e muito durou”; Rodrigu’ Eanes Redondo: “En aquesto poss’ eu falar, / ca muit’ á que passa per mi” (141, 2 vv. 8-9); Vasco Rodriguez de Calvelo: “E sei ja esto que passa per mi” (155, 5 v. 10).

XLVI

Senhor, cuitad' é o meu coração

Breve *cantiga* incentrata sul motivo della *coita* d'amore nata dalla vista della dama. L'apostrofe incipitaria dà l'avvio al lamento del poeta enfaticamente esposto tramite la disgregazione interiore tra il cuore e l'io, soggetti a sintomi differenti nonostante la comune sofferenza. All'angoscia del cuore si allinea, in *climax*, la tragica condizione dell'io lirico riassunta nell'epigrammatico *moiro* che campeggia al centro del secondo verso. La personificazione del cuore lascia in seguito spazio a quella di Amore, che si sviluppa parallelisticamente nei versi iniziali della seconda e terza strofa in cui l'entità è giudicata colpevole delle pene e dell'imminente morte dell'innamorato. La donna amata viene chiamata in causa, oltre che dall'apostrofe, dall'iterazione poliptotica dei costrutti imperativi *sabede* e *seede sabedor* che introducono nelle prime strofe il ritornello, nel quale si articola il *leitmotif* del testo. Il poeta attribuisce convenzionalmente al primo incontro con la donna e al primo sguardo la responsabilità dell'innamoramento e, quindi, della pena che da allora lo tormenta. La corrispondenza tra la *visio* e la *coita* si esprime sintatticamente nelle locuzioni congiunzionali parallele *des que entom* (e le varianti dei vv. 7 e 11) e *des i*, collocate rispettivamente nell'ultimo verso della strofa e nel ritornello. Nella costruzione del testo, la seconda *cobla* funge in un certo modo da transizione, collegandosi concettualmente e lessicalmente sia alla prima che alla terza unità. I vv. 5-6 riprendono infatti sia il motivo della pena (si noti il gioco lessicale equivoco tra *coita* sostantivo al v. 4 e *coita* verbo al v. 5) sia quello della morte, ma riferendoli alla figura antagonista di Amore che tornerà nei primi versi della terza strofa. Quest'ultima insiste infatti, tramite l'iterazione del verbo *matar*, sul destino che attende l'infelice innamorato, in completa balia di Amore. Lo spazio del testo è ormai interamente occupato dalla descrizione della sofferenza del poeta e la presenza della signora diviene sempre più offuscata e relegata all'apostrofe del v. 11.

Nella rete di corrispondenze parallelistiche, il legame tra le ultime due strofe si acuisce nel verso precedente il ritornello in cui il primo emistichio viene ripetuto in modo identico, mentre il secondo si affida, sin dalla prima strofa, alla *variatio* sinonimica.

B 523^b, V 126.

Lang 46 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 68; Monaci (1875) 126; Braga (1878) 126; Machado (1949-1964) 488; Pimpão (1960) 15; Nunes (1972) 72; Torres (1977) p. 240; Júdice (1997) p. 121.

Repertori: Tavani (1967) 25, 108; D'Heur (1973) 540.

Senhor, cuitad' é o meu coração
por vós e moiro, se Deus mi perdom,
por que sabede que des que entom
vos vi, des i nunca coita perdi.

- 5 Tanto me coita e trax mal Amor
que me mata, seed' em sabedor;
e tod' a questo é des que, senhor,

vos vi, des i nunca coita perdi.

Ca de me matar Amor nom m' é greu,
10 tanto mal soffro ja em poder seu;
e tod' aquest' é, senhor, des quand' eu
vos vi, des i nunca coita perdi.

I- Signora, il mio cuore è tormentato per voi ed io muoio, che Dio mi perdoni, per cui sappiate che dal momento in cui *vi vidi, da allora mai persi la sofferenza.*

II- Tanto mi tormenta e mi maltratta Amore che mi uccide, sappiatelo; e tutto questo accade da quando, signora, *vi vidi, da allora mai persi la sofferenza.*

III- Non mi pesa che Amore mi uccida, tanto male soffro già in suo potere; e tutto questo accade, signora, da quando io *vi vidi, da allora mai persi la sofferenza.*

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre terzine monorime, *singulars*, di decasillabi maschili seguite da un ritornello che nei manoscritti è separato in due versi, a rima baciata, rispettivamente di quattro e sei sillabe. Come per la maggior parte dei testi traditi con questo schema, la possibilità di lettura è duplice. Lang in un primo momento segue i testimoni assegnando al testo la struttura *aaaBB* – riportata in seguito anche nel repertorio di Tavani (1967: 60 schema 16: 13) –, mentre nell'*errata corrige* finale preferisce considerare il ritornello come un solo decasillabo, in linea ai versi del corpo strofico (schema *aaaB*; cfr. Lang 1984: CXXXVI e 172). Nunes separa graficamente i due versi, ma in nota dichiara legittime entrambe le possibilità (cfr. Nunes 1972: 146). La presenza della rima interna *desi : perdi* può infatti aver ingannato i copisti che, d'altro canto, separano in maniera errata anche i vv. 9 e 10 facendo terminare il primo con la parola *amor*. Secondo i dati forniti dal repertorio metrico di Tavani, lo schema *aaabb* è attestato in quindici testi galego-portoghesi di cui uno, originariamente attribuito a Fernan Velho, è però quattrocentesco (cfr. Lanciani 1977: 26-27). Degli altri, per sei poesie Tavani non propone un unico schema metrico ma almeno due, vista la possibilità di spezzare i versi lunghi in brevi (cfr. 7, 4; 10, 1; 27, 2; 38, 6; 77, 20; 131, 5). A questi componimenti si può a buon diritto affiancare il testo dionigino in questione che può essere letto secondo lo schema *aaaB* utilizzato da don Denis anche nella *cantiga de amor XVIII Um tal ome sei eu, ai bem talhada*.

Un caso simile si trova in *Vedes, senhor, pero me mal fazedes* di Fernan Paez de Tamalancos (46, 7) dove a due decasillabi femminili segue il ritornello “senhor fremosa, de mí poderosa” segmentato in due parti nei testimoni. L'ultimo editore preferisce al riguardo ristabilire «a habitual regularidade métrica entre o corpo da estrofe e máis o *refran*: versos decasílabos con acento fixo na 4^a sílaba» (Martínez Pereiro 1992: 52).

Per i collegamenti interstrofici, si segnala il legame di *coblas capfinidas* tra il *refrán* della prima strofa e il primo verso della seconda (*coita*) e di *coblas capdenals* tra i vv. 5 e 10 (*tanto*). Inoltre, nel terzo verso della seconda e della terza strofa l'anafora si intreccia al parallelismo letterale originando l'iterazione dell'intero primo emistichio, mentre nella seconda parte si alternano i sinonimi *des que entom / des que / des quando*. Le rime della prima e della seconda strofa condividono la vocale tonica; la rima interna del ritornello, che permette la duplice lettura metrica del verso (o dei versi), è arricchita

dalla ripetizione dello stesso suono in seconda sede (*vi : desi : perdi* in rima ‘moltiplicativa’, secondo la terminologia provenzale).

Per quanto riguarda gli *enjambements*, tra il primo e secondo verso della poesia c’è il consueto spostamento in *rejet* del sintagma preposizionale *por vós* con cui si enfatizza la responsabilità della donna per le pene del poeta (cfr. VI v. 7, X v. 6, XII v. 12, ecc.). Allo stesso modo, la separazione tra la locuzione congiuntiva del v. 3 di ogni strofa e l’*incipit* allitterante del ritornello pone in evidenza il motivo della *visio*.

Schema metrico: a10 a10 a10 B10

I: om i

II: or

III: eu

Cfr. Tavani 1967: 60, schema 16: 13; ma cfr. scheda metrica.

1. *cuitad(o)*: cfr. XXXV v. 8.

2. *moiro*: la scissione dell’*io* dal proprio cuore, entrambi soggetti alla *coita* d’amore ma con effetti diversi, è una pallida eco della topica separazione *cor - cors* della tradizione cortese, per cui cfr. Cropp 1975: 254-265 e Dragonetti 1960: 232-238. – *se Deus mi perdom*: per questa formula asseverativa, cfr. V v. 11.

3. *por que*: ‘perciò’, la locuzione ha valore conclusivo.

4. Per la duplice possibilità di lettura metrica del ritornello, cfr. la scheda metrica. – *des i*: parallelo al *des que entom* del verso precedente.

5. *coita*: la figura etimologica *cuitado-coita-coita* dei vv. 1, 4 e 5 si arricchisce con l’*aequivocatio* degli ultimi due termini, rispettivamente sostantivo e verbo. Per *coitar* (< *COCTARE, da COCTUS, participio passato di CŌGĒRE), qui col valore principale di ‘angustiare, tormentare’ fronte all’etimologico ‘forzare, obbligare’, cfr. Magne 1944: 133; Lapa 1970, *Vocabulário*: 24; Nunes 1972: 538; Lorenzo 1977, II: 393). – *trax*: terza persona singolare del presente indicativo di *trager* (forma mediavale di *traer* gal. e *trazer* port.) da *TRAGĒRE analogico per TRAHĒRE. Nella forma *trax*, analogica di *traz* (con regolare caduta di *-e* finale dopo la consonante *z*), la grafia *x* finale indica la sibilante apico-alveolare sorda, risultante dal processo di palatalizzazione di *-k-* davanti alle vocali *e/i* (cfr. Ferreiro 1999: 344; Bestilleiro 2005: 28-29; Lorenzo Gradín 2008: 205 che rimanda a Maia 1986: 461-462 per la possibile realizzazione palatale di *-s* implosiva in presenza della grafia *-x*). L’atteggiamento negativo e crudele di Amore deificato si esprime attraverso il verbo *matar* e l’espressione *trager mal*, per cui cfr. Nuno Fernandez: “Assi me traj’ ora coitad’ Amor / que nunca lh’ ome vi trager tan mal” 106, 6 vv. 1-2 e LIV. Per *trager mal* col senso di ‘trattare male’, cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 90; Magne 1944: 399; Nunes 1973: 694; Lorenzo 1977, II: 1271.

6. *que*: correlativo di *tanto* del verso precedente. – *me mata*: per il verbo *matar*, cfr. III v. 3. L’allitterazione sul suono nasale continua dal verso precedente (cfr. anche v. 9). – *em*: ‘di questo’, riferito a quanto detto nel verso precedente.

9. *Ca*: consueto elemento di raccordo tra le strofe. – *greu*: per questo provenzalismo, qui in costruzione impersonale col verbo *seer* e la preposizione *de* (letteralmente ‘non mi è gravoso che’), cfr. XXXVII v. 10. L’inversione anastrofica pone in rilievo al centro del verso il soggetto della subordinata, *amor*.

10. La lezione “e tanto” dei manoscritti è corretta in “atanto” da Lang che ricorre alla forma dell’avverbio con vocale espletiva, rendendo di conseguenza necessario leggere sinalefe tra *ja^em* per rispettare il metro. Mi appare preferibile la soluzione di Nunes che elimina direttamente la copulativa, la quale, oltre a non essere richiesta dal senso del passo, complica la *res metrica*. L’incontro tra l’avverbio *ja* e la preposizione *em* infatti si risolve nei testi sempre con dialefe (cfr. XXIX v. 4; 42, 2 vv. 12 e 17; 47, 26 v. 3; 63, 34 v. 14; 63, 47 v. 20; 82, 1 v. 26; 118, 8 v. 8; 120, 5 v. 10). Entrambi i testimoni – e, più probabilmente, il loro antigrafo – fanno terminare il v. 9 con *amor*, per evidente confusione col v. 5; il verso successivo risulta così molto lungo ed è facile ipotizzare che il copista abbia coordinato *m’ é greu* con la frase successiva *tanto mal soffro....* – *em poder seu*: per il motivo provenzale dell’amante completamente in balia di Amore, cfr. don Pedro Conde de Barcelos: “E poys Amor em tal guisa me tem / en seu poder que defensa nom ey / de parar morte [...]” (118, 5 vv. 7-9), vicina ai versi di Bernart de Ventadorn “mas eu non ai ges poder / que·m posca d’Amor defendre” (XXVII vv. 23-24).

XLVII

Proençaes soen mui bem trobar

La celebre canzone è stata tradizionalmente interpretata come una riflessione metapoetica del re trovatore che, riconosciuto il magistero dei Provenzali, ne critica lo stereotipato convenzionalismo, esemplificato dalla pratica dell'esordio primaverile. Nella dichiarazione dell'autenticità della propria sofferenza e quindi dei propri sentimenti di uomo e poeta, in un contesto ideologico in cui domina l'equazione *amor = coita*, si è letta insomma una rivendicazione di superiorità ed eccellenza poetica che l'autore riferirebbe non solo al proprio *trobar* ma all'intera tradizione cortese peninsulare, rispetto all'amore per così dire 'stagionale' dei Provenzali. Se tuttavia è lo stesso don Denis ad istituire nei suoi versi una comparazione e a sottolineare, ancorché implicitamente, l'assenza nella lirica galego-portoghese della topica del *Natureingang*, non è tanto coi *Proençaes tout court* che egli misura la sua sincerità, quanto con *os que trobam no tempo da flor*. Mi sembra infatti, riprendendo una linea interpretativa in parte già percorsa da A. Ferrari, che il monarca non compia una satira nei confronti del noto *tópos* esordiale ma anzi si allinei con quella sottile dialettica che già lo animava nella lirica occitana. La poesia presenterebbe dunque non una dicotomia tra la pretesa artificiosità dell'amore dei Provenzali, bravi ma insinceri, e l'autenticità dei sentimenti del poeta (specchio, oppure no, dell'intera tradizione ispanica), ma si inserirebbe nella già nutrita seria di testi che ribadivano l'autonomia del canto dalle stagioni esterne, riallacciandosi così all'esordio primaverile per minarne le stesse fondamenta. Rimane indubbia la vicinanza indicata da Lang (1894: XLIV) tra i versi dionigini e quelli di Eustache le Peintre: "Cil qui chantent de flor ne de verdure / ne sentent pas la douleur que je sent, / ainz sont amant ausi con d'aventure", dove colpisce soprattutto l'accostamento amore - dolore, cifra stilistica dell'intera tradizione trobadorica peninsulare contro il *joi* provenzale (alluso nell'*alegrar* del v. 13). Ma la presa di posizione dionigina si avvicina anche a ben altri esordi, a cominciare da quelli già ricordati da Ferrari (1984: 45) e, successivamente, da Souto Cabo (1986: 396) "Anc no gardei sazo ni mes [...]" e "Non chant per auzel ni per flor / ni per neu ni per gelada [...]" rispettivamente di Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga, in cui il rifiuto di vincolare il canto ad un periodo specifico dell'anno rende più efficace e categorica l'indicazione dell'amore come unica fonte di ispirazione.

In definitiva, il raffinato gioco letterario intessuto dal re trovatore non origina un'accusa di finta autenticità, ma si configura come un espediente retorico per ribadire, da un lato, la *coita* come motivazione esclusiva del fare poesia e, dall'altro, l'eccezionalità del proprio amore per la *senhor*, se questo risulta, nella logica argomentativa del testo, superiore persino a quello dei cantori per eccellenza della *fin' amor*. Il componimento fornisce dunque l'ennesimo esempio del genio poetico del re trovatore, allusivo, combinatorio e originalmente creativo allo stesso tempo, capace di raggiungere, proprio tramite la frequentazione dei Provenzali, esiti originali ed inusitati nel panorama lirico galego-portoghese.

A livello formale, si noterà che la ripresa della topica stagionale, che avvenga oppure no in direzione satirica, si associa ad una strutturazione del testo secondo i meccanismi parallelistici tradizionali della lirica peninsulare. Il contenuto si ripete infatti nelle tre strofe secondo cadenze regolari, attraverso strutture lessicali e sintattiche simili, se non

talvolta identiche. È il caso dell'iterata perifrasi *os que trobam*, della serie progressivamente amplificatoria riferita alla primavera (*no tempo da frol* v. 3 - *quand' a frol sazom á* vv. 10 e 11 - *e-no tempo que tem a color a frol comsigo* vv. 14 e 15) e di quella in climax sulla pena amorosa (*tam gram coita* v. 5 - *tal coita sem par* v. 12 - *qual perdiçom que pois m' á de matar* vv. 17-18).

B 524^b, V 127.

Lang 47 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 70; Monaci (1875) 127; Braga (1878) 127; Pellegrini (1928) 2; Machado (1949-1964) 489; Piccolo (1951) 116; Pimpão (1960) 16; Tavares (1961) p. 24; Vasconcelos (1970) p. 30; Nunes (1972) 73; Oliveira/Machado (1974) pp. 53-54; Lapa (1976) 8; Torres (1977) pp. 220-221; Gonçalves/Ramos (1983) 85; Alvar/Beltrán (1985) 183; Dobarro (1987) *Apéndice* I, 18; D'Heur (1990) p. 359-360; Pena (1990, II) 148; Ferreira (1991) pp. 46-47; Jensen (1992) pp. 66-67; Nassar (1995) p. 57; Spina (1996) pp. 313-314; Júdice (1997) p. 158; Ferreira (1998) p. 62; Airas (2003) 60.
Repertori: Tavani (1967) 25, 86; D'Heur (1973) 541.

Proençaes soen mui bem trobar
e dizem eles que è com amor;
mais os que trobam no tempo da flor
e nom em outro, sei eu bem que nom
5 am tam gram coita no seu coração
qual m' eu por mha senhor vejo levar.

Pero que trobam e sabem loar
sas senhores o mais e o melhor
que eles pódem, são sabedor
10 que os que trobam quand' a frol sazom
á, e nom ante, se Deus mi perdom,
nom am tal coita qual eu ei sem par.

Ca os que trobam e que s' alegrar
vam e-no tempo que tem a color
15 a frol comsigu' e tanto que se fôr
aquelel tempo, logu' em trobar razom
nom am, nom vivem em qual perdiçom
oj' eu vivo, que pois m' á de matar.

I- I Provenzali sono soliti comporre molto bene e loro dicono che è per amore; ma quelli che compongono al tempo del fiore e non in un altro, io so bene che nel loro cuore non hanno una tristezza tanto grande come quella che provo io per la mia signora.

II- Anche se compongono e sanno lodare le loro signore quanto più e meglio possono, sono certo che quelli che compongono durante la stagione del fiore, e non prima, che Dio mi perdoni, non hanno quella tristezza che io provo senza pari.

III- Perché quelli che compongono e vanno rallegrandosi nel tempo in cui il fiore ha il suo colore, quando quel tempo sarà passato, allora non hanno più motivo di comporre, e non vivono in quell'afflizione con cui oggi vivo io, che presto mi ucciderà.

Cantiga de amor, di *mestría*, formata da tre *coblas unissonans* e *capcaudadas* di sei decasillabi maschili su tre rime. Inizio anaforico ai vv. 12 e 17 (*nom am*, solo *am* al v. 5). Rima *a* desinenziale (eccetto v. 12); rime ricche 5 : 17 e 10 : 16. Da notare inoltre l'omogeneità fonica delle rime, le prime due consonanti e le ultime due assonanti. *Enjambements* tra i vv. 4-5, 10-11, 13-14, 16-17 e di minor rilievo tra i vv. 7-8, 8-9, 14-15, 15-16, 17-18.

Schema metrico: a10 b10 b10 c10 c10 a10
 ar or om

Cfr. Tavani 1967: 253, schema 189: 3. Attestato in trentaquattro *cantigas* galego-portoghese, nella maggior parte dei casi in unione al decasillabo, lo schema compare nella lirica di Francia solo in un sirventese di Richart de Fournival che combina eptasillabi maschili (rime *a* e *b*) e femminili (rima *c*; cfr. Mölk – Wolfzettel 1972: 665, schema 1480).

1. *Proençaes*: il riferimento esplicito alla poesia occitana in chiave teorica è ostentato solo dai due re trovatori Alfonso X e don Denis, come già ricordato nel commento a XLIII. – *soen*: 3^a plurale del presente indicativo di *soer* (< SÓLÈRE ‘essere soliti’), costruito con la preposizione *a* (cfr. “qual / senhor sol sempr’ a servir segrel” 22, 12 v. 42; “se sol meu padr’ a emparar” 101, 5 v. 28) o seguito direttamente dall’infinito, come in questo caso. – *mui bem*: la canzone, al di là dei differenti percorsi interpretativi, si configura immediatamente come un omaggio ai trovatori provenzali, riconosciuti ancora una volta, come in *Quer’ eu em maneira de proençaal*, quali indiscussi maestri di poesia (cfr. *sabem* v. 7). – *trobar*: ‘poetare’ con riferimento alla composizione sia del testo che della melodia, cfr. II v. 1.

2. *dizem eles*: con allusione, apparentemente ironica, alle frequenti dichiarazioni programmatiche del tipo “dei per s’amor chantar” (Sordello, *Atretan dei ben chantar finamen* v. 7).

Per la forma plurale del pronome personale di terza persona come formazione secondaria su quella singolare, cfr. Ferreiro 1999: 68 n. 47, 247. – *com amor*: mossi da amore.

3. *mais*: la forte avversativa iniziale marca con efficacia l’opposizione che verrà sviluppata nei versi successivi tra chi compone solo in primavera e chi soffre e canta tutto l’anno senza condizionamenti stagionali. – *os que trobam*: la perifrasi, iterata nelle strofe successive, è comunemente riferita ai *Proençaes* in opposizione all’*eu* lirico. A mio avviso il testo distingue tra i Provenzali che ‘sogliono poetare molto bene per amore’ (vv. 1-2) e ‘poetano lodando le loro dame meglio che possono’ (vv. 7-8) da *os que trobam no tempo da flor*, cioè da quelli di loro che intonano poesie solo nella stagione primaverile, aridamente ancorati ad un ‘maniera’ poetica artificiosa e convenzionale. – *tempo da froi*: ‘tempo del fiore’ e quindi ‘primavera’ con esplicita allusione al *tópos* del *Natureingang*, caratteristico della lirica provenzale ed assente invece nella lirica galego-portoghese. In essa infatti i rari riferimenti ad un’ambientazione paesaggistica e stagionale non assumono mai funzione esordiale ma, come nella solare *Que muito m’ eu pago d’ este verão* di Airas Nunes (14, 5), sono

piuttosto sviluppati lungo l'intero componimento quale linea tematica principale. Più che criticare la pratica inveterata dell'esordio primaverile, assunto come segnale di una poesia artificiosamente convenzionale, don Denis, sulla scia già tracciata da molti trovatori transpirenaici, si oppone a chi compone d'amore solo in primavera dimostrando la labilità – e quindi l'insincerità – di un sentimento destinato ad esaurirsi in poco tempo. Ad essi l'autore oppone il proprio stato d'animo che si mantiene inalterato tutto l'anno e, fuori metafora, una poesia non prigioniera delle convenzioni (o che per lo meno aspira ad essere tale).

Per il sostantivo *flor*, si noterà che Lang, come per *Brancaflor* in XXXVI v. 8, mantiene la forma con metatesi dei manoscritti nonostante la rima imperfetta che si origina con la serie di rimanti in *-or*. Preferiscono correggere la forma, tra gli altri, Nunes, Torres, D'Heur e, più recentemente, Jensen, Spina e i curatori di *LPGP*.

4. *e nom em outro*: il riferimento alle altre stagioni, inverno ed autunno, viene precisato, secondo la linea interpretativa indicata da A. Ferrari, nelle strofe successive ai vv. 11 e 15-16.

5. *tam gram coita*: in questo pretenzioso «gioco della sincerità», come lo definisce D'Heur (1990: 362), don Denis non indica nell'amore la propria fonte di ispirazione, ma nella sofferenza. Di qui l'innegabile valore teorico di un testo che riconosce nella *coita* l'accento dominante non solo della produzione poetica dionigina, ma dell'intero trobadorismo galego-portoghese. Con una diversa angolazione interpretativa, si noterà che il fatto che i trovatori provenzali non provino le sofferenze del poeta costituisca in realtà un dato di fatto, essendo in genere l'esordio primaverile collegato a situazioni di gioia ed euforia.

6. *(me) vejo levar*: lett. 'mi vedo patire'; l'espressione indica la consapevolezza del poeta in merito alla propria condizione, cfr. "tanto me vejo coitad' andar" XIV v. 3.

7. *loar*: quanto comporre alla 'maniera' dei provenzali significati cantare d'amore in lode alla donna risulta evidente anche dai versi esordiali di *Quer' eu em maneira de proençal*.

8. *senhores*: il plurale, attestato per lo più nella produzione satirica, è riferito alle dame di altri trovatori, cfr. "mais dizen aquestes que an / senhores que logo xi morrerán / por elas" 116, 5 vv. 8-10; "[trobadores] que troban d' amor por sas senhores" 157, 39 v. 3 (cfr. Brea 1987-1989). – *o mais e o melhor*: si noti la *gradatio* iperbolica.

9. *são sabedor*: *variatio* per *sei eu bem* del v. 4.

10. *quand' a frol sazom (á)*: lett. 'quando c'è la stagione dei fiori'. La primavera non viene mai citata direttamente come *verão* o *estiu*, ma indicata tramite perifrasi centrate sempre sull'elemento floreale.

11. *e nom ante*: 'non prima della primevera', cioè in inverno. – *se Deus mi perdom*: la non più che dichiarata polemica contro il formalismo in poesia si risolve paradossalmente nel ricorso a strutture altrettanto convenzionali, dall'organizzazione

parallelistica del materiale poetico, tanto distintiva della lirica peninsulare, all'utilizzo di espressioni formulari come questa frequente parentetica con funzione asseverativa.

12. *sem par*: nel crescendo drammatico con cui viene definita la sofferenza dell'io lirico in rapporto a quella dei poeti 'primaverili' si ricorre qui ad un'iperbole canonica (cfr. "ei coita sem par" XLV v. 17; "grande affam e mil coitas sen par" 71, 7 v. 9). Si noti come l'opposizione tra *os que trobam* e l'*eu* si rifletta nel poliptoto *am - ei e*, parallelamente, in quello *vivem - vivo* dei vv. 17-18

13. *s' alegrar (vam)*: non sfugga come, da profondo conoscitore della lirica cortese galloromanza, don Denis colga come tratti distintivi di tale tradizione letteraria la tematica della *laus* (v. 7) e l'intonazione del *joi*.

14. *que*: per *em que*, cfr. "des aquel dia que vos vi" XLV v. 5. – *tem*: uno dei sedici casi individuati da Moscoso Mato (1999: 229) all'interno del *corpus* profano galego-portoghese in cui il verbo *teer* ha il valore di possesso e l'oggetto diretto (*a color*) esprime una qualità «inherente e inalienable» del soggetto (*a frol*). – *color*: la forma, derivata dal lat. COLŌREM con conservazione della *l* intervocalica, è relativamente frequente almeno fino al XVI secolo accanto al tradizionale *coor*.

15. *e tanto que se fôr (aquel tempo)*: allusione alla successiva stagione autunnale, quando cioè finisce la stagione della fioritura (cfr. Ferrari 1984: 44 n. 36). La subordinata è costruita sulla locuzione temporale *tanto que* ed il futuro congiuntivo di *ir-se* ('andarsene' e quindi 'passare').

16. *aquel tempo: e-no tempo que a frol tem a color comisigo*. – *razom (nom am)*: passata la bella stagione dei fiori, tace il canto di chi non trova nell'amore - o nella *coita* - una vera ragione e fonte di ispirazione.

17. *nom*: Lang stampa *nem* mantendosi fedele ai testimoni (B e V: *nē*), ma la struttura sintattica della frase esige l'avverbio di negazione *nom*, come già corretto da Nunes, e non il coordinante negativo. – *em*: integrazione di Moura, per *uivē q̄l* dei manoscritti, non segnalata tipograficamente da Lang. – *perdiçom*: 'perdizione' dovuta all'estrema sofferenza (*perdizon* provenzale). Il sostantivo compare in cinque *cantigas*, di cui tre dionigine: cfr. oltre a questo passo "viv' em tam gram perdiçom, / que mi dê morte" L vv. 19-20; "por vós viv' eu em tal perdiçom / que nunca dormem estes olhos meus" LXXXIII vv. 15-16. Le altre occorrenze si registrano in Johan Airas "non vos contarei / dos dias que a meu pesar passei, / ca non foi vida, mais foi perdiçom" (63, 42 vv. 12-14) e Johan Garcia de Guilhade "Non metedes mentes en qual perdiçom / fezeron no mund' e se fôron perder?" (70, 14 vv. 7-8 in un contesto tematico vicino però all'*escarnio* amoroso).

18. *pois*: con valore avverbiale. – *m' á de matar*: la perifrasi indica al tempo l'inevitabilità e l'imminenza della morte d'amore.

XLVIII

Preguntar-vos quero por Deus

Il nucleo tematico del testo si iscrive nel campo semico definito da Tavani ‘riserbo della dama’, che insieme a quello della *coita* amorosa assume una funzione primaria nell’economia del genere d’*amor*. Nonostante la convenzionalità del contenuto, il re trovatore ci fornisce un ulteriore esempio della sua comprovata abilità, praticando quella sottile arte della sfumatura e della *variatio* minima tanto caratteristica della ‘maniera’ galego-portoghese. L’apparente semplicità del testo nasconde inoltre una sapiente costruzione e disposizione dei contenuti, a partire dall’interrogativa indiretta retorica in cui si articola in certo modo l’esordio della *cantiga*. La richiesta, veicolata dal verbo *preguntar* enfaticamente collocato tramite iperbato in posizione incipitaria, è seguita dall’invocazione alla divinità, stilema tipico e pertanto svuotato di ogni connotazione, ma che viene in qualche modo risemantizzato dalle sue successive implicazioni. Attraverso il riferimento a Dio si snoda infatti l’elogio della dama che funge da *captatio benevolentiae* dell’appello del poeta che, invocando la *mesura* della donna, le chiede ragione della sua indifferenza. Se nella *cantiga* XXXIII il poeta si dichiara consapevole del *torto tam descomunal* commesso nei confronti dell’amata, in questo testo l’originale riferimento ad eventuali *pecados* commessi contro di lei è avanzato nella prima *cobla* e implicitamente negato nelle successive. La seconda e la terza strofa infatti abbandonano il tono interrogativo e sono costruite sull’opposizione tra l’amore fedele del trovatore e l’atteggiamento distaccato della dama che non ha mai considerato la possibilità di ricompensarlo per i suoi servizi. I sentimenti dell’io lirico sono iperbolicamente descritti ricorrendo a formule topiche del linguaggio poetico che si intrecciano nelle ultime due strofe tramite il procedimento del parallelismo letterale (*des aquel dia que vos vi / des que vos vi*) e semantico (*soub’ amar mais que os meus olhos, o maior bem que vos podia querer, quiji a todo meu poder*). L’elaborata costruzione delle strofe, a cominciare dal parallelismo sintattico e dal gioco sul termine *bem* che caratterizzano i due versi del ritornello, è evidente nella *variatio* posizionale dell’espressione che segna l’inizio del rapporto d’amore (*des aquel dia que vos vi / des que vos vi*) che nella seconda strofa spezza la formula *amar mais que os meus olhos* e nella terza precede la dichiarazione iperbolica.

Il quarto verso della seconda e terza strofa propone una nuova chiave interpretativa a favore della *mesura* femminile: sarebbe infatti Dio il responsabile del suo comportamento ostile e il riferimento alla divinità getta nuova luce sull’utilizzo, a questo punto non casuale, del termine religioso *pecados* del quarto verso della prima strofa. Essendo Dio a guidare il comportamento della donna (*guisar*), provocando dunque la situazione drammatica dell’amante, i peccati cui quest’ultimo si riferisce andranno intesi contro il Signore.

A suggello del canto, nella *fiinda* il poeta torna a rivolgersi nuovamente alla dama con un ammonimento dal sapore proverbiale che estremizza il gioco sul polisemico *bem*, spingendo il discorso al limite dell’intellegibilità. Nella *fiinda* la recriminazione verso la divinità pare lasciare il posto alla sottile protesta dell’amante deluso di fronte all’atteggiamento ingrato della dama certamente non consono al merito che egli si è guadagnato col *bem*, con la costanza cioè del suo servizio d’amore.

B 525^b, V 128.

Lang 48. Altre edd.: Moura (1847) p. 71; Monaci (1875) 128; Braga (1878) 128; Machado (1949-1964) 490; Pimpão (1960) 17; Nunes (1972) 74; Nassar (1995) p. 58; Spina (1996) pp. 312-313; Júdice (1997) p. 122.

Repertori: Tavani (1967) 25, 85; D'Heur (1973) 542.

Preguntar-vos quero por Deus,
senhor fremosa, que vos fez
mesurada e de bom prez,
que pecados forom os meus
5 *que nunca tevestes por bem
de nunca mi fazerdes bem.*

Pero sempre vos soub' amar,
des aquel dia que vos vi,
mais que os meus olhos em mi,
10 e assi o quis Deus guisar
*que nunca tevestes por bem
de nunca mi fazerdes bem.*

Des que vos vi, sempr' o maior
bem que vos podia querer,
15 vos quiji a todo meu poder;
e pero quis Nostro Senhor
*que nunca tevestes por bem
de nunca mi fazerdes bem.*

Mais, senhor, a vida com bem
20 se cobraria bem por bem.

I- Voglio chiedervi in nome di Dio, signora bella, che vi fece cortese e di buon pregio, quali peccati furono i miei *che mai riteneste opportuno farmi del bene.*

II- Però sempre vi seppi amare, da quel giorno in cui vi vidi, più dei miei stessi occhi, e Dio volle così stabilire *che mai riteneste opportuno farmi del bene.*

III- Da quando vi vidi, sempre il maggior bene che vi potevo volere vi volli secondo le mie forze; però Nostro Signore volle *che mai riteneste opportuno farmi del bene.*

F- Ma, signora, nella vita ben si dovrebbe ricompensare il bene con il bene.

Cantiga d'amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro ottosillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due ottosillabi anch'essi maschili a rima baciata più una *fiinda* di due versi che riprendono la misura e i rimanti del *refrán*. Legame di *coblas capcaudadas* e *capfinidas* tra il ritornello della terza strofa e la *fiinda*, nel cui primo verso torna anche la parola *senhor* con cui si chiudeva, nell'omologo *Nostro Senhor*, il corpo della terza strofa. La corrispondenza semantica che interessa le

ultime due strofe origina casi di parallelismo letterale e formale (vv. 8 e 13 con inizio anaforico, vv. 10 e 16).

La rima *a* della prima strofa è ripresa nella seconda come rima al mezzo (*meus* : *Deus*, vv. 9-10); desinenziale la rima 7 : 10. Il gioco in sede rimica sulla polisemia del termine *bem* collega saldamente i versi del ritornello a quelli della *fiinda*. Le rime della prima strofa presentano la stessa vocale tonica mentre le rime *a* e *b* della terza, cui si unisce la rima *a* della seconda, condividono l'elemento consonantico. *Enjambements* ai vv. 2-3 e 13-14. Sinalefe al v. 15 (*quiji^a*).

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: eus ez em

II: ar i

III: or er

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 185, schema 160: 333; per cui cfr. X.

1. *Incipit* simile nel genere d'*amigo*: *Preguntar-vos quer' eu, madre* di Pero Meogo (134, 8) alla cui produzione don Denis si ispira per altri testi (cfr. *Levantou-s' a velida* XCII).

3. *mesurada*: dotata di *mesura* cioè 'cortese' (cfr. XII v. 4); il termine compare solo in cinque *cantigas* (una d'*amigo* e quattro d'*amor*), di cui ben tre di don Denis. Il monarca ricorre all'aggettivo nell'apostrofe *amiga fremosa e mesurada* (XCVIII v. 22) e nella *cantiga de amor Senhor, em tam grave dia* (LXXIII) dove, come accade in questo testo, la lode della dama si collega al *tópos* retorico di *Deus artifex* e funge da *captatio benevolentiae* alla richiesta del poeta: "e por Santa Maria, / que vos fex tam mesurada, / doede-vos algum dia / de mi" (vv. 3-6). Il riferimento all'elogiata *mesura* non è certo casuale in questi due testi: nella poesia LXXIII si pone l'accento sulla cortesia dell'amata perché questa abbia compassione del suo dolore, mentre in questo caso, proprio ricordando alla dama le sue celestiali virtù, il poeta lamenta la sua indifferenza. Infine, si noti la *mise en relief* del termine *mesurada* grazie all'*enjambement* che lo separa dal verbo collocandolo in posizione di *rejet*. – *prez*: per questo provenzalismo, cfr. XLII v. 7.

4. *pecados*: per riferirsi alle colpe commesse contro la dama, il re trovatore ricorre – generalmente in negativo – al verbo *errar* e ai sostantivi *torto*, *erro* e *mingua* (cfr. I vv. 10 e 27, IV v. 12, XXXIII vv. 13 e 14, XLII v. 17, LXIX v. 17, LXXIV v. 9). In questo caso l'utilizzo di un termine religiosamente connotato come *pecados* (cfr. *pecador* III v. 3) costituisce un'originale *variatio* tematica per esporre il tema convenzionale della *desmesura* femminile e inoltre si spiega con quanto verrà dichiarato nel v. 10 ("o quis Deus guisar"), ripreso simmetricamente al quarto verso della terza strofa ("quis nostro Senhor"). I peccati del poeta assumono nel corso del testo l'aspetto di colpe commesse non verso l'amata ma verso Dio, poiché è Lui che lo vuole punire servendosi della donna, la cui *mesura* resterebbe dunque intatta.

5. *que*: consecutivo. – *tevestes*: per il perfetto di *teer*, cfr. XL v. 11. Per l'espressione

teer por bem ‘ritenere giusto, conveniente’, cfr. XII v. 9.

6. Si noti la costruzione parallela dei versi del *refrán* con l’iterazione iniziale dell’avverbio *nunca*, l’assonanza dei verbi in posizione centrale e la parola rima equivoca finale. Per il concetto che sta alla base dell’espressione *fazer bem*, tanto centrale nella poetica della *cantiga d’amor* quanto elusivo, cfr. XIX v. 15.

7. *soub’ amar*: per l’impiego di *saber* nell’accezione di ‘essere in grado’ in questo tipo di formula, cfr. IX v. 8, XXXII v. 8, XXXVI v. 3, XXXVII v. 5, ecc. e, nella stessa giacitura, Johan Mendiz de Briteyros: “sempre’eu soub’ amar / e servir mais que outro servidor” (73, 7 vv. 10-11).

8. La formula allitterante costituisce un ottosillabo che torna identico in altre *cantigas*, cfr. XLV v. 5; 78, 4 v. 9; 18, 36 v. 10 (“des aquel dia que a vy”).

9. Per l’iperbolico paragone di derivazione classica, cfr. XXXII v. 9. Il sintagma preposizionale *em mi* funge da rafforzativo del pronome possessivo: cfr. “os meos olhos em mi” LXXVII v. 15. Si noti inoltre l’allitterazione sul suono nasale.

10. *assi*: anticipa il contenuto del ritornello. – *o*: riferito alla situazione del poeta. – *guisar*: cfr. VII v. 1.

13. *maior*: per un simile *enjambement*, che qui contribuisce alla *mise en relief* del termine *bem*, cfr. I vv. 26-27 (*maior mingua*), V vv. 8-9 (*maior pesar*) e IX vv. 7-8/14-15/21-22 (*maior mal*).

15. *quiji*: Lang rende così la forma palatalizzata *quigi* che si trova in entrambi i testimoni (QUAESĪVĪ > quis ~ quige/quigi > quixen gal. mod., quis port. mod., cfr. XXX v. 12), cfr. LXIV v. 3.

L’anastrofe separa il verbo dal complemento oggetto (*o maior bem*), enfaticamente spostato in prima posizione e spezzato dall’*enjambement* che a sua volta pone in rilievo il termine chiave del testo *bem*. La tessitura iperbolica dei primi tre versi della strofa è un’*amplificatio* della dichiarazione d’amore fatta in precedenza (vv. 7-9) ed è arricchita dall’intrecciarsi della serie poliptotica sul verbo *querer* (in qualche modo anticipato dal *quis* del v. 10, parallelo a quello del v. 16) con la figura etimologica *podia-poder*. – *a todo meu poder*: ‘con tutto il mio potere’, amplificazione iperbolica della formula *a meu poder*: cfr. CV v. 10: “mais se eu posso a todo meu poder” (*a todo seu poder*: cfr. 48, 3 v. 2; 64, 14 v. 16; 120, 25 v. 10; ecc.).

19-20. Il senso della *fiinda*, già di per sé oscuro per la triplice iterazione del polisemico *bem*, è complicato dall’incertezza sul sintagma *a vida*, messo a testo da Lang che segue come d’abitudine il ms. V (*avida*), mentre Nunes, sulla base della lezione di B (*amda*), stampa *ainda*. La *fiinda* sembra contenere, dopo la forte avversativa iniziale, un ammonimento rivolto alla dama sull’importanza di ricambiare ‘il bene col bene’, a proposito del quale Nunes ricorda il proverbio portoghese *amor com amor se paga*.

La controversa interpretazione della lettera del passo è innanzitutto dovuta alla vasta area semantica del verbo *cobrar* (< RĒCŪPĒRĀRE con perdita regressiva del prefisso) a cui i glossari assegnano valori differenti: ‘tornare a possedere, recuperare’, ‘ricevere

denaro in pagamento’, ‘conseguire, ottenere’. Per quest’ultimo significato, apparentemente il più vicino a quello assunto dal verbo nel presente passo, cfr. l’espressione “cobrou manto con espada” (Pero Mendiz da Fonseca 133, 1 v. 17). Tuttavia il nostro verso presenta la forma pronominale del verbo per la quale l’unica attestazione che rintraccio è l’espressione *cobrase do mal* col senso di ‘riaversi’ in una *cantiga* di don Pedro (“E ja m’ El tanto mal fez que nom sey / rem u me possa cobrar d’iss” 118, 6 vv. 8-9). Si noti inoltre che la presenza del sintagma *a vida* esclude la possibilità di considerare soggetto il primo *bem* del v. 20, che avrà piuttosto valore avverbiale. Mantenendo la lezione di Lang *cobrase* possederà un significato simile a quello odierno di ‘ricevere ricompensa per un favore fatto’ e in tal senso i versi dovranno essere intesi: ‘la vita ben si dovrebbe ricompensare per il favore ricevuto (*por bem*) col bene (*com bem*)’.

XLIX

De muitas coitas, senhor, que levei

La tradizionale esternazione alla dama dell'intensità del proprio dolore è espressa in questo testo tramite l'incapacità del poeta di valutare quale sia la maggiore tra le sue tante sofferenze. Il paragone tra le *coitas* patite non viene sviluppato in un'esposizione articolata dei diversi tormenti come invece farà ad esempio Martin Moxa in *Atanto querria saber* (94, 5, cfr. nota ai vv. 3-4), ma piegato all'astratta dichiarazione iperbolica delle pene amorose, definite genericamente 'tutte senza pari' (v. 9). L'esitazione del poeta è veicolata dalla costante iterazione dei sintagmi *nom posso*, all'interno di strofa, e *nom sei* nel ritornello che introducono dunque il *leitmotif* della poesia all'interno di una rigida struttura basata su poche variazioni lessicali e posizionali e sull'iterazione di termini chiave come *coitas* e *maior*.

L'indeterminatezza contenutistica del componimento si riflette nel tono iperbolico che riguarda sia la definizione delle sofferenze (cfr. primo verso del ritornello e v. 9) sia l'incapacità decisionale del poeta. Una fitta rete di costrutti anaforici e di variazioni parallelistiche conferisce alla canzone un tono di immobilità, di staticità emotiva nonostante il movimento simulato del 'male in peggio'. Il contenuto, come in tutti i componimenti caratterizzati da questo tipo di parallelismo rigoroso e sistematico, è completamente svolto nella prima strofa, di cui le successive non sono che variazioni fondate sull'iterazione e sulla sinonimia, intercalate a formule topiche (*par Deus, per bona fe, se Deus mi perdom*). I motivi – *coita* patita, incapacità di scegliere, *visio* e origine dell'amore – tornano immutati nelle tre strofe, veicolati da espressioni fisse ripetute negli stessi luoghi, caratterizzati dunque dal ripetersi di termini chiave tutt'al più variati sinonimicamente (*muitas/tantas coitas, levei/padeci/passei, escolher/osmar*). Ecco ad esempio l'iterazione verbale di *levei* nelle prime due strofe e di *osmar* nella ultime due: la seconda *cobla* si configura infatti come una sorta di zona di transizione collegata alla prima strofa e contemporaneamente aperta sulla terza. A sua volta la prima e la terza strofa risultano collegate dal riferimento, pur all'interno di formule interiettive, a Dio (vv. 3 e 16). E di transizione, segnata dal *mais*, è soprattutto il verso precedente il ritornello con la ripetizione costante del verbo *passar*, nonostante il gioco equivoco sui suoi significati. La *variatio*, infine, interessa anche l'espressione topica che segna l'inizio del rapporto d'amore e, quindi, delle pene del poeta: amplificata per *interpretatio* nella prima strofa (v. 2), si trova invece nella forma semplice nelle successive, dove la variazione è di tipo sinonimico e posizionale (spezzata da *enjambement* nella terza strofa).

B 526^b, V 129.

Lang 49. Altre edd.: Moura (1847) p. 73; Monaci (1875) 129; Braga (1878) 129; Machado (1949-1964) 491; Nunes (1972) 75; Nassar (1995) p. 59; Júdice (1997) p. 123.

Repertori: Tavani (1967) 25, 30; D'Heur (1973) 543.

De muitas coitas, senhor, que levei
des que vos soubi mui gram bem querer,
par Deus, nom poss' oj' eu mi escolher
end' a maior; mais per quant' eu passei

5 *de mal em mal, e peior de peior,*
nom sei qual é maior coita, senhor.

Tantas coitas levei e padeci
des que vos vi, que nom poss' oj' osmar
end' a maior, tantas forom sem par;
10 *mais de tod' esto que passou por mi*
de mal em mal, e peior de peior,
nom sei qual é maior coita, senhor.

Tantas coitas passei dela sazom
que vos eu vi, [senhor], per bona fe,
15 *que nom poss' osmar a maior qual é;*
mais da[s] que passei, se Deus mi perdom,
de mal em mal, e peior de peior,
nom sei qual é maior coita, senhor.

I- Delle molte sofferenze, signora, che ho sofferto dal momento in cui seppi amarvi, per Dio, oggi non posso sceglierne la maggiore; ma per tutto quello che ho sopportato *di male in male e di peggio in peggio, non so qual è la maggiore sofferenza, signora.*

II- Tante sofferenze ho sofferto e patito da quando vi vidi, che non posso oggi valutarne la maggiore, tante furono senza eguali; ma di tutto quello che mi è successo *di male in male e di peggio in peggio, non so qual è la maggiore sofferenza, signora.*

III- Tante sofferenze ho patito dal momento in cui vi vidi, signora, in fede mia, che non posso valutare quale sia la maggiore; ma di quelle che ho sopportato, che Dio mi perdoni, *di male in male e di peggio in peggio, non so qual è la maggiore sofferenza, signora.*

Cantiga d'amor, di *refrán* formata da tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi a rima baciata anch'essi decasillabi maschili. Legame di *coblas capfinidas* tra il ritornello e il primo verso di ogni strofa (*coita – coitas*) e tra il corpo della seconda e della terza strofa (*passei – passou*). Il parallelismo letterale origina una serie di inizi anaforici: vv. 7 e 13 (*coblas capdenals*), vv. 2 e 8, vv. 4 e 9, vv. 11 e 16. Rime desinenziali 1 : 4 e 2 : 3; rime interne 4 : 5 : 6 (*maior : peior : senhor* complicata dalla *repetitio*, cfr. anche 9 : 11 : 12 e 15 : 17 : 18) e 7 : 8 (*padeci : vi*). *Enjambements* ai vv. 3-4, 8-9, 13-14.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: ei er or

II: i ar

III: om e

Cfr. Tavani 1967: 155, schema 160: 19; per cui cfr. X.

1. *de muitas coitas*: nella costruzione del superlativo relativo (*a maior de*) si trova la

preposizione semplice se segue un indefinito: cfr. 15, 1 vv. 2/6/9/13; 104, 10 vv. 26-27 (*de quantos*); altrimenti è articolata: v. 16 (*das*); 68 v. 15 e 30, 12 v. 7 (*dos que*).

2. Identico verso si legge in Fernan Velho: “des que vus soubi mui gram ben querer” (50, 9 v. 9).

3-4. Notevole il riscontro, già segnalato da Lang (1984: 125), con la *fiinda* di Martin Moxa: “E d’ estas coytas que sofri / a mayor escolher non sey; / pero sey ca mui graves son” (94, 5). I due testi sono per il resto differenti: quello del chierico aragonese, infatti, si struttura come un quesito d’amore in cui il poeta chiede ad “estes que morren con amor” (v. 2) se sia per loro maggiore la lontananza dall’amata oppure esserle vicini ma non osare parlarle. Dopo aver sperimentato entrambe le sofferenze, tracciando quindi un’essenziale ‘storia d’amore’, il poeta non sa dire quale sia la peggiore. Nella poesia dionigina il motivo è molto più limitato nella sua realizzazione, circoscritto alla definizione iperbolica della *coita* e appiattito dalla pratica costante dell’*iteratio* (nei versi centrali della strofa e nel ritornello).

3. *eu mi escolher*: la forma pronominale del verbo *escolher* è rara, ne trovo solo due esempi: Johan Garcia Guilhade “e a questo non poss’ eu escolher, / ca logo m’ eu en[d’] al escolheria” (70, 13 vv. 10-11) e Martin Soarez “m’ eu escolher” (o nell’edizione di Arias 2003: 624-625, più aderente ai manoscritti: “m’ én escolher”; 97, 32 v. 5). Il passo dionigino è però dubbioso: se *mi* è pronome atono forma un’unica sillaba con la vocale iniziale del verbo successivo rendendo in tal modo il verso ipometro. Il passo è stato inoltre già segnalato da Ogando (1980: 169-170) per l’anomala collocazione del pronome nella costruzione col modale e l’infinito. Ci si può chiedere se il verso non vada letto pittosto: “par Deus, nom poss’ oj’ em mi escolher” con *mi* (B: *mī*) tonico preceduto da preposizione. Nonostante la lettura *eu* concorde di entrambi i testimoni, la frequente confusione grafica tra *u* ed *n* è testimoniata dallo stesso codice Vaticano al v. 6 dove il copista scrive *eu* al posto del corretto *em*. Per l’espressione che risulterebbe da un’eventuale correzione, cfr. “nom poss’ oj’ em mi osmar” (XXXVIII v. 15).

4. *ende*: riferito a *muitas coitas*. – *passei*: qui il verbo ha il valore di ‘sentire, soffrire’.

5. L’espressione scinde il costrutto correlativo *de mal em peor* attestato, come il suo contrario *de bem em melhor*, sia nella lirica (94, 2 v. 4; CSM 217 v. 9) sia nella prosa (cfr. Lorenzo 1977, II: 1006 s.v. *peyor*).

7. *leveis e padeci*: dittologia sinonimica, per *levar* cfr. VI v. 6 e per *padecer* cfr. VII v. 8.

10. *tod’ esto*: la sofferenza del poeta, certo derivata dall’amore non corrisposto, rimane indefinita (cfr. *per quanto* v. 4). – *passou por*: ‘accadere, succedere’, cfr. “que passou e passa per mi” XLV v. 19.

13. *passei*: il significato di ‘soffrire, sopportare’ è in questo caso assicurato dal parallelismo semantico coi precedenti *leveis e padeci*. Il verbo si ripete con identico significato e nella stessa giacitura al v. 16. – *dela sazom (que vos eu vi)*: questa variante della formula *desque vos vi* è documentata in altre cinque *cantigas de amor* e sempre

spezzata dallo stesso *enjambement* (cfr. LXVIII vv. 9-10; 121, 9 vv. 26-27; 151, 15 vv. 9-10; 151, 26 vv. 4-5; 152, 13 vv. 7-8).

14. *que*: al posto di *em que*, cfr. XLV v. 5.

L

Nostro Senhor, se averei guisado

L'incipitaria apostrofe alla divinità rimane quasi sospesa in un testo dalla complessa struttura sintattica che, soprattutto nella prima strofa, si pone a cavallo tra petizione e mero lamento. Il tema convenzionale – il desiderio di rivedere la dama – è marcato dalla regolare ripresa della parola rima *veer* al secondo verso di ogni unità metrica e incorniciato nelle ultime due strofe dalla descrizione del travaglio d'amore e delle sue estreme conseguenze.

La prima strofa alterna momenti di speranza (*se averei guisado, filhar-lh' ia por galardom*) a dichiarazioni disforiche sulla *desmesura* della dama che coinvolgono sia la sfera delle azioni (*nunca fezo*) sia quella delle pure aspettative (*nunca cuido*). Dopo l'accettazione dell'amante del suo eterno stato di *pregador* (altra ricompensa non potrà avere oltre alla contemplazione dell'amata), la strofa si chiude di nuovo drammaticamente sulla consapevolezza che alla dama pesa il solo essere guardata e sull'ultima – circolare rispetto al *Nostro Senhor* iniziale – invocazione a Dio. La seconda strofa rimarca il desiderio del poeta di rivedere l'amata aggiungendo nuove informazioni circa la lunga (*gram temp' á*) separazione (*ir pola veer*) che impedisce il rinnovarsi dell'originaria *visio* (*qual eu a vi*). Come di consueto, infatti, la vista è al tempo origine e unico rimedio al dolore del poeta che lontano dalla donna lamenta lo stato di totale apatia in cui vive, provocato appunto dall'assenza di lei. La separazione dal proprio cuore, la perdita del sonno e della forza, l'estraniamento fino alla perdita del giudizio sono prodotti inevitabili – e tradizionali – dell'amore che fa vivere il soggetto in uno stato di tale 'perdizione' da vedere nella morte l'unica liberazione dal male.

Iniziata come una preghiera, la *cantiga* sviscera più di altri testi la sintomatologia dell'infermità erotica, unendo in accumulazioni polisindetiche tradizione classica (perdita della forza commista a quella sonno), eredità provenzale (specialmente la disgregazione io-cuore) a formule tipicamente peninsulari (*nom saber parte nem mandado, nom aver recado*). I toni disforici aumentano lungo il testo culminando negli ultimi versi col motivo della morte tanto imminente che il poeta chiede perdono a Dio nella speranza di liberarsi finalmente dei suoi mali.

B 527^b, V 130.

Lang 50. Altre edd.: Moura (1847) p. 74; Monaci (1875) 130; Braga (1878) 130; Machado (1949-1964) 492; Nunes (1972) 76; Júdice (1997) p. 124.

Repertori: Tavani (1967) 25, 56; D'Heur (1973) 544.

Nostro Senhor, se averei guisado
de mha senhor mui fremosa veer,
que mi nunca fez[o] nenhum prazer
e de que nunca cuid' aver bom grado,
5 pero filhar-lh' ia por galardom
de a veer, se soubesse que nom
lh' era tam grave, Deus foss' em loado.

- Ca mui gram temp' á que ando coitado
 se eu podesse pola ir veer,
 10 ca depois nom me pód' escaecer
 qual eu [a] vi, u ouvi Deus irado;
 ca verdadeira mente des entom
 nom trago mig' a queste coraçom,
 nem er sei de mim parte nem mandado.
- 15 Ca me tem seu amor tam aficado
 des que se nom guisou de a veer,
 que nom ei em mim força nem poder,
 nem dormho rem nem ei em mim recado;
 e porque viv' em tam gram perdiçom,
 20 que mi dê morte, peç' a Deus perdom,
 e perderei meu mal e meu cuidado.

I- Nostro Signore, se avrò l'occasione di vedere la mia bella signora, che mai mi fece alcun piacere e dalla quale mai penso di ricevere alcun favore, allora prenderei come ricompensa il vederla, se sapessi che non le sarebbe tanto grave, Dio ne fosse lodato.

II- È da molto tempo che sono angosciato se io potessi andare a vederla, perché da allora non mi potei dimenticare quale io la vidi, quando ebbi Dio contro di me; poiché in verità da allora non porto con me questo cuore né so nulla di me.

III- L'amore per lei mi tiene tanto oppresso da quando non volle più farsi vedere, che non ho in me forza né potere, non dormo più né ho in me giudizio; e poiché vivo in un'angustia tanto grande che potrebbe darmi la morte, chiedo perdono a Dio, e perderò il mio male e la mia pena.

Cantiga d'amor, di *mestría*, formata da tre *coblas unissonans* di sette decasillabi di cui il primo, il quarto e l'ultimo femminili (rima *a*) e i restanti maschili (rima *b* e *c*). La poesia non è interessata da procedimenti parallelistici, gli unici collegamenti interstrofici sono il legame di *coblas capcaudadas*, la parola rima *veer* al secondo verso di ogni strofa e l'inizio anaforico dei vv. 3 e 20 (*que mi*). Rima desinenziale 9 : 10; rime ricche 4 : 11, 14 : 21, 15 : 18, 5 : 20, 13 : 19, 19 : 20. Particolare caso di rima derivata *coitado* : *cuidado* ai vv. 8 e 21, che fa rimare tra loro due forme diverse della stessa parola. Si tratta di una rima frequente nella produzione dionigina (cfr. LI 8 : 11; LIV 1 : 8; CXIII 7 : 12; CXXV 22 : 23) e galego-portoghese in generale (9, 7 7 : 24; 79, 11 1 : 8; 97, 22 1 : 17; 115, 2 13 : 15; 116, 27 8 : 14; 120, 53 2 : 12; 131, 4 1 : 18; 154, 1 8 : 11). Si noti inoltre l'iterazione parallela in versi consecutivi di *senhor* (vv. 1 e 2, con *aequivocatio*) e *nunca* (vv. 3 e 4) e, sempre nella prima strofa, la rima interna 2: 3 : 4 (*veer* : *prazer* : *aver* con ripetizione di *veer* all'inizio del v. 6). *Enjambement* notevole ai vv. 6-7.

Schema metrico: a10' b10 b10 a10' c10 c10 a10'
 ado er om

Cfr. Tavani 1967: 216, schema 161: 132; per cui cfr. I.

1. Per quest'apostrofe incipitaria, cfr. XXVI v. 1. – *se*: l'articolata struttura sintattica della prima strofa, formata da una catena di subordinate, è complicata dal duplice valore dubitativo e ottativo assunto dalla congiunzione *se* (cfr. v. 6 e, nella seconda strofa, v. 9). In particolare, il valore ottativo è suggerito dall'apostrofe immediatamente precedente, ma il tempo verbale spinge in direzione dell'ipotetica ('se potrò vederla, allora considererò la vista come ricompensa, visto che da lei non posso sperare altro'). – *averei guisado*: 'avere l'opportunità', cfr. Johan Airas: "mais, tanto que eu aja guisado, / farei-lh' eu ben, par Santa Maria" (63, 69 vv. 16-17); Johan Soarez Coelho: "Quis el falar migu' e non ouve guisado" (79, 23 v. 5).

2. Tramite l'iperbato il termine chiave del testo viene posticipato nel finale di verso e ripetuto nella medesima sede al secondo verso di ogni strofa, originando la parola rima *veer* (lo stesso artificio si trova in V e VIII rispettivamente al secondo e al quarto verso di ogni strofa).

3. *mi nunca fez[o]*: il pronome atono di regola precede immediatamente il verbo, ma non è affatto raro che venga separato da questo dall'avverbio di negazione: cfr. "se nom guisou" v. 16, "vos nom doedes" LI v. 9, ecc. (cfr. Ogando 1980: 280). Lang risolve l'ipometria del verso ricorrendo alla forma analogica della terza persona singolare del perfetto di *fazer* (cfr. XLIV v. 20).

4. *aver bom grado (de)*: 'ricevere una buona ricompensa (da)', cfr. XII v. 10.

5. *pero*: la dama non ha mai ricambiato il poeta ma lui considererebbe una ricompensa il solo vederla. – *filhar-lh' ia*: per una tmesi simile col condizionale, cfr. XXV v. 4. Il verbo, probabilmente derivato dal latino volgare *PĪLIĀRE, dalla radice di COMPĪLARE 'despojar, saquear', significa 'prendere' (cfr. *pigliare* it.) e sopravvive oggi con la duplice accezione di 'prendere' e 'rubare' (cfr. REW 1935: 537, n. 6503; Corominas/Pascual 1980, IV: 547). – *galardom*: cfr. XX v. 13.

6. *de a*: la preposizione *de* subisce generalmente elisione quando introduce un infinito distanziato ("d' eu por vós a tal mort' aver" I v. 14; "d' eu viver aqui" II v. 6), ma conserva l'elemento vocalico di fronte al pronome personale atono *o, a, os, as* (Lapa 1977: 228).

7. *grave*: 'pesante, difficile da sopportare' (cfr. II v. 7); Michaëlis e Nunes preferiscono coordinare sindeticamente le due frasi leggendo *grav' e*. – *em*: riferito a *veer* (la dama). Si noti la *gradatio* nella descrizione della *desmesura* della donna che non solo non corrisponde all'amante (v. 3) e non gli concede ricompense per la sua fedeltà (v. 4), ma gli nega persino ogni diritto a guardarla.

9. Il verso spiega l'*andar coitado* del poeta; il senso è: 'sono tormentato dal pensiero di come riuscire a vederla'. Per l'espressione *ir por veer*, cfr. "e quer' oj' ir fremosa polo veer" (6, 5 v. 6); "que me guise d' ir e hirey / çed' u a vi, pola veer" (95, 4 vv. 24-25).

10. *depois*: dopo aver visto la donna per la prima volta. Non può dimenticare il bell'aspetto della dama neanche Martin Soarez in *Nostro Senhor, como jazco coytrado* (97, 23 vv. 13-14: “se m' est' a min podess' escaecer, / logu' eu seria guarid' e cobrado”). – *escaecer*: ‘dimenticare’, cfr. XXXVIII v. 11.

11. *u ouvi Deus irado*: stessa espressione in CVIII v. 5 “irad' aja Deus quem me lhi foi dar” e in un *escarnio* di Pero da Ponte: “irad' ouve Nostro Senhor / quen vos viu e vos desejou” (120, 22 vv. 23-24) che l'editore però, a mio avviso, interpreta erroneamente traducendo il passo «Aquel que vos viu e vos desexou alporizou a Noso Señor» (cfr. Panunzio 1992: 133). Non è il comportamento del peccatore che vede e desidera la donna a far adirare Dio, ma è lui a subire in quel momento l'ira divina. Allo stesso modo nel nostro testo, l'espressione formulare assegna alla divinità la responsabilità dell'innamoramento e delle conseguenze negative per il poeta. La congiunzione *u* ha in questo caso il valore temporale di ‘quando’.

13. Principale conseguenza dell'innamoramento è la scissione, di matrice provenzale, tra il corpo del poeta e il suo cuore che rimane accanto all'amata (cfr. XIX v. 5). – *trago*: prima persona del presente indicativo di *trager* (per cui cfr. XLVI v. 5).

14. Le espressioni *saber parte* e *saber mandado* sono comuni nella lingua antica col significato di ‘conoscere, avere notizie, essere informato’ (cfr. “Querria saber mandado / dos que alá som” LXXIX vv. 6-7; Pero da Ponte: “logar achou, qual avia mester, / u nom sabera parte nem mandado / de null' ome se d'alhur nom veer” 120, 23 vv. 16-18). Usate al negativo ed unite in dittologia sinonimica le formule si riferiscono in questo caso al poeta e allo stato di totale alienazione in cui vive da quando ha visto la dama. Cfr. Lourenço: “Tan muyto mi dizen que é coitado / por mi, des quando non falou comigo, / que non dorme nen á sen conssigo, / nen sabe de ssy parte nen mandado” (88, 6 vv. 7-10).

15. *seu amor*: l'amore per lei. – *tam* correlativo del *que* con cui inizia il v. 17. – *aficado*: ‘oppresso, afflitto’ (cfr. XL v. 19), è un termine poco usato nelle *cantigas*, ma varrà la pena ricordare i versi di una poesia amorosa di Alfonso X: “Ca, log' ali / u vos eu vi, / fui d' amor aficado / tan muit en mi / que non dormi, / nen ouve gasalhado” (18, 31 vv. 21-26).

17-18. La *coita* d'amore si manifesta con una sintomatologia topica, ereditata dai trovatori dalla tradizione classica: il poeta lamenta la perdita di ‘forza’ e ‘potere’ – in dittologia sinonimica – e la perdita del sonno commista a quella del senno.

18. *dormho*: <DÖRMĪŌ, la iod procedente dalla vocale tematica latina nella prima persona singolare del presente indicativo e in tutte le persone del presente congiuntivo si mantiene nella fase medievale della lingua, originando la semirregolarità del verbo attuale in galego e in portoghese dove presenta un'alternanza *u/o* della vocale radicale. – *rem*: ‘per niente’, rafforza la negazione (Vasco Rodriguez de Calvelo: “Vivo coitad' e sol non dôrmio ren” 155, 13 v. 7). – *recado*: Nunes (1972: 545) traduce «não saber que fazer»; tra le numerose accezioni del termine schedate dai glossari, mi pare sia qui da accogliere quella di ‘giudizio, intelligenza, ponderazione’. In tal senso l'espressione *nom aver em mi recado* diviene un sinonimo della più frequente *perder o sem* che

appare molto spesso associata nei testi alla perdita del sonno (cfr. Spina 1966: 68 e Tavani 1980: 77). Nel *corpus* lirico profano galego-portoghese il termine *recado* compare in ventisei testi per un totale di trenta occorrenze, di cui otto in sei poesie di don Denis (oltre a questa, cfr. LXVI, LXXVI, LXXXI, CXIII e CXXV) che lo utilizza nella maggior parte dei casi col senso di ‘messaggio’. Per le diverse accezioni del sostantivo e del verbo *recadar* da cui deriva, cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 77; Nunes 1973, III: 673-4; Lapa 1970, *Vocabulário*: 89; Lorenzo 1977, II: 1103-1104; Corominas/Pascual 1980, IV: 817-819.

La costruzione correlativa *nem...nem* alimenta la musicalità del verso che insiste sulla vocale *e* e sul suono nasale.

19. *perdiçom*: lo stato di profonda tristezza in cui vive l’amante lo conduce inevitabilmente verso la morte, motivo centrale dell’infermità amorosa nella lirica galego-portoghese.

20. *que mi dê morte*: l’espressione col verbo al congiuntivo presente può essere interpretata come un’invocazione riferita a Dio (sottointendendo l’apostrofe incipitaria) o alla dama (soggetto sottinteso già nel v. 2) oppure come una subordinata consecutiva correlata al *tam gram* del verso precedente e con soggetto *perdiçom* (‘vivo in un’angoscia tanto grande che mi potrebbe dare la morte’). Per la prima ipotesi, cfr. Fernan Velho: “[Nostro Senhor] poys ey gran coyta, que mi dê mayor / con que moyra” (50, 6 vv. 6-7). Michaëlis e Nunes coordinano per sindeto i due cola leggendo *mort’ e* (cfr. v. 7). – *peç(o)*: <*PĚTĪŌ (PĚTĚRE > *pedir* ‘chiedere’, con cambio di coniugazione) con palatalizzazione di *t* provocata dalla semivocale. Dato l’avvicinarsi inesorabile della morte, il poeta chiede perdono a Dio per i suoi peccati. Per Nunes il verbo (*peça*) si riferisce piuttosto alla donna che, provocando la morte del poeta, deve necessariamente rendere conto delle sue azioni. Si noti infine l’allitterazione su *pe-* estesa al verso successivo *peç’ – perdom – perderei*.

21. La poesia si chiude sul motivo topico della morte come soluzione unica al tormento amoroso, espresso dalla dittologia sinonimica allitterante *meu mal e meu cuidado*. Il verbo *perderei* sottointende infatti ‘con la morte’.

LI

Senhor, pois me nom queredes

L'originale struttura strofica si coniuga ad un contenuto convenzionale fondato sulla denuncia della *desmesura* della dama che ingiustamente non ricompensa il proprio servitore. Il suo atteggiamento crudele e autoritario si esprime lessicalmente nelle correlative negative che aprono le tre ottave e la *fiinda* (*nom queredes... nem o teedes, nom doedes... e sol nom avedes, nom metedes... nem corregedes, nom pensedes*), collegando così gli inizi strofici tramite il procedimento del parallelismo semantico e formale. La descrizione della malevola indifferenza della donna occupa la prima metà delle ottave e provoca nelle quartine finali il giudizio del poeta che accusa la dama di *torto* e *pecado* nei suoi confronti. Il lamento del soggetto sale di tono nella seconda strofa con l'allusione al motivo topico della morte d'amore che viene poi ripreso nella terza ai vv. 21-22. Il disinteresse di madonna ha come logica conseguenza la morte del poeta che si tramuta paradossalmente nel miglior 'bene' che gli potesse concedere. La *fiinda* si pone in tal senso come sintesi conclusiva dell'intero testo: la morte non sarà per il poeta il castigo ultimo infertogli dalla dama, ma al contrario porrà finalmente un termine ai suoi tormenti.

B 528^b, V 131.

Lang 51 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 76; Monaci (1875) 131; Braga (1878) 131; Machado (1949-1964) 493; Nunes (1972) 77; Nassar (1995) p. 60; Júdice (1997) p. 125. Repertori: Tavani (1967) 25, 120; D'Heur (1973) 545.

Senhor, pois me nom queredes
fazer bem, nem o teedes
por guisado,
Deus seja porem loado;
5 mais pois vós mui bem sabedes
o torto que mi fazedes,
gram pecado
avedes de mi, coitado.

10 E pois que vos nom doedes
de mim, e sol nom avedes
em cuidado,
em grave dia fui nado;
mais par Deus, senhor, seeredes
de mim pecador, ca, vedes,
15 mui doado
moir', e de vós nom ei grado.

E pois mentes nom metedes
no meu mal, nem corregedes
o estad[o]
20 a que m' avedes chegado,

de me matardes faredes
meu bem, pois m' assi tragedes
estranhado
do bem que ei desejado.

25 E, senhor, sol nom pensedes
que, pero mi morte dedes,
agravado
end' eu seja, mais pagado.

I- Signora, poiché non volete farmi del bene, né lo ritenete conveniente, Dio ne sia lodato; ma poiché voi conoscete molto bene il torto che mi fate, un gran peccato commetete contro di me, infelice.

II- E poiché non avete compassione di me e neppure provate pena per ciò, sono proprio nato in un giorno sventurato; ma per Dio, signora, peccherete nei miei confronti, poiché, vedete, muoio inutilmente e da voi non ricevo ricompensa.

III- E poiché non vi interessate al mio male né migliorate lo stato a cui mi avete condotto, uccidendomi farete il mio bene, poiché così mi allontanate dal bene che ho desiderato.

F- E, signora, non crediate che, anche se mi uccidete, io sia per questo sdegnato, ma sono contento.

Cantiga d'amor, di *mestría*. Lang dispone la poesia in sette quartine, mentre già il Nunes, pur segnalando nelle note alla sua edizione entrambe le possibilità, segue la partizione dei testimoni e pone a testo tre ottave unissonanti bipartite più una *fiinda* di quattro versi. L'intertestualità di struttura rilevata da Elsa Gonçalves (1990: 152-153) tra questa poesia e la famosa *cantiga* alfonsina *Non me posso pagar tanto* (18, 26) conferma la disposizione del testo in ottave. Lo schema metrico di *Senhor, pois me nom queredes* è infatti un *unicum* nel panorama lirico galego-portoghese – «nova» l'aveva commentata a margine Colocci (ms B) –, ma corrisponde a quello del testo alfonsino se si considerano i primi otto versi della strofa (*aabbaabbccbbc*). Prova ulteriore della citazione formale, oltre alla combinazione di versi lunghi e versi brevi ripartiti su due rime (eptasillabi e trisillabi femminili per don Denis, eptasillabi e bisillabi femminili per Alfonso X), è la ripresa da parte del re portoghese della rima in *-ado* e di quattro rimanti (*pecado, doado, grado e pagado*) della canzone di sconforto del nonno materno. Del resto, se si scorre nel repertorio di Tavani l'elenco delle strofe polimetriche lunghe, solo il testo di Alfonso X presenta uno schema simile a quello dionigino, dato che le altre, anche quelle che mescolano eptasillabi e trisillabi, sono in genere brevi (fa eccezione *Senhor genta*, oggi considerata anonima e spuria, cfr. 71, 4) o, come nell'*escarnio d'amor* di Osoir' Anes *E por quê me desamades* (111, 3), inseriscono un solo verso breve tra quelli lunghi.

Le ottave sono collegate tramite l'artificio delle *coblas capdenals* tra la prima strofa e la *fiinda* (*Senhor / E senhor*) e tra la seconda e la terza strofa (*E pois*). Altri inizi anaforici si riscontrano tra il quinto verso della prima e il quinto verso della seconda ottava (*mais*) e, all'interno della seconda strofa, tra i vv. 10 e 14 (*de mim*). Rima derivativa 6 : 21 (*fazedes : faredes*); rime ricche 1 : 13 : 21, 2 : 17, 10 : 14, 18 : 22, 20 :

28; sono vicine foneticamente anche 7: 28, 16 : 27, 19 : 23, mentre i vv. 8 e 11 presentano in rima due varianti della stessa parola (la somiglianza è maggiore nei manoscritti che al v. 11 hanno *coydado*, letto da Lang *cuidado*). La rima *a* è desinenziale: i rimanti sono tutti verbi alla seconda persona plurale del presente indicativo fuorché i due futuri dei vv. 13 e 21 e i due congiuntivi presenti della *fiinda* (25 : 26). La musicalità del testo è accentuata da allitterazioni (vv. 13, 17-18, 21) e rime interne (cfr. 13 : 14 e la rima interna generata dalla presenza del verbo *avedes* ai vv. 8 e 20) talora dovute all'iterazione del polisemico *bem* (2 : 4 : 5, 22 : 23).

L'eterometria e i numerosi *enjambements* (vv. 1-2, 2-3, 5-6, 7-8, 9-10, 10-11, 13-14, 15-16, 17-18, 18-19, 21-22, 22-23, 23-24 e 27-28) conferiscono coesione e un ritmo incalzante al testo.

Schema metrico: a7' a7' b3' b7' a7' a7' b3' b7'
 edes ado

Basandosi sull'edizione di Lang, il repertorio di Tavani assegna al testo lo schema numero 37 (cfr. Tavani 1967: 87, schema 37: 59) sotto il quale figurano altri sessantun testi, la maggior parte dei quali però presenta almeno due possibilità di struttura strofico-metrica.

Lo schema *aabbaabb* non figura nemmeno nei repertori della lirica d'*oc* e d'*oïl*, mentre si noterà l'interessante caso di quello *aabbaabbaaba* (Frank 1953, I: 26, schema 135; Molk – Wolfzettel 1972: 236, schema 394) che, se si considerano come per Alfonso X i primi otto versi, corrisponde all'ottava bipartita della nostra *cantiga*. Questa struttura è attestata in cinque testi occitani: una canzone di Bartolomeo Zorzi (74, 17) che riprende nella prima strofa le rime e alcuni rimanti di una canzone con lo stesso schema di Bertran de Born (80, 9), un sirventese di Pietro Guglielmo di Luserna (344, 5) e la risposta a questo di Uc de Saint Circ (457, 28), più un altro sirventese di quest'ultimo (457, 38); e in una canzone di Conon de Béthune, sempre nella combinazione di eptasillabi femminili e trisillabi maschili (*Belle doce Dame chiere*).

2. *teedes (por)*: 'ritenere', cfr. XII v. 9.

3. *guisado*: 'conveniente, giusto', cfr. XL v. 11.

4. Il verso indica la rassegnata accettazione da parte del poeta, come dire: 'visto che mi fate soffrire, sia fatta la volontà di Dio'.

5. *mui bem sabedes*: sottolinea la consapevolezza della donna circa il torto commesso verso il poeta.

8. *de mi*: per *aver pecado de (alguém)* 'comportarsi male nei confronti di qualcuno', cfr. Nunes 1973, III: 657.

10. *sol nom*: 'neppure'.

11. *em*: ‘di ciò’ riferito a *vos nom doedes de mim*, è necessariamente avverbio pronominale poiché non sono registrate locuzioni del tipo *aver em cuidado* né in prosa né in poesia.

12. Con un rovesciamento di tono rispetto alla formula che si legge nel quarto verso della prima strofa, con quest’espressione topica di auto-esacrazione il poeta arriva a maledire il giorno in cui nacque.

13. *seeredes*: la sequenza *-ee-*, che generalmente produce crasi con risultato aperto, è puramente grafica visto che la forma è trisillabica (cfr. anche 18, 43 vv. 2 e 6).

14. *pecador*: il termine, attestato in venticinque testi galego-portoghesi per un totale di ventotto occorrenze, è presente in cinque *cantigas d’amor* dionigine (oltre a questa, cfr. III v. 3; XXXVI v. 3; XLIV v. 7; LIV v. 7) e in una *cantiga d’escarnio* (Lang 130 v. 1). Quando il sostantivo compare non in apposizione ma all’interno di enunciato (diciotto esempi su ventotto) è riferito alla dama solo in rari casi, tra i quali varrà la pena ricordare il ritornello “de que seredes, mia senhor / fremosa, de min pecador!” della canzone di Nuno Fernandez *Ay mia senhor, u non jaz al* (106, 3) in cui il poeta, come nel testo dionigino, accusa la dama e nel contempo accetta la morte come fine dei propri mali (“e de morrer m’è mui gran ben” v. 13, cfr. qui “de me matardes faredes / meu bem” vv. 21-22). Il vocabolo riprende lessicalmente la precedente accusa di *gram pecado* del v. 7. – *vedes*: parentetica con valore presentativo e imperativo (cfr. Nunes 1973, III: 38).

15. *doado*: ‘inutilmente, senza motivo’ (< lat. DŌNĀTUM), cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 34 (s.v. *endōado*); Magne 1944: 171; Lapa 1970, *Vocabulário*: 36 (s.v. *doado*) e 39 (s.v. *endoado*); Nunes 1973, III: 611. Ennesimo esempio di oscillazione grafica in Lang che non segna la tilde presente in V (B: *doando*); per l’alternanza durante l’epoca trobadorica tra *dōado* e la forma senza nasalizzazione, cfr. Arbor 2001: 115.

17. *mentes nom metedes*: la locuzione paronomastica (sostituita in seguito da *parar mentes*) significa ‘prestare attenzione, interessarsi, osservare, considerare’ (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 54; Lapa 1970, *Vocabulário*: 60; Nunes 1973, III: 644; Lorenzo 1977, II: 832). L’allitterazione sul suono nasale continua nel verso successivo. – *corregedes*: «corrigir, emendar (para melhor)» (Nunes 1973, III: 602).

19. *estad(o)*: ‘situazione’, cfr. XXIX v. 1.

20. *avedes chegado*: il verbo *chegar* è generalmente costruito col verbo *seer* (cfr. LXXXVIII v. 23), solo sporadicamente ha come ausiliare il verbo *aver*: cfr. “hũu jfançõ que y estaua, que entõ auja y chegado de nouo a essa çerca de Seuilla” (Lorenzo 1977, I: 874, 3-4). Cfr. Moscoso Mato 2000: 108.

21. Si perde nella terza ottava la netta opposizione tra le due quartine, segnalata nelle precedenti dall’avversativa *mais* che introduce l’accusa del poeta alla dama. In questa strofa, la seconda quartina si presenta piuttosto come *amplifiatio* sulla condizione

(l'*estado*) dell'innamorato, consapevole che il *bem* a cui aspira non può essere ora che la sua stessa morte.

22. *meu bem*: in antitesi con *meu mal* v. 18. – *assi*: uccidendo l'innamorato. La seconda quartina si struttura su un doppio paradosso e gioca sulla polisemia del termine *bem*: negandogli qualsiasi aspettativa di ricompensa, la donna in realtà farà il bene dell'innamorato poiché uccidendolo lo priverà della *coita*.

23. *estranhado*: la condizione di estraniamento e apatia, sintomo caratteristico della pena d'amore, può assumere connotazioni diverse e si collega in questo caso ad una situazione di allontanamento dall'amata e dalle sue virtù (cfr. Neves 1993: 260-261).

27. Lang pone a testo la correzione di Moura *aguardo* ('io aspetto') per poi preferire nei commenti finali la soluzione *aja grado*. Michaëlis considera inaccettabili entrambe le proposte ed ipotizza piuttosto la seguente lettura: "agravado / end' eu seja, mays pagado", ripresa in seguito da Nunes ed accolta anche nella presente edizione. Questa congettura è certamente più rispettosa dei manoscritti per quanto riguarda la forma *agravado* (B: *agrauado*, V: *aḡuado*), ma per dare senso al passo è necessario leggere all'inizio del verso successivo "end'eu" al posto del chiaro "ondeu" dei testimoni. In base a questa interpretazione, la *fiinda* ripeterebbe il concetto esposto nei versi finali della strofa precedente: la signora non pensi, dando la morte al poeta, di fargli del male, poiché lui al contrario ne è contento.

28. *pagado*: la forma ha l'accezione di 'contento, soddisfatto' sviluppata a partire dal significato primitivo di PACARE 'pacificare' (PĀCĀTUS 'calmo, sereno'; cfr. CXXV v. 7/14/21). Cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 63; Lapa 1970, *Vocabulário*: 71; Nunes 1973, III: 654; Lorenzo 1977, II: 963; Corominas/Pascual 1980, IV: 337; Lorenzo Gradín 2008: 171.

LII

Que grave coita, senhor, é

Il motivo della pena amorosa, sviluppato nel corpo delle strofe, si connette saldamente in questo testo a quello della vendetta divina, articolato nel ritornello e nella *fiinda* attraverso identiche scelte lessicali (identità che si fa ovviamente totale nei versi del *refrán*). L'iniziale enfasi drammatica sulla *grave coita* di chi soffre desiderando il bene della dama si specifica immediatamente nella tragedia particolare dell'io lirico (dal generico *quem* all'*eu* del v. 4), convertendo i vv. 2-3 in una perifrasi per indicare lo stesso poeta.

La poesia procede ripetendo e amplificando gli stessi motivi, in tal modo l'insistenza sulla sofferenza d'amore si riflette a livello lessicale sulla proliferazione, rispetto alla prima strofa, dei vocaboli legati a tale campo semico. Il termine chiave *coita* apre ogni cobbola ed è rafforzato nelle ultime due dai sinonimi *mal* e *afam*, sempre accompagnati dal modificatore *tanto*, e dai verbi *levar* e *sofrer*. L'iperbole, che nella prima strofa si riferisce al *bem* della signora, passa nelle successive a qualificare il dolore del poeta inserendo nella rete tematica del testo il *tópos* della morte d'amore, implicito nella formula *coita mortal* (v. 9) e successivamente ripreso nella terza strofa (v. 15). Quest'ultima introduce inoltre un'altra minima informazione tramite l'inciso *á gram sazom* (v. 13), che sottolinea la lunga durata dello stato di angoscia in cui versa il poeta.

Di fronte a questa sistematica suddivisione dello spazio testuale tra il motivo della *coita* (corpo strofico) e della vendetta divina (ritornello e *fiinda*), il quarto verso di ogni unità si configura essenzialmente come luogo di transizione in cui si completa il significato della strofa e si introduce la riflessione del *refrán* (*e per bõa fe, e porem, e por esta razom*).

B 529^b, V 132.

Lang 52. Altre edd.: Moura (1847) p. 78; Monaci (1875) 132; Braga (1878) 132; Machado (1949-1964) 494; Nunes (1972) 78; Nassar (1995) p. 61; Júdice (1997) p. 126.

Repertori: Tavani (1967) 25, 93; D'Heur (1973) 546.

Que grave coita, senhor, é
a quem [á] sempr' a desejar
o vosso bem, que nom á par,
com' eu faç'; e per bõa fe,
5 *se eu a Deus mal mereci,*
bem se vinga per vós em mi.

Tal coita mi dá voss' amor
e faz-me levar tanto mal,
que esto m' é coita mortal
10 de sofrer; e porem, senhor,
se eu a Deus mal mereci,
bem se vinga per vós em mi.

Tal coita sofr', á gram sazom,
 e tanto mal e tant' afam
 15 que par de morte m' é de pram;
 e senhor, por esta razom,
se eu a Deus mal mereci,
bem se vingá per vós em mi.

E quer-se Deus vingar assi,
 20 como lhi praz, per vós em mi.

I- Che grave dolore, signora, ha colui che desidera sempre il vostro bene, che non ha pari, come faccio io; e, in fede mia, *se io ho meritato male da Dio, ben si vendica attraverso voi di me.*

II- Tale dolore mi dà l'amore per voi e mi fa patire tanto male, che questo è per me un dolore mortale da sopportare; e perciò, signora, *se io ho meritato male da Dio, ben si vendica attraverso voi di me.*

III- Tale dolore soffro, da tanto tempo, e tanto male e tanto affanno che per me è certo pari alla morte; e signora, per questa ragione, *se io ho meritato male da Dio, ben si vendica attraverso voi di me.*

F- E Dio si vuole vendicare così, come a Lui piace, attraverso voi di me.

Cantiga d'amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro ottosillabi maschili a rima incrociata più un ritornello di due versi a rima indipendente e una *fiinda* che riprende la misura e la rima del *refrán*. Il ritornello della terza strofa e la *fiinda* sono collegati tramite *coblas capcaudadas* e *capfinidas* (*vinga - vingar*), quest'ultimo artificio interessa inoltre la seconda e la terza strofa (*sofrer - sofró*). Il parallelismo semantico e letterale che caratterizza il testo origina *coblas capdenals* ai vv. 7 e 13 (*tal coita*) e l'identità finale dei vv. 18 e 20 (*per vós em mi*), rispettivamente l'ultimo verso del ritornello e l'ultimo della *fiinda*. Un altro *incipit* anaforico si trova ai vv. 4 e 20 (*como*).

Rima ricca 13 : 16; rima interna 9 : 11. Omogeneità fonica delle rime, in particolar modo tra le rime *b* che assuonano in *á*. *Enjambements* tra i vv. 1-2, 2-3 e 9-10

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: e ar i

II: or al

III: om am

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 185, schema 160: 334; per cui cfr. X.

1. La stessa *exclamatio* in *incipit* di testo si trova in Martin Moxa ("Que grave coyta que me é dizer" 94, 17) e Pero Garcia Burgalês ("Ay Deus! que grave coyta de soffrer!" 125, 1).

2. Letteralmente: ‘che grave pena, signora, è a chi...’. Il costrutto verbo essere + dativo (*a quem*) si ripete al v. 9. – [*á*]: la perifrasi modale *aver a* (*á* è integrazione di Lang) veicola l’idea dell’inevitabile necessità di questo amore che prova il poeta per la *senhor*.

3. Iperbole topica, riferita al *bem* della dama in VII v. 5: “o vosso bem a que El nom fez par” (cfr. anche 30, 12 v. 11; 97, 36 v. 8; 118, 9 v. 27).

5. *merci*: per la costruzione *merecer a*, cfr. IV v. 3 “vos nom merci”, VII v. 9, ecc.

6. Il pronome atono occupa la posizione preverbale a causa dell’avverbio *bem* incipitario (cfr. Ogando 1980: 252-255). – *per vós*: ‘attraverso di voi’. Il motivo della *coita* d’amore come punizione divina per certe colpe commesse dal poeta, qui relegato ai versi del *refrán* e della *fiinda*, è svolto da don Denis nella *cantiga* VII (“E tod’ est’ El quis que eu padecesse / por muito mal que me lh’ eu merci, / e de tal guisa se vingou de mi” vv. 8-10). La dama figura sempre come l’intermediario della vendetta divina: «agent de Dieu, créé par Lui, Dieu opère à travers elle afin de punir l’amant-troubadour» (Mendes Ferreira 2000: 446).

8-9. Si noti la costruzione a chiasmo col soggetto in posizione centrale: *tal coita mi dá – voss’ amor – faz-me levar tanto mal* (oggetto + verbo – soggetto – verbo + oggetto).

9. *esto*: riferito a quanto detto nei versi precedenti, assolve la funzione di complemento oggetto del verbo *sofrer*, in *rejet* al verso successivo. – *coita mortal*: per questa formula iperbolica caratteristica del lessico cortese, cfr. Indini 1978: 101. Delle sedice occorrenze dell’aggettivo nel *corpus* profano, dieci si riferiscono a *coita* (nel canzoniere dionigino, cfr. oltre a questa poesia LXIII v. 10, XCVIII v. 15, CIV v. 14; cfr. inoltre 9, 9 v. 17; 22, 10 v. 9; 73, 3 v. 15; 121, 5 v. 10; 148, 1 v. 9; 155, 8 v. 16), mentre in CXI v. 4 troviamo l’*hapax desamor mortal*.

14. L’*amplificatio* sul tema della *coita* è attuata sul piano lessicale dall’accumulazione polisindetica che apre la terza strofa. La stessa serie di sostantivi apre la *cantiga* XIV: “Tam muito mal mi fazedes, senhor, / e tanta coita e afam levar” (e con *variatio* nella terza strofa: “Tam muit’ é o mal que mi por vós vem, / e tanta coita lev’ e tant’ afam” vv. 13-14) e la sequenza è ulteriormente sviluppata nei versi esordiali di Johan Soares Coelho: “Senhor, o gran mal e o gran pesar / e a gran coita e o grand’ affan / -pois que vus vos non doedes de mi,- / que por vos soffro, morte m’ é, de pran” (79, 49), nei quali è degno di nota anche il riscontro con l’espressione iperbolica *morte m’ é de pran*, presente nel testo dionigino al v. 15.

15. Il verso sviluppa il paragone tra la pena amorosa e la morte contenuto nella formula *coita mortal* del v. 9. La stessa iperbole torna in LXVII v. 18: “coita que par m’ é de morte”. – *de pram*: ‘senza dubbio, certamente’, provenzalismo per il portoghese *de chão* (cfr. IV v. 15).

LIII

De mi fazerdes vós, senhor

Nella *cantiga* si intrecciano alcuni motivi topici della lirica galego-portoghese, quali la cieca sottomissione del poeta a madonna, la vana ricerca di *galardom*, la pena amorosa e la *visio*, tutti largamente evidenziati da diverse figure di ripetizione. Innanzitutto il gioco antitetico *mal - bem* su cui è costruita buona parte della poesia insiste sull'assoluto potere della *domina* che si esplica appunto nella possibilità di fare il male o il bene del suo sottoposto, con l'ovvia conseguenza che quest'ultimo nemmeno spera di ottenere i favori dell'amata. Le tre strofe in cui si articola il testo, dunque, più che su una richiesta di mercede si strutturano come una lamentosa riflessione sul proprio stato sentimentale, la cui drammaticità è essenzialmente definita dalla figura etimologica *coita – coitado* (vv. 6 e 7 cui si aggiunge ancora *coita* al v. 20), dai poliptoti su *passar* (v. 12) e *sofrer* (vv. 15 e 16 anticipato dalla ripetizione dell'infinito ai vv. 3 e 6) e dall'iterazione dell'espressione disforica *nom atendo* (vv. 10 e 17). A queste figure si aggiungano l'insistenza, in particolar modo nelle terza strofa, sui sintagmi preposizionali che marcano la crudele indifferenza della dama (*por / de vós*) e il ricorso a perifrasi modali (vv. 5, 6, 12, 13 e 20) che a un tempo indicano la continuità e l'inevitabilità della sofferenza amorosa.

Bloccata dal lento ritmo iterativo del parallelismo concettuale, la certezza del patimento amoroso si traduce, in sostanza, in dichiarazioni vittimisticamente rassegnate cui sfuggono solo l'*exclamatio* che chiude la prima strofa e la topica auto-esacrazione del v. 18.

B 530, V 133.

Lang 53. Altre edd.: Moura (1847) p. 79; Monaci (1875) 133; Braga (1878) 133; Machado (1949-1964) 495; Nunes (1972) 79; Júdice (1997) p. 127.

Repertori: Tavani (1967) 25, 27; D'Heur (1973) 547.

De mi fazerdes vós, senhor,
bem ou mal, tod' est' em vós é,
e sofrer m' é, per bõa fe,
o mal; ca o bem, sabedor
5 sãõ que o nom ei d' aver;
mais que gram coit' á de sofrer
quem é coitado pecador!

Ca no mal, senhor, viv' oj' eu
que de vós ei; mais nulha rem
10 nom atendo de vosso bem,
e cuidõ sempre no mal meu
que pass' e que ei de passar
com aver sempr' [a] desejar
o mui gram bem que vos Deus deu.

15 E pois que eu, senhor, sofri

e soffro por vós tanto mal,
 e que de vós nom attend' al,
 em que grave dia naci!
 que eu de vós por galardom
 20 nom ei d' aver se coita nom,
 que sempr' ouvi des que vos vi.

I- Di farmi, signora, il bene o il male, tutto questo è in voi, e io devo sopportare, in fede mia, il male; giacché so che non avrò il bene; ma che grande dolore deve sopportare chi è infelice!

II- Io oggi vivo, signora, nel male che ricevo da voi; ma non attendo nulla dal vostro bene, e penso sempre al mio male che patisco e che patirò desiderando sempre il grandissimo bene che Dio vi diede.

III- E poiché io, signora, ho sofferto e soffro tanto male a causa vostra e poiché non attendo altro da voi, in che giorno sventurato nacqui! perché io da voi come ricompensa non avrò se non dolore, che sempre ebbi da quando vi vidi.

Cantiga de amor, di *mestría*; tre *coblas singulares* di sette ottosillabi maschili a doppia rima incrociata. Nonostante l'assenza di rigide costruzioni parallelistiche, le strofe sono tra loro collegate tramite la rima al mezzo (*pecador* : *senhor* vv. 7-8, *deu* : *eu* vv. 14-15), l'apostrofe *senhor* ripetuta sempre al primo verso e gli inizi anaforici dei vv. 9, 17 e 19 (in quest'ultimo con l'inserimento del pronome personale *eu*) e dei vv. 3 e 16 sul verbo *sofrer* che torna anche in sede rimica ai vv. 6 e 15 (*sofrer* - *sofri*). Desinenziali le rime *c* della prima e seconda strofa e la rima *a* della terza; ricca la rima 4 : 7. *Enjambements* tra i vv. 1-2, 3-4, 4-5, 9-10 e 13-14.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8

I: or e er
 II: eu em ar
 III: i al om

Cfr. Tavani 1967: 230, schema 161: 235; per cui cfr. I.

1-2. Sul dominio assoluto esercitato dalla *senhor* e descritto nei termini di 'fare il bene o il male al poeta', cfr. l'espressione analoga di LIX v. 10 "de mi fazerdes mal ou bem"; LXXV vv. 7-9 "Vós sodes tam poderosa / de mim que meu mal e meu bem / em vós é todo"; Martin Soares: "En tal poder, fremosa mha senhor, / sōo de vos qual vus ora direi: / que ben ou mal, enquant' eu vivo for, / qual vus prouguer, de vos atenderey" (97, 6 vv. 1-4); Vasco Rodriguez de Calvelo: "Como vos quiserdes será / de me fazerdes mal e ben; / e pois é tod' en vosso sen" (155, 6 vv. 13-15). Nell'ambito della lirica d'*oc*, cfr. la totale sottomissione di Bernart de Ventadorn: "far me podetz e ben e mau; / en la vostra merce sia" (*Ges de chantar no-m pren talans*, vv. 45-46). – *tod' est(o)*: riferito a *de mi fazerdes bem ou mal*. – *em vós*: cioè *em vosso poder*.

3. *sofrer m' é*: indica necessità, ma la singolarità della costruzione ha condotto Michaëlis (1895: 524) a proporre la correzione “sofrer m' ei”. – *per bõa fe*: l'espressione asseverativa sembra qui rinviare, più direttamente rispetto ad altri luoghi, all'effettiva formula di giuramento che accompagnava il rito dell'omaggio feudale e, di conseguenza, al rapporto di sottomissione che legava idealmente il poeta-servitore alla dama (cfr. X v. 3).

4-5. La costruzione anastrofica della frase anticipa in posizione iniziale il complemento oggetto *o bem*, ripreso successivamente dal pronome *o*, collocandolo enfaticamente vicino all'antonimo *mal* (cfr. v. 2). L'ordine diretto sarebbe: *sõo sabedor que nom ei d'aver o bem*.

6-7. In base alla *distinctio* operata al v. 7 dai testimoni che separano chiaramente la congiunzione dal pronome (B: *que mhe*, V: *que me*), Nobiling suggerisce la lettura, accolta successivamente da Nunes, “que gram coita de sofrer / que m' é, coitado pecador!”, con doppio *que* esclamativo e *coitado pecador* in funzione di apposizione.

9. *que*: la relativa dipende da *mal* del verso precedente.

10. *atendo*: ‘attendere, aspettare’, qui con la più comune grafia scempiata. – *de*: indica provenienza.

12. Il verso è interamente costruito sul poliptoto di *passar* che ha qui il valore di ‘soffrire’ (cfr. XLIX v. 13).

13. L'infinitiva esplicita in cosa consista il *meu mal* del v. 11 e riprende in maniera identica un passo di Fernan Garcia Esgaravunha: “com'aver senpr' a desejar / mais d'outra ren de a veer” (43, 8 vv. 11-12). – *[a]*: l'integrazione di Lang (V: *senp̄*) ristabilisce la costruzione *aver a* + infinito, laddove la lezione di B *sēprē* fa ipotizzare una lettura “aver sempr' em desejar” non altrimenti attestata nella lingua medievale. – *com*: in riferimento al verso di Esgaravunha, M. Spampinato interpreta il *com* iniziale come forma elisa di *como*, alla quale assegna il significato di *isto é*, registrato da Michaëlis (1904, I *Glossário*: 19). Lang e Nunes invece lo considerano preposizione e per questo uso rinvio ad un passo sempre di Fernan Garcia Esgaravunha: “com aver a viver sen quen / sei eu ben no meu coraçõ” (43, 20 vv. 24-25).

14. *bem*: con *aequivocatio* semantica il termine è qui riferito all'insieme delle qualità femminili, tradizionalmente collegate al *tópos* di Dio *artifex* (per la frequente sequenza allitterante *DEUs DEu*, cfr. XXIV v. 19, XLI v. 14, LX v. 17, LXXII v. 19, ecc.).

17. *que*: causale. – *nom attend' al*: ‘non mi aspetto altro che male’, il concetto si ripete identico in LVIII v. 9, ma fa indubbiamente parte di un diffuso formulario (cfr. “nom atend' eu de vós al” XXIV v. 7; “non ei d'atender / se non gram mal” 50, 8 v. 17; “non atendo ja / de vós senon mort' ou mui gran pesar” 63, 73 vv. 13-14; “sempr' eu d'ela atendi / deseij' e coyta, ca non al” 97, 16 vv. 5-6; ecc.).

20. Lamento topico, cfr. Vasco Fernandez Praga de Sandin: “ca nunca de vos ei d'aver / ¡mal-pecado! se coita non” (151, 12 vv. 3-4) e cfr. all'interno del *corpus*

dionigino LXIII v. 14 e LXVII v. 13. – *se coita nom*: il passo testimonia la separabilità dei componenti della locuzione, composta dal condizionale *se* e dall'avverbio di negazione (cfr. II v. 11). Stesso sintagma in LXIII v. 14 e LXVII v. 13.

LIV

Assi me trax coitado

I versi esordiali connettono immediatamente il testo al campo semico della ‘pena amorosa’, tramite l’enumerazione in climax dei tre aggettivi – *coitado aficado* e *atormentado* – che designano l’infelice stato in cui Amore ha ridotto il poeta. La canzone è infatti costruita sui due motivi convenzionali del soffrire e del morire d’amore: le strofe, pur in assenza di rigide corrispondenze parallelistiche, presentano una struttura bipartita, in cui ad una parte più articolata dedicata alla descrizione della *coita*, seguono gli ultimi due (o tre) versi che ruotano attorno alla parola rima in tmesi (*da*) *morte*. Se la dama o, tramite lei, Dio non giungerà in soccorso allo sventurato amante, la sua inevitabile morte diverrà anche l’unica sua consolazione in quanto unica via d’uscita dal dolore. All’interno di questa struttura concettuale, la seconda strofa insiste sulla drammaticità della sofferenza con una *comparatio* iperbolica e allude al motivo della *visio* tramite l’espressione, non comune ma pur sempre formulare (*em forte ponto vi*), che dà corpo alla perifrasi dei vv. 12-13. Nella terza strofa sono invece esposte le ragioni dello struggimento, nato, al solito, dall’insensibile indifferenza della *senhor* per i servizi del poeta che pur la ama più di ogni altra cosa. Di fronte alla mancata ricompensa, la morte rimane l’unica fonte di *prazer e sabor* (v. 7), poiché di essa il poeta ammette di non avere alcun timore (v. 14) e persino di desiderarla (v. 21).

B 531, V 134.

Lang 54 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 81; Monaci (1875) 134; Braga (1878) 134; Machado (1949-1964) 496; Nunes (1972) 80; Nassar (1995) p. 62; Júdice (1997) p. 128.

Repertori: Tavani (1967) 25, 16; D’Heur (1973) 548.

Assi me trax coitado
e aficad’ Amor,
e tam atormentado
que, se Nostro Senhor
5 a ma sehnor nom met’ em cor
que se de mi doa, da mor-
t’ averei prazer e sabor.

Ca viv’ em tal cuidado
come quem sofredor
10 é de mal aficado
que nom póde maior,
se mi nom val a que em for-
te ponto vi, ca ja da mor-
t’ ei prazer e nenhum pavor.

15 E faço mui guisado,
pois são servidor
da que mi nom dá grado,
querendo-lh’ eu melhor

ca mim nem al; porem conor-
 20 t' eu nom ei ja se nom da mor-
 t', ende sōo desejador.

I- Amore mi rende così addolorato, afflitto e tanto tormentato che, se Nostro Signore non convince la mia signora a dolersi di me, della morte proverò piacere e godimento.

II- Vivo in un tale dolore come chi soffre un male opprimente, il maggiore che esista, se non mi aiuta colei che vidi in un'ora infelice, poiché già della morte provo piacere e nessuna paura.

III- Ed ho ragione perché servo di colei che non mi dà ricompensa, amandola più di me stesso e di qualsiasi altra; perciò non trovo consolazione che nella morte, che bramo.

Cantiga d'amor, di mestría; tre coblas unissonans di sette versi formate da una quartina a rima alternata di esassillabi femminili (rima *a*) e maschili (*b*) e tre ottosillabi maschili finali di cui il primo e il secondo – vv. 5 e 6 – rimano tra loro (*c*) e l'ultimo riprende la rima *b*. Il verso 5 (ad eccezione della prima strofa in cui si trova il monosillabo *cor*) e 6 di ogni unità metrica presentano l'artificio della rima spezzata o in tmesi con cui si tronca una parola in fine di verso, facendone rimare una sillaba interna (*rim trencat*). Oltre alla somiglianza fonica tra le rime *b* e *c*, rispettivamente su *o* chiusa e *o* aperta, si notino le rime ricche 1 : 3, 9 : 16 : 21, la rima al mezzo equivoca ai vv. 4-5 e la parola rima (*da*) *mor-* al v. 6 di ogni strofa. *Enjambement* forte tra i vv. 9-10.

Schema metrico: a6' b6 a6' b6 c8 c8 b8
 ado or qr

Tenendo come base l'edizione di Lang – e quindi la sua veste grafica – ho corretto i tre versi finali delle strofe, secondo la soluzione proposta unanimemente da recensori ed editori e basata sulla presenza di rime spezzate ai vv. 5 e 6, rispettate anche dai codici nonostante qualche incertezza per la terza strofa (cfr. Michaëlis 1895: 524-525, Tobler 1895: 471, Nunes 1972: 162-163, Mussafia 1983: 330-332 e, recentemente, Montero Santalha 2002: 110-111). Pur riconoscendo la presenza della rima spezzata, Nunes e Tavani non distinguono la rima in *-or* da quella in *-qr* e in tal modo assegnano al testo l'errata formula rimica *ababbbb* che nel *Repertorio metrico* corrisponde allo schema 88, unicamente rappresentato da questa poesia. Essa in realtà deve essere integrata nella più frequente formula 101, per cui si rinvia alla *cantiga* III (cfr. Montero 2002: 115).

1. Notevole il riscontro con l'*incipit* del contemporaneo Nuno Fernandez *Assi me traj' ora coitad' Amor* che condivide col testo dionigino i temi tradizionali della *coita* e della morte liberatoria (“ja mia morte seria melhor” 106, 6 v. 4). Ma il motivo è ovviamente convenzionale, cfr. Bernart de Ventadorn: “aiss·m te pres d'amors e m'aliama” (*Be m'an perdut lai enves Ventadorn*, v. 14).

Dal verbo *trax* dipendono, ripartiti in tre versi consecutivi, gli aggettivi *coitado*, *aficado* e *atormentado* che, oltre alla *gradatio* semantica, presentano un diverso livello di attestazione all'interno dei canzonieri. Dal più comune *coitado* si passa infatti al raro ed espressivo *atormentado*, documentato solo in due testi dionigini (oltre a questo, cfr.

l'*escarnio Mui melhor ca m' eu governo*) e nella *cantiga* alfonsina *Par Deus, senhor* (18, 31), dove compare in rima con *coitado* e *aficado* (e *guisado*, qui al v. 15).

2. L'Amore è assunto come diretto responsabile delle sofferenze del poeta, ma la polemica si arresta ai primi versi poiché nel resto del componimento è a Dio e soprattutto alla *senhor* che fa capo la possibilità di salvare l'amante. Per la personificazione di Amore nelle *cantigas*, cfr. Espírito Santo 2007.

5. *cor*: 'cuore', forma di derivazione provenzale utilizzata nella lirica galego-portoghese accanto alla variante autoctona più diffusa *coraçom* (cfr. García-Sabell Tormo 1991: 98-100). Per la locuzione *meter em coraçom (de fazer algo)* dove il sostantivo ha il senso di 'volontà', cfr. Pero Mendiz da Fonseca: "Ja, mha senhor, mi vos espedirey, / ata que Deus vos meta en coraçon /que me queirades saber a rason" (133, 5 vv. 15-17), e nel canzoniere mariano: "o demo en coraçon / lle meteu que sse saysse / da orden" (CSM 274 vv. 11-12).

6. *se de mi doa*: per l'interpolazione di un sintagma preposizionale tra il pronome atono e il verbo, cfr. Ogando 1980: 281. Il congiuntivo presente di *doer* è in genere attestato nelle *cantigas* nella variante *doia* con *-i-* semiconsonantica (cfr. XXVIII rit., 125, 4 v. 10), ma la presenza della forma *doa (do-a)* nella prosa rende superflua l'integrazione del Nunes *dofija*. – *mor-*: secondo Montero (2002: 128) la collocazione in rima del provenzalismo *cor*, che nelle altre sue venti attestazioni ricorre sempre all'interno di verso, obbliga don Denis a ricorrere all'artificio della rima spezzata non esistendo altre parole terminanti in *-or* nella lingua trobadorica peninsulare. Per una serie di esempi di rima spezzata nelle *cantigas* sacre e profane e negli ultimi trovatori provenzali, cfr. Bertolucci 1963: 125. Per la rima spezzata o in tmesi, cfr. G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 33-35.

7. *prazer e sabor*: dittologia sinonimica rara (nonostante la frequenza dei due termini), presente in negativo nella *cantiga* CXIII v. 10.

8. *Ca*: consueto elemento di raccordo interstrofico. – *tal*: correlato al *come* del verso successivo. – *cuidado*: 'pena, inquietudine'.

10. (*sofredor*) *é*: notevole l'*enjambement* che spezza la perifrasi verbale (cfr. LIII vv. 4-5). – *aficado*: riferito a *mal*, avrà qui il senso di 'insistente, opprimente'.

11. Il verso costituisce un'amplificazione iperbolica del *mal aficado* precedente.

12. *a que*: la perifrasi si riferisce alla dama, evocata direttamente come *ma senhor* solo nella prima strofa (cfr. v. 17). – *em forte ponto*: 'in mala ora, in un momento infausto' è qui sinonimo della frequente espressione *em grave dia*, cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 69; Magne 1944: 310; Lapa 1970, *Vocabulário*: 80; Nunes 1973, III: 663.

14. Si noti il parallelismo con l'ultimo verso della strofa precedente ed in particolare la ripetizione del termine *prazer* che verrà invece abbandonato nella chiusura del testo.

15. Per *fazer guisado* ‘procedere con giudizio, giustamente’; cfr. s.v. *aguisado* Lapa 1970, *Vocabulário*: 5 e Nunes 1973, III: 580. Come si spiega nei versi successivi, la morte è a buon diritto l’unica consolazione del poeta, dal momento che il suo servizio e il suo amore non vengono ripagati dalla dama.

16. *são servidor*: lett. ‘sono servitore’ equivale al verbo semplice *sirvo* (cfr. *é sofredor* = *sofre* vv. 9-10).

17. Per l’amante infelice che non riceve *grado*, ‘ricompensa’, dalla sua *senhor*, cfr. XII v. 19 e LI v. 16.

18-19. Frequentissima nei canzonieri l’espressione ‘vi amo più di me stesso e di chiunque altro’, con *nem* con valore copulativo in frase affermativa e *al* provenzalismo per ‘altra persona’, cfr. IX v. 9.

20. *conorto*: dal latino volgare *CONHÖRTÄRE (cfr. *REW* 1935: 201, n. 2147), il sostantivo *conorto* e il verbo *conortar* sono forme comuni in provenzale (*conort*), mentre nel *corpus* profano galego-portoghese sono attestate rispettivamente nove e due volte. Il termine indica un momento di consolazione, di fugace speranza per l’amante infelice ed è rafforzato dalla presenza delle sequenze lessicali simili *prazer e sabor*, *gram prazer e nenhum pavor* negli ultimi versi di ogni strofa. La stessa situazione di *conorto* dovuto all’idea della morte imminente si legge in Osoir’ Anes: “Conort’ ei, / en que pouco durarei” (111, 3 vv. 16-17); per questo motivo e per il sinonimo *conforto*, cfr. V v. 5.

21. *ende*: sostituisce *da morte*. Michaëlis (1895: 35) legge *t’e ende* proponendo poi, come faranno successivamente anche Mussafia (1983: 331) e Montero (2002: 110-111), l’ulteriore correzione in *onde*. – *desejador*: derivato di *desejo* (‘colui che desidera’) attestato solo in altre due *cantigas*: “o vosso ben, senhor, / de que eu sempre foy desejador” (73, 3 v. 9) di Johan Mendiz de Briteiros e “de ben deseidor” (114, 16 v. 21) di Pai Gomez Charinho.

O gram viç' e o gram sabor

I motivi della gioia d'amore e della fiduciosa attesa di ricompensa, insoliti alla lirica galego-portoghese, fanno di questo testo un'episodica evasione dai canoni tematici dominanti della *cantiga d'amor*. La centralità del campo semico della 'pena amorosa' cede infatti il passo ad un'anomala sequenza di sostantivi ed aggettivi improntati al *joi* provenzale (*gram viço, gram sabor, gram bem, alegre, prazer*) che, generalmente usati al negativo, vengono qui enfaticamente collocati nei primi versi di ogni strofa.

La viva espressione della serenità del poeta viene successivamente spiegata intrecciando i motivi dell'elogio, della fedeltà e della fiducia in Dio, che da diretto responsabile o passivo spettatore delle sofferenze dell'amante diviene il futuro artefice delle sue gioie. L'insistenza sul ruolo benefico della divinità è affidata ai meccanismi del parallelismo letterale che, pur segmentandolo, ribadisce ad ogni strofa il nucleo semantico del testo, "nom querrá Deus que err' em mi", quasi che la sua continua ripetizione serva ad alimentare le speranze dello stesso poeta. Abbandonata la dichiarazione di amore e lealtà nella prima strofa, l'innamorato si chiede nella seconda come ottenere il *bem* dell'amata (vv. 10-11), fino ad approdare, in un crescendo di insolito ottimismo, alla finale certezza della ricompensa.

Anche se questa condizione emotiva, rara nei *trobadores* peninsulari, sembra assumere in poeti come Airas Nunes i toni di un attacco polemico all'abusato *tópos* della morte per amore e alla limitazione tematica del genere, è difficile scorgere in essa una «homoxénea toma de postura fronte á liña tradicional da cantiga de amor», come ritiene E. Fidalgo (1994: 76). Per lo meno nella produzione del re trovatore, spesso attento alla ricerca di varianti e innovazioni originali, sembra più opportuno parlare di «un puro provenzalismo temático» (Beltrán 1995: 80), a meno di non collegare la poesia a quel confronto tra posizioni estetiche e ideologiche differenti che si intravede nei testi *Amor faz a min amar tal señor* e *Amor fez a mim amar*, rispettivamente del chierico galego e del monarca portoghese (cfr. LXVII). Che obbedisca all'occasione del momento o alla mera sperimentazione tematica, questa *cantiga* si profila come una fugace deviazione dai toni amari e talvolta patetici della disperazione amorosa, tanto caratteristici dell'opera dionigina.

La lieta speranza del poeta è del resto mitigata sul piano lessicale dalle parentetiche *quant é meu cuidar* e *cuid' em* che ricompongono l'euforia del *joi* al livello di pura illusione e ristabiliscono la congruenza del testo ai parametri tematici del genere.

B 532, V 135.

Lang 55. Altre edd.: Moura (1847) p. 83; Monaci (1875) 135; Braga (1878) 135; Machado (1949-1964) 497; Nunes (1972) 81; Gonçalves/Ramos (1983) 86; Nassar (1995) p. 63; Júdice (1997) p. 129.

Repertori: Tavani (1967) 25, 59; D'Heur (1973) 549.

O gram viç' e o gram sabor
 e o gram conforto que ei,
 é porque bem entender sei
 que o gram bem da mha senhor

5 nom querrá Deus que err' em mi,
que a sempr' amei e servi
e lhi quero ca mim melhor.

Esto me faz alegr' andar
e mi dá comfort' e prazer,
10 cuidand' em como poss' aver
bem d' aquela que nom á par,
e Deus, que lhi fez tanto bem,
nom querrá que o seu bom sem
err' em mim, quant' é meu cuidar.

15 E porent' ei no coração
mui gram prazer, [ca] tal a fez
Deus, que lhi deu sem com bom prez
sobre quantas no mundo som,
que nom querrá que o bom sem
20 err' em mim, mais dar-mh-á, cuid' em,
d' ela bem e bom galardom.

I- Il gran diletto, il gran piacere e il gran conforto che provo è perché so ben capire che Dio non vorrà che il gran bene della mia signora commetta un torto nei miei confronti, poiché l'ho sempre amata e servita e le voglio più bene che a me stesso.

II- Questo mi fa stare allegro e mi dà conforto e piacere, pensando a come io possa ottenere il favore di colei che non ha pari, e Dio, che le ha fatto tanto bene, non vorrà, a mio parere, che il suo buon senno commetta un torto nei miei confronti.

III- E per questo ho nel cuore un piacere molto grande, perché Dio la fece tale, dandole senno e alto pregio più di quante donne esistono, che non vorrà che il suo buon senno commetta un torto nei miei confronti, ma mi darà, penso, bene e buona ricompensa da parte sua.

Cantiga d'amor, di *mestría*, formata da tre *coblas singulares* di sette ottosillabi maschili a doppia rima incrociata. Il v. 5, cui è affidato il motivo centrale della poesia, si ripete identico, anche se sintatticamente frantumato, nelle strofe successive; le sue *desiecta membra* originano gli inizi anaforici dei vv. 5, 13 e 19, dei vv. 12 e 17 e dei vv. 14 e 20.

La musicalità del testo, oltre che dalle ripetizioni a breve distanza come quella che origina la rima al mezzo identica sul polisemico *bem* ai vv. 3 e 4, è ottenuta tramite le allitterazioni (v. 5 *querrá... que err'...*, v. 13 *querrá que*, v. 17 *Deus... deu sem*, v. 19 *que nom querrá que*), le rime interne (3 : 6, 6 : 7 tra vocale orale e nasale, 20 : 21), l'omogeneità fonica delle clausole finali di alcuni versi e in generale delle rime dell'intero testo. Tutte le rime infatti, ad eccezione di quella in *-i* nella prima strofa, assuonano o consuonano tra loro, tanto che le rime *b* condividono la vocale tonica *é*, mentre la seconda e la terza strofa presentano la stessa rima *c* (*-em*) e l'identica sequenza in rima *bom sem* (vv. 13 e 19). La somiglianza fonica e talora sintattica delle clausole finali di verso caratterizza i vv. 16-21 (*sem com bom prez, som, bom sem, bom*

galardom) ed è in qualche modo anticipata dagli ultimi versi della seconda strofa (*bem, bom sem*), grazie anche all'insistenza sull'aggettivo *bom* e sul sostantivo *bem* che torneranno poi all'interno dell'ultimo verso della poesia. Oltre alle rime tecniche già citate, si segnalano la ricca 8 : 14 e il rapporto derivativo tra *ei* ed *aver* ai vv. 2 e 20. Unico *enjambement* di rilievo ai vv. 10-11.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8

I:	or	ei	i
II:	ar	er	em
III:	om	ez	em

Cfr. Tavani 1967: 230, schema 161: 237; per cui cfr. I.

1. Un simile *incipit* accumulativo si trova in Fernan Rodriguez de Calheiros (*O gram cuydad' e o affan sobejo* 47, 17), ma ben più notevole è il riscontro, già segnalato da Stegagno (1968: 131), con la *cantiga* di Martin Moxa *O gram prazer e gram viç' en cuydar* (94, 12) che oltre a condividere l'attacco gioioso – rarissimo nella lirica galego-portoghese – presenta lo stesso termine – sporadico anch'esso – *viço*. Superata l'iterazione sinonimica dell'esordio, le due poesie sviluppano tematiche differenti: se nel canzoniere dionigino questo testo costituisce un anomalo inno alla gioia, la poesia del chierico aragonese prosegue in un equilibrio precario tra fiduciosa speranza e compiacimento della *coita*. La letizia del servizio amoroso è però il *leitmotif* di un'altra canzone di Moxa, *Ben poss' Amor e sseu mel endurar* (94, 6), che ha certamente influenzato il testo dionigino a partire dalla dittologia *meu viço e meu sabor* del v. 14, qui assunta nell'*incipit*. Si noti inoltre che i testi, oltre allo schema metrico – del resto frequentissimo –, condividono sei rime (tutte quelle dionigine ad eccezione di *-ez*) e diversi rimanti (*aver, senhor, sen, ben, cuidar, ei* e *sei* in rima sempre tra secondo e terzo verso della prima strofa, *sabor, coração, min, servi*; di cui i primi cinque compaiono anche in 94, 12 che condivide col presente testo anche i rimanti *milhor, son, prazer*). Le analogie tematiche, rimiche e lessicali, pur costituite queste ultime da segmenti di derivazione provenzale solidamente lessicalizzati (oltre al binomio *viço e sabor*, cfr. i sintagmi *bom prez, bom sem, bom galardom* e la coppia verbale *servir e amar*), porta in direzione di una scoperta allusione e rielaborazione da parte del re trovatore dei testi del chierico. – *viço*: tradotto dai glossari 'piacere, diletto, stato di soddisfazione ed allegria' (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 93; Lapa 1970, *Vocabulário*: 109; Nunes 1973, III: 701; Lorenzo 1977, II: 1310), il termine è «usato per lo più quale elemento di iterazione sinonimica nella quale si adegua semanticamente all'altro termine correlato» (Stegagno 1968: 131-132 cui si rimanda per gli esempi). Non stupisce, tra le esigue attestazioni del vocabolo, trovarlo in Airas Nunes ("Ey eu gran viç[o] e grand'alegria" 14, v. 13), le cui poesie sono, come ha messo in luce Tavani, improntate spesso all'ottimismo e alla speranza del *joi* provenzale.

La struttura sintattica pone in evidenza i termini della letizia, evidenziando immediatamente l'anomalia del testo rispetto all'«amara maniera» del re trovatore, incline generalmente alla *coita* e alla disperazione.

4-5. Da notare il rovesciamento sintattico con l'anticipazione del sintagma *o gram bem*, soggetto della completiva dipendente da *querrá Deus* (a sua volta con

posticipazione del soggetto). La sintassi pone in tal modo in risalto il primo riferimento alle qualità della dama, la cui eccezionalità verrà ribadita in seguito sempre tramite formule elogiative tanto generiche quanto iperboliche (cfr. vv. 11-12 e 16-18).

La *replicatio* equivoca di *bem* gioca tra le funzioni avverbiali (vv. 3 e 12) e sostantivali (vv. 4 e 21) del termine e tra i valori di ‘bene’, inteso come somma di qualità e virtù che Dio ha donato alla dama rendendola superiore a tutte le altre (cfr. v. 18), e ‘ricompensa, premio d’amore’. – *err(e)*: congiuntivo presente di *errar*, ‘commettere una mancanza, un torto’. Accanto alla frequente costruzione col dativo (cfr. IV v. 12), sono documentate le forme *errar em* (“en que errar / vus El faz tanto” 43, 13 vv. 10-11; “fui en teu preyto tan errado” 79, 52 v. 4) ed *errar contra alguém* (“errou o sen / contra mi” 71, 5 vv. 27-28).

6. *que*: può avere sia valore relativo (riferito al *mi* precedente) che causale. – *amei e servi*: nella poesia, accanto al lessico convenzionale della *descriptio puellae*, si combinano tra loro quello del *joi* (*gram viço, gram sabor, gram bem, alegre, prazer*) e quello giuridico-feudale (*amar, servir, bom galardom*), entrambi mutuati dalla lirica provenzale (cfr. Fidalgo 1994: 70).

7. *quero*: in poliptoto col futuro *querrá* del v. 5, ha però qui il significato di ‘voler bene, amare’. Il verso è in sostanza un’*amplificatio* iperbolica dell’*amei* precedente.

8. *Esto*: la certezza che per i meriti acquisiti nel servizio amoroso Dio porrà fine alla crudele indifferenza della dama. – *alegr’ andar*: ‘essere allegro’, cfr. X v. 20.

10. *cuidand’ em como*: per la costruzione *cuidar em*, cfr. IV v. 1. – *poss’*: può essere prima persona del presente sia indicativo (*posso*) sia congiuntivo (*possa*), modo quest’ultimo preferibile dopo verbi, come *cuidar*, che esprimono possibilità (cfr. Huber 1986: 290).

11-12. L’elogio iperbolico della dama è incorniciato dall’epanadiplosi sul polisemico *bem* (per cui cfr. nota ai vv. 4-5).

13. Per *variatio*, nella seconda e terza strofa il soggetto di *errar* è il *bom sem* della dama, non il suo *gram bem*, segno questo della generica indeterminatezza di tali qualità.

14. *quant’ é meu cuidar*: come nella locuzione sinonima *a meu cuidar* (cfr. IX v. 17), l’infinito sostantivato significa qui ‘opinione, giudizio’. La incidentale, insieme alla parallela *cuid’ em* del v. 20, riconducono l’insolito tono lieto ed ottimista del testo entro l’ortodossia tematica della *cantiga d’amor*. La ripresa della concezione provenzale della poesia come canto fatto di gioia e speranza si riduce a pura aspirazione del poeta, ad occasionale esaltazione d’animo che non comporta necessariamente un adeguamento della *senhor* alle regole della *mesura*.

15. *porende*: riferito a quanto detto precedentemente o anticipazione dei versi successivi.

16. *prazer*: si noti come gli esordi gioiosi delle strofe si incatenino lessicalmente: la seconda strofa ripete il termine *comforto* della prima e la terza strofa l’infinito

sostentivato *prazer* della seconda. – [*ca*]: la congiunzione causale integrata da Lang si legge chiaramente nel ms. B.

18 *sobre*: prep. ‘su, al di sopra di, rispetto a’; frequente in costruzioni iperboliche di questo tipo, cfr. “*sobre quantas ora vivem de presente*” (85, 8 v. 23); “*sobre quantas donas El fez nacer*” (33, 2 v. 8); “*sobre quantas eu pudi veer*” (125, 24 v. 17), ecc.

19. *que*: consecutivo, correlativo di *tal* del v. 16.

20. *dar-mh-á*: futuro analitico, per casi di tmesi col condizionale cfr. XXV v. 4 e L v. 5. – *cuid’em*: ‘ne desumo’. La fiducia in un amore corrisposto si basa, nei pensieri del poeta, sulle eccezionali virtù che Dio ha donato all’amata, le quali non le consentirebbero alcuna azione malvagia. In tal senso, la poesia sviluppa una sfumatura marginale del motivo cortese della reputazione della dama, presentandosi come il contrappunto di quei testi (ad es. III) che contrappongono polemicamente la perfezione morale di madonna alla sofferenza che questa suscita nell’innamorato.

21. *de*: indica provenienza. – *bom galardom*: la gioiosa certezza del *galardom* su cui si chiude il testo contrasta con l’imperante tono disforico del genere *d’amor*, in cui il termine appare di norma in contesti negativi, vanificato dalla sprezzante indifferenza della signora.

LVI

Senhor, que de grad' oj' eu querria

La canzone, pur salvaguardando la struttura profonda del genere d'*amor*, gioca ironicamente con due motivi caratteristici, rispettivamente, della lirica cortese in generale e di quella galego-portoghese in particolare. Per esprimere il desiderio di vivere accanto alla *senhor*, il poeta ricorre ad una comparazione topica, affermando che se potesse dimorare nella terra dell'amata non scambierebbe la sua condizione con quella di un re. Il paragone iperbolico, attestato nei trovatori di Francia e in poeti iberici precedenti a don Denis, raggiunge con lui la sua massima carica espressiva, essendo l'autore re e figlio di re (*por rei nem ifante*). Si verifica insomma una situazione analoga a quella riscontrata nella *cantiga* XVI in cui il monarca, elogiando la donna in quanto "bõa pera rei", allude sornionamente alla propria posizione sociale e alla propria singolarità di poeta d'amore. Queste tracce di «poesia de rei», secondo la nota definizione di Elsa Gonçalves, non costituiscono comunque che parentesi episodiche all'interno di un canzoniere dominato dai toni pessimisti del 'riserbo della dama' e della 'pena d'amore'.

L'ironia che vela il ritornello investe anche il corpo delle strofe, nelle quali viene ventilata l'ipotesi che la dama possa trarre piacere dalla vicinanza del poeta rovesciando così, almeno in apparenza, la tradizionale concezione della *cantiga d'amor* come di un canto mosso dalla sofferenza e dalla disperazione. Queste singolari deviazioni rispetto al consueto distacco tra la dama e il suo servitore connotano indubbiamente il testo in modo particolare, conferendo a situazioni e motivi prefissati un diverso sviluppo. Tuttavia l'intonazione irreal, determinata dal ricorso costante al condizionale e al congiuntivo perfetto, colloca il testo in una dimensione illusoria, riflessa nell'altrettanto assurda possibilità che l'autore debba scegliere tra la propria condizione di amante e quella di re. Il discorso infatti si articola tramite periodi ipotetici del cosiddetto terzo tipo: l'eventualità di un amore corrisposto non è realizzabile (*se a Deus e a vós aprouguesse* v. 2, *sabendo que vos prazeria* v. 9, *se u vós vivessedes* v. 18, *sol que de vós est' entendesse* v. 19), di modo che quanto dichiarato nell'apodosi risulta impossibile, mai la dama vorrà accanto a sé l'innamorato ed egli di conseguenza non potrà mai essere felice. Il valore condizionale del *se* sfuma così in quello ottativo ('piacesse alla dama che...') e nonostante manchi qualsiasi riferimento concreto alla *coita*, il rovesciamento ironico e il tono allegro della composizione risultano solo apparenti.

Lo schema metrico unico poggia su un rigoroso sistema di corrispondenze parallelistiche che diventano ripetizioni pressoché letterali ai vv. 3, 10, 18 e nel quarto verso di ogni strofa, la cui funzione di 'transizione' all'identità totale del ritornello è aumentata, oltre che dalla costante ripresa di *terria-me*, dalla rima in *-ia* che torna proprio nell'ultimo verso del *refrán*. I cambiamenti, nei ristretti limiti imposti dall'iterazione concettuale, sono ottenuti tramite *variatio* sintattica e lessicale, a quest'ultima si ascrive in particolar modo il ricco gioco verbale basato sulle sequenze poliptotiche dei sinonimi *estar – morar – viver*.

B 533, V 136.

Lang 56 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 84; Monaci (1875) 136; Braga (1878) 136; Machado (1949-1964) 498; Pimpão (1960) 18; Tavares (1961) pp. 24-25; Nunes (1972) 82; Oliveira/Machado (1974) pp. 58-59; Torres (1977) p. 224; Gonçalves/Ramos (1983) 87; Alvar/Beltrán (1985) 184; Nassar (1995) p. 64; Júdice (1997) p. 130; Ferreira (1998) p. 63. Repertori: Tavani (1967) 25, 123; D'Heur (1973) 550.

Senhor, que de grad' oj' eu querria,
se a Deus e a vós aprougesse,
que, u vós estades, estevesse
com vosqu' e por esto me terria
5 *por tam bem andante*
que por rei nem ifante
des ali adeante
nom me cambharia.

E, sabendo que vos prazeria
10 que u vós morassedes, morasse,
e que vos eu viss' e vos falasse,
terria-me, senhor, todavia
por tam bem andante
que por rei nem ifante
15 *des ali adeante*
nom me cambharia.

Ca, senhor, em gram bem viveria,
se u vós vivessedes, vivesse,
e, sol que de vós est' entendesse,
20 terria-me, e razom faria
por tam bem andante
que por rei nem ifante
des ali adeante
nom me cambharia.

I- Signora, quanto vorrei oggi, se a Dio e a voi potesse far piacere, stare con voi dove voi state, e per questo mi considererei *felice a tal punto che da questo momento in poi non mi cambierei per un re né per un principe.*

II- E se sapessi che vi potrebbe far piacere che dimorassi dove voi dimorate e che vi vedessi e vi parlassi, mi considererei, signora, sempre *felice a tal punto che da questo momento in poi non mi cambierei per un re né per un principe.*

III- Poiché, signora, vivrei in gran bene se vivessi dove voi vivete e, se solo percepissi questo da parte vostra, mi considererei, a ragione, *felice a tal punto che da questo momento in poi non mi cambierei per un re né per un principe.*

Cantiga d'amor, di refrán; tre quartine di enneasillabi femminili a rima incrociata con un ritornello di altri quattro versi femminili di cui il primo e l'ultimo pentasillabi e i centrali esasillabi. Lang, collegando in sinalefe nem e ifante nel secondo verso di refrán

e *ali* e *adeante* nel terzo, considera il ritornello formato da quattro versi di sei sillabe con quinta tonica (cfr. Lang 1984: CXXII e n. 3).

Le strofe sono collegate tramite l'artificio delle *coblas unissonans* (ad eccezione della rima *b* della seconda strofa) e delle *coblas capcaudadas* dato che, dopo tre versi su rima indipendente (*c*), l'ultimo verso del ritornello riprende la rima *a* del corpo strofico. Il parallelismo letterale origina gli inizi anaforici dei vv. 3 e 10 (e v. 18 *se u vós*) e dei vv. 12 e 20 (*terria-me*), mentre la ripetizione dell'apostrofe *senhor* crea legame di *capfinidas* tra il corpo della seconda strofa e quello della terza (vv. 12 e 17). Tra le correlazioni intestrofiche si inserisce anche la tecnica del *mordobre* al terzo verso della prima strofa e al secondo delle successive: I *estades - estevesse*, II *morassedes - morasse*, III *vivessedes - vivesse*. In quest'ultimo caso il poliptoto si estende alla sede rimica ai vv. 17-18 (*viveria - vivesse*), come già col verbo *prazer* ai vv. 2-9 (*aprouguesse - prazeria*). Le rime *a* (ad eccezione del v. 12) e *b* sono desinenziali ed originano rime ricche soprattutto nel primo caso (1 : 4 : 8 : 9 : 17 : 20, 3 : 17); tende alla rima ricca 5 : 7. *Enjambement* tra i vv. 3-4.

Schema metrico: a9' b9' b9' a9' C5' C6' C6' A5'
I, III: ia esse ante
II: asse

Cfr. Tavani 1967: 244, schema 165: 1. La formula metrica, unica nella tradizione galego-portoghese e assente in quella provenzale, è registrata dal repertorio Mölk – Wolfzettel (1972: 653, schema 1427) per una canzone in eptasillabi maschili di Gautier d'Épinal (*Par son dous comandament*).

1. *que*: col valore esclamativo di 'come, quanto'. – *de grado*: 'con piacere, volentieri' cfr. XXXII v. 17.

2. *aprouguesse*: Lang ricorre alla lezione del ms. B (*a prouguesse*) per risolvere l'ipometria, corretta allo stesso modo da Nunes in fase di *errata corrige* (Nunes 1972: 557). La forma verbale, primo congiuntivo imperfetto del testo, è una variante con *a-*prostetica di *prazer* ed è generalmente documentata nelle *cantigas* in incisi condizionali al congiuntivo futuro (cfr. ad es. Martin Soarez: "senhor fremosa, se vus aprouguer" 97, 34 v. 20).

3. *estades*: 2^a pl. indicativo presente di *estar* che ha qui il significato di «achar-se ou demorar-se num dado lugar» (Michaëlis 1904, I *Glossário*: 36).

4. Correggo il testo di Lang ("com vós, que por esto...") con la lettura di Nunes, che mi pare preferibile per motivi formali e interpretativi. Per l'alternanza nei testi delle forme *com vós*, *vosco* e *comvosco/com vosco*, cfr. Williams 1973: 150; Huber 1986: 174; Ferreira 1999: 246. Per la forma *vosqu'* con l'occlusiva velare sorda rappresentata da *qu* quando segue vocale palatale, cfr. Huber 1986: 51 e Maia 1986: 429 (cfr. altri esempi in CIX v. 10, CXIV v. 2, ecc.). – *por esto*: riferito al verso precedente. – *me terria*: col complemento di causa formato dalla preposizione *por* e un dimostrativo neutro (*esto*) si documenta esclusivamente l'anteposizione del pronome atono al verbo (cfr. Ogando 1980: 261). Per *teer por* col valore di 'considerare, ritenere', cfr. XII v. 9.

L'*enjambement*, ponendo in rilievo il sintagma preposizionale *com vosco*, sottolinea l'inconsueta situazione esposta nel testo, in cui si profila la possibilità che la dama non solo tollerò, ma addirittura apprezzò la vicinanza dell'innamorato.

5. *bem andante*: 'felice, fortunato', si noti l'allitterazione col *tam* precedente. Usata per lo più all'interno delle espressioni *seer bem/mal andante* e *teer por bem/mal andante*, la locuzione è attestata soprattutto nella prosa, mentre nelle *cantigas* profane il suo uso è ristretto al genere d'*escarnio*, eccezion fatta per questo verso e un passo di Johan Airas: "Ca a El dias nunca minguaran / e eu serei ben-andant' e seran / cobradolos meus dias que perdi" (63, 42 vv. 22-24).

6-8. Le categorie sociali di re, duchi ed imperatori sono spesso usate per formare diversi tipi di comparazioni iperboliche, così ad es. Raimbaut d'Aurenga, al solo pensiero di tenere la donna nuda tra le sue braccia, dichiara: "Sol del pes ai mon cor gauzen / plus que s'era emperaire!" (*No chant per auzel ni per flor*, vv. 23-24); oppure si legga il vanto di Lourenço nella tenzone con Rodrigu' Eanes Redondo: "hu meu cantar for / non achará rey nen emperador / que o non colha muy ben, eu o sey" (120, 30 vv. 29-31). Una fortunata variazione sul tema consiste nella dichiarazione del poeta di non invidiare i beni di un sovrano, tali sono la ricchezza e la gioia che gli provengono dall'amore di madonna. Si tratta di una formula stilistica frequente nei poeti provenzali (cfr. ad es. Bernart de Ventadorn: "De tal amor sui fis amans / don duc ni comte non envei / e non es reis ni amirans / el mon, que, s'el n'avi' aita, / no s'en fezes rics com eu fau" *Ges de chantar no-m pren talans*, vv. 17-21) e francesi (cfr. ad es. Raoul de Soissons: "Amours donne si grant richece / de joie avoir a ses amis / et tresor si plain de deliz / que ne l'ont roi n'empeor"), che viene ripresa da alcuni *trobadores* peninsulari e che acquista nelle parole del re di Portogallo un tono di ironica superiorità. Il passo dionigino si collega in qualche modo ad entrambe le precedenti attestazioni galego-portoghesi del motivo, derivando da Johan Soarez Coelho ("e se m' ela fazer / quisesse ben, non querria seer / rey, nen seu filho, nen emperador" 79, 13 vv. 16-18) l'originale riferimento al 'figlio del re' (*ifante* in don Denis) e da Pai Soarez de Taveirós ("e Deus, que mi-á fez ben querer, / se m' este ben quisesse dar, / non me cuidaria cambiar / por rei nen por emperador" 115, 10 vv. 21-24) il ricorso al verbo *cambiar*. Per il motivo e altre sue occorrenze, cfr. Lang 1984: LI e 127; Dragonetti 1960: 201- 202; Spina 1966: 99-104; Gonçalves 1993: 17; Vallín 1996: 173. – *ifante*: dal lat. INFANTE(M) per la tendenza della lingua medievale all'assimilazione della consonante nasale alveolare alla fricativa labiodentale nel gruppo *-NF-*. Fino al XII sec. il termine designa il giovane nobile che non è ancora succeduto al padre, mentre in seguito, nonostante la produzione satirica conservi talora questo uso antico accanto al valore generico di 'bambino', *infante* viene ad indicare propriamente il figlio di re (cfr. Lorenzo 1977, II: 728-729).

7. *des ali adeante*: 'd'ora in poi', i due avverbi di luogo assumono qui valore temporale.

8. Per *cambiar por*, oltre al passo di Pai Soarez de Taveirós citato nella nota ai vv. 6-8, cfr. il dionigino "o avia por mua cambhado" (Lang 132 v. 6 e Gonçalves 1991: 53).

9. *sabendo*: la costruzione gerundiva, che riprende e amplifica il *se a vós aprouguesse* del v. 2, vale qui per una condizionale: *se soubesse que vos prazeria*. – *vos prazeria*:

all'ironia del ritornello si unisce il rovesciamento parodico di un motivo centrale della *cantiga d'amor*, ovvero l'altera indifferenza della dama che rifiuta di corrispondere all'amore del poeta. Anche solo pensando che alla *senhor* faccia piacere vivere nello stesso luogo del poeta, si capovolge completamente quanto affermato con certezza ad es. in II v. 6: "lh' é d' eu viver aqui pesar".

10. *morassedes*: il verbo *morar* (MÖRĀRE per il deponente MÖRĀRĪ 'fermarsi, soggiornare') significa 'abitare, risiedere' e col *viver* della terza strofa funge da variante sinonimica nella ripresa letterale del v. 3.

11. Il verso accentua il rovesciamento ironico dei *topoi* caratteristici del genere *d'amor*, ipotizzando che alla donna faccia addirittura piacere che il poeta la veda e le parli, quando in genere egli è costretto a pregarla solo per uno sguardo (cfr. XXXV, LVIII, ecc.). La sequenza dei congiuntivi imperfetti però accentua l'illusorietà dell'ipotesi, l'impossibilità che quanto sperato accada veramente.

17. Di fronte all'eventualità di vivere accanto all'amata, Johan Garcia de Guilhade si esprime alla stessa maniera: "viçoso viveria / e en gran ben, e en muy gran sabor / veê-las casas u vi mha senhor" (70, 46 vv. 15-17). – *em*: modo.

19. *sol que*: 'se solo', seguito da congiuntivo introduce una proposizione condizionale; per altre occorrenze cfr. Tavani 1964: 98. – *esto*: riferito ai vv. 9-11. – *entendesse*: il verbo *entender* ha qui l'accezione di 'capire': 'se capissi da voi questo' cioè 'se sapessi che il vostro desiderio è questo (avere accanto l'amante)'.

20. *e razom faria*: parentetica riempitiva. Per *fazer razom* 'aver ragione, procedere giustamente', cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 89; Nunes 1973, III: 673.

LVII

Unha pastor bem talhada

La *cantiga* è certamente uno dei testi più misteriosi ed affascinanti del canzoniere dionigino e racconta, tramite un io-narrante testimone ma non partecipe della vicenda, i lamenti di una pastora che, in compagnia di un pappagallo, si lascia andare tra i fiori per poi subito rinvenire, piangendo continuamente gli inganni dell'amato assente.

La singolare struttura del testo intreccia segmenti narrativi ad intarsi lirico-drammatici ed all'interno di questi il monologo cede progressivamente spazio al regime dialogico con una conseguente vivacizzazione del racconto. Come evidenziato analiticamente da L. Stegagno Picchio (1975), ogni strofa è nettamente bipartita in due sezioni che si inscrivono di volta in volta nel registro narrativo o in quello drammatico a seconda dell'avanzare della rappresentazione scenica. La prima strofa, dopo il preambolo iniziale, introduce il discorso diretto della protagonista che, disperandosi della propria sventura, ammonisce tutte le donne a non fidarsi dei propri innamorati. La tendenza al monologo caratterizza anche il secondo blocco narrativo, in cui la comparsa in scena del bel *papagaio* ammantata di fascino esotico e di ambiguità l'interpretazione del passo. Sulle note del *saboroso* canto dell'uccello, la donna continua il suo soliloquio amoroso rivolgendosi all'amico ingannatore e abbandonandosi di tanto in tanto tra i fiori della cornice agreste che fa da sfondo alla scena. Il pappagallo canterino, inizialmente uno dei (pochi) dettagli del paesaggio primaverile in cui è ambientata la vicenda, acquista gradualmente una propria autonomia operativa: assunto nell'ultimo verso della terza strofa quel ruolo di confidente-consolatore altrove affidato ai *flores do verde pino* (XCI), l'animale diviene in seguito vero e proprio coprotagonista dell'azione e oggetto pressoché esclusivo delle successive riflessioni dei critici moderni. Nella quarta strofa infatti pastora e pappagallo si spartiscono simmetricamente lo spazio poetico ed i segmenti narrativi si riducono ai necessari *verba dicendi* delle didascalie sceniche (vv. 26 e 29). Rivolgendosi ora al messaggero zoomorfo con un insolito 'tu' confidenziale, la donna chiede ragione delle sue rassicurazioni e l'animale, rispondendole da perfetto cavaliere cortese (cfr. *Senhora comprida de bem*), le rivela la presenza dell'innamorato. La misteriosa conclusione "erged' olho e vee-lo-edes" lascia spazio a letture differenti che ruotano attorno alla presunta identità non solo di io-narrante ed *amigo*, ma addirittura di *papagai* ed *amigo*. La comparsa, quasi per magia, dell'amico tanto invocato si spiega per L. Stegagno Picchio con l'abbandono da parte dell'uomo del suo «involucro pappagallesco» con un immediato ritorno alle convenzioni cortesi del servizio amoroso (cfr. *servida* v. 31).

Sia che si accetti l'interpretazione dell'esotico animale come personificazione allegorica dell'innamorato sia che lo si consideri semplicemente un loquace messaggero di quest'ultimo, risulta evidente l'elevato grado di letterarietà del testo, esempio di quel gusto per lo sperimentalismo e la combinazione originale più volte manifestato da don Denis nella sua produzione amorosa.

La difficoltà di classificazione e definizione della canzone rispecchia, dunque, il confluire in essa di tradizioni poetiche differenti, che vanno dalle provenzali *Novas del papagai*, alle suggestioni provenienti dalla letteratura orientale, entrambe sapientemente assimilate e rielaborate alla luce delle atmosfere e del formulario dei due generi peninsulari dominanti: *cantiga de amor* e *de amigo*. La protagonista, pur ricoprendo il

ruolo della giovane amica sospirante, si serve di esclamazioni ed espressioni intessute di formule tradizionali che ne fanno «una *senhor* “en plein air”, travestita da pastora» (Stegagno 1975: 23), mentre l’ambientazione ed il gusto dialogico avvicinano il testo alle ‘domestiche’ confidenze della canzone di donna. Il genio poetico dionigino si avverte in questa innovativa e consapevole mistura di materiali grazie alla quale il re trovatore può avvicinarsi al genere pastorella in modo originale, non riprendendo la modalità della *cantiga das cantigas* (o canzone a citazioni) distintiva dei galego-portoghesi, ma creando un poema nuovissimo, anche dal punto di vista metrico, che «è insieme una pastorella e una canzone cortese, una cantiga d’amigo e un arazzo orientale, una novella e un indovinello» (Stegagno 1975: 28).

B 534, V 137.

Lang 57. Altre edd.: Moura (1847) p. 86; Monaci (1875) 137; Braga (1878) 137; Pellegrini (1928) 3; Cidade (1941) pp. 9-10; Machado (1949-1964) 499; Piccolo (1951) 117; Tavares (1961) pp. 34-35; Nunes (1970) pp. 242-243; Nunes (1973) 2; Oliveira/Machado (1974) pp. 63-64; Álvarez Blázquez (1975) pp. 233-234; Stegagno (1975) p. 36; Gonçalves/Ramos (1983) 88; Dobarro (1987) *Apéndice* I, 25; Pena (1990, II) 142; Jensen (1992) pp. 84-85; Nassar (1995) p. 80; Reckert/Macedo (1996) 44; Júdice (1997) p. 152-153; Diogo (1998) pp. 192-193; Ferreira (1998) pp. 88-89; Arias (2003) 62; Cohen (2003) p. 643.
Repertori: Tavani (1967) 25, 128; D’Heur (1973) 551.

Unha pastor bem talhada
cuidava em seu amigo,
[e] estava, bem vos digo,
per quant’ eu vi, mui coitada;
5 e diss’: “Oi mais nom è nada
de fiar per namorado
nunca molher namorada,
pois que mh o meu á errado.”

10 Ela tragia na mão
um papagai mui fremoso,
cantando mui saboroso,
ca entrava o verão;
e diss’: “Amigo loução,
que faria per amores,
15 pois m’ errastes tam em vão?”
E caeu antr’ unhas flores.

Unha gram peça do dia
jouv’ ali, que nom falava,
e a vezes acordava
20 e a vezes esmorecia;
e diss’: “Ai Santa Maria!
que será de mim agora?
E o papagai dizia:
“Bem, por quant’ eu sei, senhora”.

- 25 “Se me queres dar guarida”,
diss’ a pastor, “di verdade,
papagai, por caridade,
ca morte m’ è esta vida”.
- Diss’ el: “Senhora comprida
30 de bem, e nom vos queixedes,
ca o que vos á servida,
erged’ olho e vee-lo-edes”.

I- Una bella pastora pensava al suo amico ed era, ben vi dico, per quanto io vidi, molto angosciata; e disse: “Ormai non vale a nulla che mai si fidi di un innamorato donna innamorata, poiché il mio mi ha ingannata”.

II- Lei portava in mano un pappagallo molto bello, che cantava molto piacevolmente, perché iniziava la primavera; e disse: “Amico leggiadro, che dovrei fare per queste pene d’amore, poiché mi avete ingannato così senza ragione?”. E cadde tra i fiori.

III- Una gran parte del giorno giacque lì, senza parlare, e a volte si svegliava e a volte veniva meno; e disse: “Ahi Santa Maria! che sarà di me ora?”. E il pappagallo diceva: “Bene, per quanto ne so, signora”.

III- “Se mi vuoi guarire”, disse la pastora, “di la verità, pappagallo, per carità, che per me questa vita è morte”. Disse lui: “Signora ricolma di virtù, non vi lamentate, poiché colui che vi ha servita, alzate gli occhi e lo vedrete”.

Cantiga de amor, de mestría, vicina alla modalità tematica della pastorella. Quattro *coblas singulares* di otto eptasillabi femminili nettamente bipartiti in una fronte a rima incrociata e una sirma a rima alternata, unita dalla presenza in entrambe della rima *a*. Ai deboli inizi anaforici dei vv. 1 e 17, 8 e 15, 14 e 22, 19-21 e 23, 28 e 31 si oppone la ripresa anaforica del verbo *disse* al quinto verso di ogni strofa (e al v. 26). Rime ricche 6 : 8, 25 : 29, 26 : 27, 28 : 31; rime desinenziali 18 : 19, 30 : 32; rima derivata *digo-dizia* ai vv. 3 e 23. Alla somiglianza delle rima *a* e *c* della prima strofa si aggiunge la *derivatio* dei rimanti *namorado-namorada* dei vv. 6 e 7 (preceduti da *amigo* v. 2 e seguiti da *amores* v. 14).

Unici *enjambements* di qualche rilievo ai vv. 5-6 e 29-30.

Schema metrico:	a7’	b7’	b7’	a7’	a7’	c7’	a7’	c7’
I:		ada	igo			ado		
II:		ão	oso			ores		
III:		ia	ava			ora		
IV:		ida	ade			edes		

Cfr. Tavani 1967: 141, schema 137: 1. Formula metrica esclusiva entro la tradizione lirica galego-portoghese ma che godrà di ampia fortuna negli autori del *Cancionero de Baena* (Le Gentil 1952: 37 n. 97 e Stegagno 1975: 31). Assente nei provenzali, lo schema è attestato in due testi antico francesi (cfr. Mölk – Wolfzettel 1972: 1328, schema 1331).

1. *pastor*: il sostantivo non è chiamato in causa a livello descrittivo, non si riferisce cioè ad una qualificazione professionale della donna (cfr. XXIII v. 1), anzi, come commenta ironicamente L. Stegano Picchio (1992: 96): «En la tradición gallego-portuguesa no encontramos una sola oveja que defina funcionalmente a la pastora. Tampoco hay gansos, ni patos, ni cerdos, ni otros animales que indiquen su categoría social». – *bem talhada*: ‘ben fatta’, per questa formula cortese, cfr. XVIII v. 1.

2. *cuidava em*: per le differenti costruzioni possibili col verbo *cuidar*, cfr. IV v. 1. – *amigo*: tralasciando qui questioni nominalistiche e di classificazione generica, si noterà come il testo presenti sin dalle scelte lessicali dei primi versi una costante interferenza tra la tradizione letteraria della pastorella e quella della *cantiga de amigo*.

3. [*e*]: la copulativa, assente nel manoscritto V (evidentemente assorbita nell’identica iniziale del verbo), è integrata da Lang in base a Diez 1863: 137. – *digo*: al presente attualizzante con cui l’io lirico riporta il racconto si oppongono le diverse forme di passato riferite alla vicenda (*cuidava, estava, vi*, ecc.).

4. *per quant’ eu vi*: la formula invoca l’autorità della testimonianza diretta e tramite il tempo al passato il poeta, in un gioco di piani narrativi, «inserisce cronologicamente il proprio personaggio entro la vicenda narrata», come sdoppiandosi rispetto all’io-testimone della precedente formula asseverativa *bem vos digo* (Stegagno 1975: 10). La narrazione è condotta da una voce fuori campo che immaginiamo nascosta ad osservare la pastora, ma la situazione scenica è suggerita dal testo, non dichiarata esplicitamente come nella pastorella di Airas Nunes (“ascondi-me pola escuitar” 14, 9 v. 4).

5. *e diss(e)*: ogni parte dialogica è introdotta da questa didascalia, che nella quarta strofa, totalmente votata al dialogo, finirà col costituire l’unico segmento narrativo del testo. – *nom é nada*: ‘non vale nulla’, cfr. “que oi mais nom é nada / a vida que fazemos” CXVI vv. 8-9.

6. *de fiar*: dipende da *nom é nada*. Il verbo *fiar* (< lat. FĪDĀRE), strettamente collegato alla metafora feudale del vassallaggio amoroso, si costruisce nel periodo medievale sia con la preposizione *em*, come nella lingua moderna, sia con *per*: cfr. “e por esto non poss’ en ren fiar” e “Mais me fiava per el e ca per mi” 75, 2 vv. 10 e 13.

7. *molher namorada*: soggetto dell’infinitiva *de fiar per namorado*.

8. L’esperienza personale della donna tradita assunta a monito universalmente valido si ritrova nella pastorella di Johan Perez d’ Aboim (“Nunca molher crêa per amigo, / pois s’ o meu foi e non falou migo” 75, 3 vv. 9-10), nel ritornello di una *cantiga de amigo* dionigina (“nunca molher deve, bem vos digo, / muit’ a creer per juras d’ amigo” CII) e in una canzone di Johan Garcia de Guilhade (“Mais nunca ja crea molher / que por ela morren assi” 70, 32 vv. 13-14). – *o meu*: sottointeso *namorado*. – *mh*: per la costruzione *errar a alg.* (‘commettere un torto nei confronti di qualcuno’), cfr. IV v. 12.

10. *papagai*: l’adozione della forma provenzale (al posto di *papagaio*) parrebbe testimoniare a favore dell’influsso esercitato sul re trovatore dalle *Novas del papagai* di Arnaut de Carcassés, tuttavia, come già accennato, sono numerose le tradizioni letterarie

che si intrecciano in questo testo senza che l'una escluda perentoriamente l'altra (cfr. Stegagno 1975: 28-30; Brea/Lorenzo Gradín 1998: 130-132; Airas 2003: 382). L'uccello canterino, simbolo magico-erotico nella tradizione araba, compare in scena come esotico indicatore stagionale, salvo poi divinere un secondo, importante, personaggio coinvolto nel dialogo con la donna innamorata. La funzione del pappagallo come confidente e messaggero d'amore che risponde alle domande della donna ed annuncia l'immediato arrivo dell'amato lo avvicina fortemente ai letterari 'fiori del pino' della *cantiga* XCI.

11. *cantando*: Pellegrini (1937: 73) attribuisce il verbo alla donna che fa il suo ingresso «piacevolissimamente cantando, come le impongono la dolce stagione e le convenzioni del genere». In realtà quell'associazione dei motivi del canto e del pianto che lui rintraccia in questa poesia in rapporto alla pastorella di Airas Nunes e ad una di Gui d'Ussel, sembra piuttosto riferirsi al "chorava e dizia" di *Unha pastor se queixava* (XXIII v. 4). L'aggettivo *saboroso*, rinforzato semanticamente per mezzo di *mui* come nei precedenti sintagmi *mui coitada* e *mui fremoso* anch'essi in fine di verso, non lascia dubbi sul fatto che il verbo vada riferito al pappagallo che prende qui dunque il posto dei tanti usignoli e stornelli sanzionati dalle convenzioni trobadoriche. Proprio riferendosi al verso assai poco *saboroso* dei pappagalli e al legame con le altre 'pastorelle' dionigine, Couceiro (1991: 288 n. 15) avanza nuovamente l'ipotesi che sia la pastora a cantare.

12. *entrava*: col valore di 'cominciare'. – *verão*: dal lat. volg. *VERANUM (TEMPUS), indica la stagione primaverile.

13. *Amigo louçao*: riferito all'amico assente, dato che in seguito per rivolgersi all'uccello canoro la donna ricorrerà al confidenziale 'tu'. Da segnalare l'interessante errore del copista di B che scrive *lontano* al posto di *louçao*, con involontaria allusione all'assenza dell'amico.

14. *faria*: per il futuro *farei* (cfr. Dias 1970: 192). – *per amores*: «para reaver o teu amor» Nunes (1973, III: 5), ma per il senso di 'sofferenze d'amore' che possiede la forma plurale del sostantivo, cfr. XXIII v. 15.

15. *errastes*: richiama *á errado* v. 8. – *em vão*: varrà qui 'per nulla', cioè 'senza ragione' piuttosto che 'invano'.

16. *caeu*: 3^a singolare del perfetto indicativo di *caer* (< CADĒRE). L'abbandonarsi della donna tra i fiori richiama scopertamente il *deitou-s' antr' ãas flores* di *Unha pastor se queixava* (cfr. XXIII v. 17). – *flores*: la stilizzazione della cornice agreste è tale che un unico dettaglio è plasticamente chiamato ad evocare lo spazio estetico del *locus amoenus*, rigidamente fissato come scenario ideale dell'incontro amoroso. Identica la caratterizzazione paesaggistico-stagionale nel testo dionigino appena ricordato.

17. *peça*: dal celtico *PĒTTĪA, 'parte' usato spesso con riferimento al tempo: cfr. "en que lavrass' ãa peça do dia" 6, 3 v. 11; "non vi mia senhor á mui gran peça" 18, 24 v. 3

18. *jouv(e)*: perfetto indicativo di *jazer*, analogico su *ouve* (cfr. Williams 1973: 231; Huber 1986: 107; Ferreiro 1999: 351). – *que*: riferito alla *pastor*, ha qui senso copulativo di ‘e (non)’; cfr. Nunes 1973, III: 5.

19. *acordava*: «voltar a si, sair do sono» (Michaëlis 1904, I *Glossário*: 2). Si noti la rispondenza speculare a distanza tra gli imperfetti coordinati *cuidava* – *estava* posti in *incipit* di verso nella prima strofa (vv. 2 e 3) e *falava* – *acordava* in sede rimica nella terza (vv. 18 e 19).

20. *e a vezes*: la costruzione del verso perfettamente parallela al precedente ben rende sul piano espressivo l’inquietudine della donna che vediamo «di quando in quando rinvenendo per poi di nuovo scolorare» (Pellegrini 1937: 73). Per rispettare l’isometria andrà qui risolto in sinalefe l’incontro vocalico tra la copulativa e la preposizione *a*, a differenza di quanto accade nel verso precedente. – *esmorecia*: 3^a singolare dell’imperfetto indicativo di *esmorecer* ‘venir meno, mancare’ (derivato da MÖRI ‘morire’).

22. Interrogativa retorica relativamente frequente nelle *cantigas* galego-portoghesi soprattutto d’*amor* (cfr. XXXIII v. 10), ma attestata anche nel genere *de amigo* come dimostra la dialogata XCIX in cui alla domanda della donna “Amigu’, e de mim que será?” segue la risposta dell’uomo: “Bem, senhor bõa e de prez” (vv. 8-9).

24. *Bem*: il pappagallo interviene nel dialogo rispondendo alla domanda della donna innamorata e confortandola, anche se in questa prima battuta l’uccello non si configura ancora come un personaggio dotato di una sua autonomia ma come un essere meccanico, «animale parlante, specchio della pastora» (Stegagno 1975: 13). – *por quant’ eu sei*: suggestivo questo richiamo a quanto dice il poeta al v. 4 (*per quant’ eu vi*), essendo la parola dei pappagalli mimetica su quella umana: l’animale sembra qui assumere quel ruolo di osservatore onnisciente che possiede l’io narrante all’inizio del testo. – *senhora*: da notare la forma con *-a* finale per esigenze rimiche (anche in 9, 2; 19, 1; 56, 5; 85, 8 ma mai in rima con *agora*).

25. *queres*: la pastora, mentre si rivolge col *vós* all’amato (v. 15), chiama in causa «con una seconda persona singolare d’intimità» il pappagallo, anomalo confidente appartenente ad un mondo immune dalle convenzioni cortesi (cfr. Stegagno 1975: 25). – *dar guarida*: la singolarità del ‘tu’ aumenta se consideriamo che esso appare incorniciato da due espressioni tipiche del cantar d’amore come *dar guarida* (‘dar salvezza, conforto’) e la formula paradossale del v. 29.

26. *di*: 2^a persona singolare dell’imperativo di *dizer*. Il pappagallo è chiamato a dar garanzia della veridicità (*verdade*) di quanto afferma.

28. Lamento caratteristico della *cantiga de amor*: cfr. Johan Airas “E mia vida nona devo chamar / vida, mais mort” (63, 63 vv. 8-9).

29. Di fronte all’ipometria del verso, così come è tradito dai testimoni, gli editori hanno seguito soluzioni differenti: Lang stampa *senhora*, basandosi sul v. 24, e Nunes integra *mui* prima di *comprida*. Stegagno, ritenendo improbabile che la formula cortese

senhor comprida potesse subire delle variazioni, preferisce astenersi da qualsiasi emendamento, mentre Cohen, pur riferendo queste osservazioni, accoglie la soluzione di Lapa *diss' el[e]*.

30. *de bem*: l'*enjambement* separa la formula di derivazione cortese, attestata in don Denis anche in XLIII v. 6 e LXXV v. 16. – *e*: costruzione frequente con cui la copulativa lega un'apostrofe (o un'esclamazione) al resto della frase. – *vos*: l'animale, ormai completamente umanizzato, si rivolge alla donna col consueto *vós* di rito. – *queixedes*: *queixarse* ('lamentarsi') è l'atteggiamento che caratterizza la pastora della *cantiga* XXXIII sin dall'*incipit* *Unha pastor se queixava*.

31. Il verso contiene una perifrasi per indicare l'amico della protagonista con un sapiente aggancio del concetto cortese-feudale del *servir* ad un contesto tematico certo più vicino alla *cantiga de amigo*. – *servida*: nella lingua antica il participio passato concorda col complemento oggetto (qui la pastora).

32. *erged(e)*: imperativo di *erger* 'sollevare, alzare' (< lat. volg. *ĒRĪĜĒRE attraverso *ĒRGĒRE, cfr. REW 1935: 257, schema 2899). La presenza del singolare *olho* si spiega per esigenze di computo sillabico (sinalefe con *e*), ma per rispettare l'isometria è altresì necessario leggere quadrisillabo *vee-lo-edes*, considerando dunque un'unica sillaba la radice *vee-* del verbo (per questa possibilità cfr. XXIX v. 4). – *vee-lo-edes*: forma rara del presente indicativo (qui comunque con valore di futuro) col pronome atono intercalato tra le componenti morfologiche del verbo, per lo più la tmesi avviene infatti col futuro ed il condizionale (cfr. XXV v. 4, XXXIII vv. 9 e 16). Il pronome *lo* riprende con funzione anaforica il complemento oggetto anticipato nel v. 31.

LVIII

Senhor fremosa, pois no coração

Nonostante la crudele indifferenza della *senhor* vieti qualsiasi speranza di ricompensa al poeta, questi si rivolge all'amata per chiederle almeno di lasciarsi guardare. La preghiera, certo la più frequente nelle *cantigas d'amor*, assume dunque la *visio* quale origine e meta dell'esperienza sentimentale del trovatore galego-portoghese che, nel processo d'amore, appena arriva allo stadio di *precador*. Il contenuto della canzone, già completamente sviluppato nella prima stanza, è espresso tramite motivi topici ormai rigidamente fissati in enunciati convenzionali che si giustappongono secondo un sapiente gioco di ripetizioni e variazioni. Le strofe, monoperiodali, presentano un'identica intelaiatura sintattica in cui ad una premessa sul tema della *coita* (*pois / pois que...*), segue al quarto verso la principale che, con l'iterazione dell'imperativo *teede*, modulata oppure no dalla *variatio* (*por razom* v. 4, *por bem* vv. 10 e 16), introduce il motivo-chiave della poesia, esposto nel *refrán*.

La compatta trama di correlazioni parallelistiche origina diversi legami interstrofici tra i quali spiccano la circolarità dell'apostrofe *senhor fremosa* e l'antitesi costante *bem-mal*. In questo formulario cristallizzato, di cui fa parte anche l'invocazione alla divinità (*se mh o Deus aguisar*), risalta la *fiinda* che suggella il componimento spezzando la monotonia del tono lamentoso con un bel gioco semantico sul verbo *guardar* che ammicca al motivo del *veer* e allo stesso tempo si connette saldamente all'ideologia feudale che soggiace alla poetica della *fin' amor*.

B 535, V 138.

Lang 58. Altre edd.: Moura (1847) p. 88; Monaci (1875) 138; Braga (1878) 138; Machado (1949-1964) 500; Nunes (1972) 83; Júdice (1997) p. 131.

Repertori: Tavani (1967) 25, 115; D'Heur (1973) 552.

Senhor fremosa, pois no coração
nunca posestes de mi fazer bem,
nem mi dar grado do mal que mi vem
por vós, siquer teede por razom,
5 *senhor fremosa, de vos nom pesar*
de vos veer, se mh o Deus [a]guisar.

Pois vos nunca no coração entrou
de mim fazerdes, senhor, se nom mal,
nem ar atendo jamais de vós al,
10 teede por bem, pois assi passou,
senhor fremosa, de vos nom pesar
de vos veer, se mh o Deus [a]guisar.

Pois que vos nunca doestes de mi,
er sabedes quanta coita passei
15 por vós, e quanto mal lev' e levei,
teede por bem, pois que est assi,

*senhor fremosa, de vos nom pesar
de vos veer, se mh o Deus [a]guisar.*

E assi me poderedes guardar,
20 senhor [fremosa], sem vos mal estar.

I- Signora bella, poiché in cuor vostro mai consideraste di farmi del bene né di compensarmi del male che mi viene a causa vostra, almeno ritenete giusto, *signora bella, non affliggervi del fatto che io vi veda, se Dio me lo concederà.*

II- Poiché in cuor vostro mai pensaste di farmi, signora, altro che male, e neppure mi attendo mai altro da voi, considerate opportuno, poiché così è accaduto, *signora bella, non affliggervi del fatto che io vi veda, se Dio me lo concederà.*

III- Poiché voi mai aveste compassione di me, e sapete inoltre quanto dolore patii a causa vostra, e quanto male sopporto e sopportai, considerate opportuno, perché è così, *signora bella, non affliggervi del fatto che io vi veda, se Dio me lo concederà.*

F- E così mi potrete proteggere, signora bella, senza che voi stiate male.

Cantiga de amor, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata con ritornello di due decasillabi anch'essi maschili e *fiinda* di due versi che ripetono la misura e le rime del *refrán*. La terza strofa e la *fiinda* sono collegate dall'artificio delle *coblas capcaudadas* tramite il ritornello e di *capfinidas* col corpo strofico (*assi*). Tra gli inizi anaforici, notevole la ripetizione dell'apostrofe *senhor fremosa* del primo verso all'inizio del ritornello e, secondo l'integrazione di Lang, della *fiinda*; a questi si aggiungono i vv. 3 e 9 (*nem*), i vv. 4 e 15 (*por vós*) e i vv. 7 e 13 (*pois: coblas capdenals*). Rima ricca 5 : 6; derivata 10-14 (*passou-passei*); rime desinenziali 5/11/17 : 19 : 20, 7 : 10, 14 : 15. *Enjambements* ai vv. 3-4 e 14-15.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: om em ar

II: ou al

III: i ei

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 31; per cui cfr. X.

1. Per *põer no coração* col significato di 'stabilire, decidere in cuor proprio', cfr. XCV vv. 7-10: "Amiga, ou como s' atreverá / de m' ousar sol dos seus olhos catar, / se os meus olhos vir um pouc' alçar, / ou no coração como o porrá?"; CVII vv. 7-9: "e foi pecado seu / de sol poner no coração, / madre, passar mha defensom"; Estevan Fernandiz d'Elvas: "e pux no coração / *que fale vosco*" (33, 1 vv. 4-5); Roi Paez de Ribela: "Quant' eu pugi no coração / mi fez ela desacordar" (147, 19 vv. 7-8); Alfonso X: "e no coração pos de non casar" (CSM 105 v. 31). L'espressione è spezzata dal lieve *enjambement* e dall'avverbio di tempo *nunca*, la cui insistita ripetizione ad ogni strofa (con l'aggiunta di *jamais* al v. 9) pone l'accento sul sadico dispotismo della dama.

2. *de*: la preposizione introduce le due completive implicite, praticamente sinonimiche, *mi fazer bem* e *mi dar grado do mal*.

3. *nem*: coordinante negativo. – *dar grado*: ‘ricompensare’, cfr. XII v. 21 e nota al v. 10.

4. L’*enjambement* che pone in rilievo la causa del male del poeta (*por vós*) è frequente nelle *cantigas* dionigine e viene qui ripetuto, grazie alla struttura parallelistica che organizza il testo, ai vv. 14-15. – *siquer*: ‘almeno’, l’avverbio (< SI QUAERIT) è di poco più attestato nella forma *sequer* e può talora assumere la funzione di congiunzione concessiva (cfr. Lorenzo 1977, II: 1187-1188; Huber 1986: 258). – *teede*: Lang mantiene lungo tutto il testo la forma *teede* (Nunes *tēede*), ma l’incertezza dei copisti nel segnalare graficamente la nasalità della vocale (TENÊTE > tēede > tēde > gal. tede/tende, port. tende) è evidente al v. 16 dove troviamo *teēde* nel ms. V e *teende* nel ms. B (cfr. LXI). Per *teer por razom* «considerar, julgar justo, lícito, permitido», cfr. Nunes 1973, III: 673.

5. Per la frequente richiesta che alla dama non pesi essere vista dall’innamorato, cfr. XXXV, LXV.

6. *o*: riferito a *vos veer*. – *[a]guisar*: Lang corregge l’ipometria del verso ricorrendo alla forma con *a-* prostetica del verbo (cfr. I v. 7).

7. L’espressione *entrar no coração*, usata come variante sinonimica del *põer no coração* dei vv. 1-2, è attestata solo in questo passo dionigino.

8. *de mim*: secondo le indicazioni di Lang ripristino la forma del pronome con la nasale finale al posto di *mi* messo inizialmente a testo dall’editore (B e V: *mī*). Lang infatti, riguardo a questa forma pronominale, segue le oscillazioni grafiche di V (cfr. XXXVII rit.), ma quando essa occupa la sede rimica egli mantiene sempre la variante *mi* (cfr. introduzione) per evitare la rima tra vocale orale e vocale nasale.

Si noti infine che il parallelismo letterale è qui combinato con la *variatio* posizionale, morfologica (*fazerdes*) e lessicale (grazie alla costruzione eccettuativa *se nom mal*). – *fazerdes*: l’infinito personale è dovuto al cambio di soggetto rispetto all’*entrou* del verso precedente (a differenza del v. 2).

9. *nem ar*: ‘neanche’, cfr. XXIV v. 8. Stesso concetto (‘non attendo da voi altro che male’) in LIII v. 17.

10. *teede por bem*: ‘ritenete giusto’, leggera *variatio* per il *teede por razom* del v. 4.

13. I versi esordiali della terza strofa ripetono il concetto delle precedenti, ricorrendo questa volta a scelte lessicali nuove, anche se sempre convenzionali, e introducendo il polemico riferimento alla consapevolezza della dama in merito al dolore del poeta.

14. *passsei*: il poliptoto in sede rimica sul verbo *passar* gioca sulle due diverse accezioni di ‘accadere’ (*passou* v. 10) e ‘sopportare’ (*passsei* v. 14).

15. Si noti il parallelismo strutturale (e concettuale) col precedente *quanta coita passei*. Per il poliptoto *lev' e levei*, cfr. VI v. 6

16. *pois que est assi*: il gioco di minime *variationes* coinvolge anche questo secondo emistichio puramente riempitivo e riepilogativo (cfr. *pois assi passou* v. 10).

19. *guardar*: il verbo possiede in genere il senso di 'difendere da' e si riferisce all'amante che, a seconda dei contesti, deve o non è capace di proteggersi dalla follia, dalla morte oppure dalla vista della dama (cfr. V v. 4, XXXIX v. 8, LXXXII v. 14, CIII v. 15, ecc.). In questo verso mi pare invece che don Denis giochi su altre accezioni del termine che da un lato si collega al *veer* del ritornello per il suo significato originario di 'osservare' ('mi potrete guardare senza star male'), e dall'altro riacquista la sua connotazione giuridico-feudale di «vigliar alg. com fins quer protectores quer tirânicos» (Michaëlis 1904, I *Glossário*: 43), indicando il dovere di protezione che il signore doveva al suo vassallo (è il provenzale *retener* 'accogliere', 'trattenere al proprio servizio' e quindi 'proteggere').

20. L'integrazione *fremosa* di Lang si appoggia sulla sintassi del ritornello che a sua volta riprende l'apostrofe incipitaria del testo. – *sem vos mal estar*: nonostante la dama violi apertamente le regole della cortesia, l'innamorato si dimostra sempre attento a che il suo comportamento non la infastidisca.

LIX

Nunca vos ousei a dizer

Il contenuto della poesia, quanto mai tipico, intreccia il motivo del timore reverenziale che spinge l'amante a tenere nascosto alla donna i propri sentimenti (I strofa) e l'angoscia patita (II e III strofa), e la metafora della 'prigione d'amore' di origine classica. Quest'ultima, rara e ormai completamente lessicalizzata nei trovatori peninsulari, è confinata agli ultimi due versi delle strofe e, priva dell'intensità espressiva che possedeva nella lirica provenzale, esprime la totale sottomissione del poeta alla *senhor* inaccessibile.

Il ritmo iterativo del testo, scandito da una rigida successione di corrispondenze verbali e accentuato dalla ricorrenza del *refrán intercalar*, annulla qualsiasi possibilità di progressione concettuale. Le tre brevi strofe, infatti, risultano quasi sovrapponibili e il legame di *coblas capdenals*, con la martellante ripetizione dell'avverbio *nunca*, insiste sulla statica frustrazione del poeta, bloccato dalla necessità di salvaguardare il segreto d'amore nei confronti della stessa dama. Solo i versi della *fiinda*, che sfuggono a questo marcato gusto parallelistico, portano a compimento l'esile *flash* emozionale: il calvario della *coita*, nucleo centrale dell'esperienza lirica dell'amante galego-portoghese, diviene lo stimolo per superare la paura della ripulsa e dell'ira femminile.

B 536, V 139.

Lang 59 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 89; Monaci (1875) 139; Braga (1878) 139; Machado (1949-1964) 501; Nunes (1972) 84; Nassar (1995) p. 65; Júdice (1997) p. 132. Repertori: Tavani (1967) 25, 58; D'Heur (1973) 553.

Nunca vos ousei a dizer
o gram bem que vos sei querer,
senhor d' este meu coração;
mais áque m' em vossa prisom,
5 de que vos praz de mi fazer.

Nunca vos dixi nulha rem
de quanto mal mi por vós vem,
senhor d' este meu coração;
mais áque m' em vossa prisom
10 de mi fazerdes mal ou bem.

Nunca vos ousei a contar
mal que mi fazedes levar,
senhor d' este meu coração;
mais áque m' em vossa prisom
15 de me guarir ou me matar.

E senhor, coita e al nom
me forçou de vos ir falar.

I- Mai osai dirvi il gran bene che sono in grado di volervi, *signora di questo mio cuore; ma eccomi in vostra prigionia* per farmi ciò che desiderate.

II- Mai niente vi dissi di quanto male mi causate, *signora di questo mio cuore; ma eccomi in vostra prigionia* per farmi il male o il bene.

III- Mai osai raccontarvi il male che mi fate sopportare, *signora di questo mio cuore; ma eccomi in vostra prigionia* per salvarmi o uccidermi.

F- E signora, la sofferenza e nient'altro mi forzò a venirvi a parlare.

Cantiga de amor con *refrán intercalar*, formata da tre *coblas singulares* di cinque otosillabi maschili con una *fiinda* che riprende la misura e le rime degli ultimi due versi della terza strofa. A differenza di Nunes e Lang che dispongono tipograficamente come ritornello rispettivamente gli ultimi due versi della strofa, considero *refrán intercalar* i versi 3 e 4 (come già Tavani e D'Heur).

Le strofe sono unite tramite il procedimento delle *coblas capdenals* (*Nunca vos*), favorito dalla rigida struttura parallelistica del testo che origina anche gli inizi anaforici dei vv. 10 e 15 e dei vv. 3/8/13 e 16. La rima *a* della prima strofa (-*er*) assuona con quella della seconda (-*em*) e consuona con quella della terza strofa (-*ar*). Desinenziali le rime 1 : 2 : 5, 11 : 12 : 15 : 17; ricche 1 : 5, 11 : 15. *Enjambements* deboli tra i vv. 1-2 e 11-12.

Schema metrico: a8 a8 B8 B8 a8

I: er om

II: em

III: ar

F: b8 a8 (sulla III strofa)

om ar

Cfr. Tavani 1967: 87, schema 38: 2. Nella lirica galego-portoghese la stessa formula rimatica si trova solo nell'*escarnio* di Alfonso X *Joan Rodríguez foi osmar a Balteira* (18, 21), *cantiga de mestría* in endecasillabi femminili priva di *fiinda*. Beltrán (1984c: 83) segnala però una somiglianza strutturale con *A mha senhor fezo Deus por meu mal* di Estevam Fernandez d'Elvas (33, 2), una *cantiga* in decasillabi maschili con *refrán intercalar* (schema *aaBBaa*) costruita su un rigido parallelismo concettuale e letterale. La formula non è attestata né nei trovatori provenzali né nei trovieri.

1. Per il timore del poeta di manifestare alla dama il proprio amore o la propria disperazione, espresso con scelte lessicali pressoché analoghe, cfr. *Johan Baveca*: “non lh' ousey dizer / de quanta coita por ela sofri, / nen do gran ben que lhe quis, poy-la vi” (64, 9 v. 4 e ritornello, le varianti sinonimiche delle strofe successive sono simili a quelle del nostro testo: non lhi dixi ren al v. 10 e non lh' ousei falar al v. 16); Pero Mendiz da Fonseca: “Sazon sey eu que non ousey dizer / o mui gram ben que quer' a mha senhor” (133, 3 vv. 1-2); Pero Garcia Buralês: “nunca ousei dizer / a coita que me fazedes aver” (125, 35 vv. 12-13); Roi Queimado: “E pero nunca lh' ousei dizer ren / de quantas coitas levei” (148, 10 vv. 12-13).

Come dimostrano gli esempi, il verbo *ousar* ammette nella lingua mediavale sia la costruzione con la preposizione *a* (più raramente *de*) sia di essere seguito immediatamente dall'infinito.

3. L'apostrofe, riprendendo l'originario valore di DOMINUS insito nel termine *senhor*, anticipa in qualche modo la condizione di sottomissione evocata dal sintagma preposizionale *em vossa prisom* del verso successivo. Nel tentativo di individuare tracce biografiche all'interno del *corpus* dionigino, la presenza della stessa apostrofe in questa *cantiga* e nella vicina *Pois ante vós estou aqui* (cfr. LXI v. 2) fa supporre a D'Heur (1975: 274) che i due testi siano destinati alla stessa dama. È tuttavia scontato ricordare che, pur non frequentissima, l'espressione rientra nel formulario tipico della *cantiga d'amor* (cfr. XVII v. 22).

4. *áque-m(e)*: avv. 'eccomi'; cfr. Roi Queimado: "aque-m' aqui eno vosso poder" (148, 23 rit. e si noti che l'*incipit* di questo testo viene ripreso identico da don Denis in LXVI) e Vasco Fernandez Praga de Sandin: "aque-m' en vosso poder, / per bõa fé, que d' outra non" (151, 12 vv. 24-25). – *prisom*: il motivo, già ovidiano, della 'prigionia d'amore' è frequente nei poeti provenzali e costante, tra i trovieri, in Thibaut de Champagne (cfr. Charmen Lee, *La solitudine del cuore: caratteri della lirica cortese in Francia*, in Bruni 1988: 59-60). Per i primi, Anna Ferrari ricorda il verso "que molt m'es mal aquist preizos" di Bernart de Ventadorn di cui secondo la studiosa don Denis echeggia «la nasalità allitterante» (1984: 40).

5. Il verso esprime il dominio assoluto che madonna esercita nei confronti dell'innamorato, ma la struttura sintattica è problematica. Michaëlis (1895: 526) assegna alla preposizione *de* valore finale (*para*), mentre Nunes (1972: 171), attribuendo a *prisom* il significato di *poder*, parafrasa così l'espressione: «eis-me sob o poder, que tendes, de mi fazer (o) que ecc.».

Sul motivo del carcere d'amore e dell'onnipotenza femminile, cfr. ad es. i versi esordiali di Fernan Rodriguez de Calheiros: "Ora faz a min mia senhor, / como senhor pode fazer / a vassalo, que defender / non se pode, nen á u lh' ir. / E faz mi-a mercee vir / d'Amor, com' ome preso ven" (47, 19).

6. *Nunca*: l'insistita ripetizione dell'avverbio temporale ad *incipit* di strofa sottolinea l'eccezionalità del comportamento del poeta che, come avverte la *fiinda*, si rivolge all'amata spinto dall'insostenibile sofferenza. – *dixi*: nonostante questa sia la forma maggioritaria, i documenti medievali testimoniano per la prima persona singolare la presenza della variante *dissi* / *disse* priva di palatalizzazione (cfr. Lang 1894: 128; Huber 1986: 123 e 244; Williams 1973: 227; Ferreiro 1999: 328).

10. Per l'espressione, cfr. i versi esordiali di LIII: "De mi fazerdes vós, senhor, / bem ou mal, tod' est' em vós é" e gli esempi riportati nella nota ai versi.

12. *mal*: rara la costruzione priva di articolo.

15. *guarir*: il verbo (originariamente 'scappare da un pericolo', cfr. Lorenzo 1977, II: 699) possiede in questo verso il significato, ben attestato nel lessico feudale, di 'aiutare, proteggere, salvaguardare, curare', come risulta evidente dall'antitesi con *matar*. Il

potere della dama sulle sorti dell'amante è espresso negli stessi termini ad es. da Martin Soarez: "e ela faça como vyr, / de me matar ou me guarir" (97, 5 vv. 26-27) e da Johan Garcia de Guilhade: "Ante lhi quer' a mia senhor dizer / o por que posso guarir, ou morrer" (70, 5 rit.), ed il dilemma guarigione / morte torna, con rovesciamento di prospettiva, anche nelle *cantigas de amigo* dionigine (cfr. LXXXII). L'alternativa del *guarir* presuppone che la dama accetti il servizio dell'amante e lo ricompensi, motivo per cui nella lirica provenzale i termini dell'area semantica della 'guarigione' indicano spesso l'appagamento del desiderio amoroso, talora con esplicito riferimento al *tópos* della 'malattia d'amore' (cfr. Asperti 1990: 337 n. 27).

Si noti infine il chiasmo semantico con la coppia antonimica *mal – bem* del v. 10.

16. *coita e al nom*: 'solamente la pena', la costruzione eccettuativa marca la centralità della sofferenza amorosa nell'agire del poeta.

17. *ir falar*: la perifrasi indica intenzionalità, proposito.

LX

Nom me podedes vós, senhor

Il poeta si rivolge all'amata lamentando la *coita* insostenibile e la totale assenza di *prazer* che gli deriva dal non poterla vedere. La canzone, nonostante appartenga alla tipologia *de mestría*, non si caratterizza per un andamento discorsivo e la rigida trama di correlazioni parallelistiche impedisce qualsiasi progressione concettuale.

La struttura tripartita delle strofe giustappone momenti diversi dell'argomentazione del poeta che fanno perno, sul piano lessicale, sui sintagmi (*nom*) *mi poder partir graves coitas*, *nom mi poder tolher prazer* e *desque vos nom vi*, attorno ai quali ruotano altri segmenti testuali fissi come *mais sei que*, nonché apostrofi ed incisi topici (cfr. vv. 5 e 16). Oltre alle corrispondenze verbali di cui si è detto, sono individuabili nella *cantiga* anche le altre forme del parallelismo codificate da Asensio: l'iterazione semantica, infatti, si esprime non solo con parole ma anche con strutture sintattiche corrispondenti e al parallelismo formale contribuiscono il *dobre* e le parole-rima imperfette che vertono sui termini chiave del testo (rispettivamente *senhor*, *mal*, *afam* e *tolher*, *prazer*). Il parallelismo concettuale si rivela però antitetico poiché se nei primi versi l'amante lamenta l'impossibilità della dama di *partir graves coitas* dal suo cuore, nelle strofe successive afferma il contrario dichiarando – si noti la *gradatio* – che questa può *partir gram mal e graves coitas* e fin'anche *partir mui bem graves coitas e grand'afam*. La contraddizione – rara nelle *cantigas* parallelistiche – è tale da aver suscitato dei dubbi sulla correttezza dell'*incipit* (cfr. nota v. 1), ma le divergenze o, meglio, la *variatio* riguarda anche la terza strofa dove si perde la rigida costruzione 'principale + avversativa (*mais*) + causale (*ca*)' delle stanze precedenti, anche per ambiguità di ordine sintattico (cfr. v. 18). La strofa, caratterizzata dalla circolarità della dittologia disforica, ripete comunque gli stessi concetti privando il pensiero del poeta di uno sviluppo argomentativo o di una conclusione logica, vista anche l'assenza della *fiinda*.

B 537, V 140.

Lang 60 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 90; Monaci (1875) 140; Braga (1878) 140; Machado (1949-1964) 502; Nunes (1972) 85; Júdice (1997) p. 133.

Repertori: Tavani (1967) 25, 51; D'Heur (1973) 554.

Nom me podedes vós, senhor,
partir d' este meu coraçom
graves coitas; mais sei que nom
mi poderiades tolher,
5 per bona fe, nenhum prazer,
ca nunca o eu pud' aver
des que vos eu nom vi, senhor.

Podedes mi partir gram mal
e graves coitas que eu ei
10 por vós, mha senhor; mais bem sei
que me nom podedes por rem
tolher prazer nem nenhum bem,

pois end' eu nada nom ouv' em,
desque vos nom vi, se nom mal.

- 15 Graves coitas e grand' afam
mi podedes, se vos prouguer,
partir mui bem, senhor; mais er
sei que nom podedes tolher
e que em mi nom á prazer
20 des que vos nom pudi veer,
mais grave coit' e grand' afam.

I- Voi non potete, signora, allontanare da questo mio cuore gravi sofferenze, ma so che non mi potreste portar via, in fede mia, nessun piacere, perché mai ne potei avere da quando non vi vidi, signora.

II- Potete allontanarmi gran male e gravi sofferenze che ho per voi, mia signora, ma so bene che non mi potete per nulla portar via piacere né nessun bene, poiché nulla ne ebbi da quando non vi vidi, se non male.

III- Gravi sofferenze e grande affanno mi potete, se vi piacerà, allontanare molto bene, signora, ma io so che non potete portarli via e che in me non c'è piacere da quando non vi ho potuta vedere, bensì grave sofferenza e grande affanno.

Cantiga de amor, di *mestría* formata da tre *coblas singulares* di sette ottosillabi maschili su tre rime. Il procedimento parallelistico su cui si struttura il testo origina diversi inizi anaforici: vv. 2 e 17 (*partir*), vv. 3, 9 e 15 (*graves coitas*), vv. 7, 14 e 20 (*des que vos*). Accanto al *dobre* regolare che interessa il finale del primo e ultimo verso di ogni strofa (I: *senhor*, II: *mal*, III: *e grand' afam*) si segnala la ripetizione delle parole rima *tolher* e *prazer* rispettivamente al quarto e quinto verso della prima e terza strofa (*dobre* imperfetto). Rime derivate ai vv. 5/19-16 (*prazer-proguer*) e ai vv. 6-9 (*aver-ei*); desinenziale la rima 4/18 : 6 : 20. L'omogeneità fonica delle rime è tale che, oltre ai normali rapporti di consonanza o assonanza, si segnalano la ripetizione dell'uscita in *-er* (rima *c* della prima e ultima stanza) e la vicinanza nella terza strofa della rima su *e* aperta e di quella su *e* chiusa. L'artificio ha ingannato Lang tanto che per l'ultima strofa l'editore propone lo schema *abbbbba* (cfr. Mussafia 1983: 332-333).

I frequenti *enjambements*, presenti soprattutto nei primi versi delle strofe, conferiscono coesione e fluidità al dettato poetico (cfr. vv. 1-2, 2-3, 3-4, 8-9, 9-10, 11-12, 16-17).

Schema metrico: a8 b8 b8 c8 c8 c8 a8
I: or om er
II: al ei em
III: am er er

Cfr. Tavani 1967: 259, schema 196: 1. La formula rimatica è un *unicum* nella lirica galego-portoghese così come non è documentata né in quella francese e né in quella provenzale.

1. Nonostante la chiara lettura *Nom* dei testimoni, la corrispondenza con gli *incipit* delle strofe successive fa supporre un inizio alternativo, del tipo “Bem me podedes”, che giustificherebbe meglio, tra l’altro, l’avversativa del v. 3 (cfr. Michaëlis 1895: 526). – *senhor*: come parola rima inserita nel procedimento del *dobre*, cfr. VI v. 1.

2. Identica espressione in Johan de Gaia “[esta dona] possa partir / muy grandes coytas do meu coraçon” (66, 4 vv. 11-12).

3. Qui e al v. 10 correggo l’errato *mas* dell’edizione Lang con la forma *mais* chiaramente leggibile in entrambi i testimoni.

4. *tolher*: ‘levare’, cfr. XXXVIII v. 17.

6. *o*: riferito a *prazer*. – *pud(i)*: cfr. XXVII v. 6. Il poliptoto sul verbo *poder* si ripete nelle strofe successive (cfr. vv. 8, 11, 16, 18, 20).

7. *des que vos eu nom vi*: è la negazione dell’*amor de lonh* rudelliano: il processo dell’innamoramento, scaturito dalla *visio*, si nutre necessariamente della sua costante ripetizione. La separazione infatti, per volere della dama o per la lontananza del poeta, non fa che acuire la sofferenza di quest’ultimo.

8-9. Al di là dell’insolita contrapposizione con quanto affermato nei versi esordiali della prima strofa (*nom me podedes partir...*), si noti che la ripresa parallelistica gioca sul differente ordine sintattico degli stessi termini e sull’iterazione *gram mal e graves coitas*, franta per *enjambement*. La dittologia verrà ripresa a chiasmo all’inizio della terza strofa e di nuovo variata sinonimicamente (*graves coitas e grand’ afam*).

10. *mais*: cfr. v. 3.

11. *por rem*: ‘per nulla, in nessun modo’.

12. *prazer nem nenhum bem*: anche in questo caso la *variatio* avviene tramite amplificazione sinonimica.

13. *ende*: tanti sono gli elementi che separano la particella dal verbo *ouvi* che questa viene ripetuta nella forma ridotta *em*, anch’essa riferita al binomio *prazer e bem* del verso precedente (cfr. Brea 1988a: 182).

14. *nom*: nelle correzioni finali Lang segnala una presunta ipometria del verso (a testo si legge infatti “desque vos vi, se nom mal”) e propone di integrare il pronome *eu* prima del verbo, senza accorgersi di aver semplicemente dimenticato l’avverbio di negazione.

16. *se vos prouguer*: l’iterazione concettuale, oltre a servirsi di variazioni posizionali e sinonimiche, ricorre ad incisi formulari che, in questo caso, rispondono anche ad esigenze rimiche (cfr. invece *per bona fe* nel primo emistichio del v. 5).

17. *er*: la particella è separata dal verbo tramite *enjambement* solo in un'altra *cantiga* dionigina (cfr. LXIX vv. 18-19, in cui compaiono di nuovo in rima *mais er : se vos prouguer*) e in un testo di Pero Garcia Buralês (125, 49 vv. 3-4 nella variante *ar*).

18. *tolher*: per Nunes il complemento oggetto del verbo è lo stesso di *partir* del v. 17, cioè la dittologia incipitaria *graves coitas e grand' afam*, ma il parallelismo verbale con le altre strofe richiederebbe che esso sia piuttosto il sostantivo *prazer* del verso successivo. Michaëlis (1895: 526) riordina così la sintassi ambigua di questo passo: «*sei que (mi) nom podedes tolher (prazer); e (sei) que em mim nom á prazer – des-que vus nom pudi veer – mais (sei que em mim á e que me podedes tolher) grave coit' e grand' afam*».

21. Dopo il *mais* si sottointenda il verbo *á* del v. 19 ('da quando non potei vedervi provo grave sofferenza e grande affanno'). – *grave*: sebbene il tipo di abbreviazione in entrambi i testimoni (*gā coite* V; *grā coyte* B) renda plausibile anche l'interpretazione di Nunes "mays gran coit' e grand' afan", quella di Lang appare preferibile per la costante ripetizione nel testo del sintagma *graves coitas* e per la presenza della stessa dittologia *graves coitas e grand' afam* nel primo verso della terza strofa.

LXI

Pois ante vós estou aqui

Giunto innanzi alla dama, il poeta le chiede di porre fine al suo male, avendo compassione di lui o lasciandolo morire. Prendendo dunque le mosse da uno spunto narrativo (*pois ante vós estou aqui*), la *cantiga* si struttura come l'ennesimo lamento dell'innamorato, costruito sui motivi canonici della *coita* e della morte d'amore.

Ogni strofa risulta strettamente coordinata alle altre da una serie di parallelismi semantici e formali che non impediscono una progressione per scarti minimi, tramite la giustapposizione di informazioni nuove, ma affini tra loro, nei primi versi di ogni unità metrica. L'iterazione concettuale e verbale, che fa perno attorno alla costruzione imperativa *teede por razom / por bem* e alle reiterate dichiarazioni di sofferenza (vv. 4, 7, 10, 13 e 16), si arricchisce così nella seconda strofa dell'indiretta accusa contro la *desmesura* della dama (v. 8) e, nella terza, del riferimento ai sintomi tipici della malattia amorosa (vv. 14-15).

Il contenuto della *petitio*, affidato come di consueto al ritornello, sottolinea l'assoluta remissione del poeta all'onnipotenza della *senhor*. Ad essa infatti è demandato il ruolo salvifico o punitivo della divinità che in questo testo è invece confinata nelle invocazioni formulari ed anaforiche dei vv. 3 e 10 (*por Deus*). Nella terza strofa il ritornello cambia e, pur mantenendo con una certa ambiguità sintattica la stessa struttura disgiuntiva dei *refrâns* precedenti, annulla l'alternativa della morte trasformando il testo in una pura richiesta di mercede.

B 538, V 141.

Lang 61. Altre edd.: Moura (1847) p. 92; Monaci (1875) 141; Braga (1878) 141; Machado (1949-1964) 503; Nunes (1972) 86; Nassar (1995) p. 66; Júdice (1997) p. 134.

Repertori: Tavani (1967) 25, 75; D'Heur (1973) 555.

Pois ante vós estou aqui,
senhor d' este meu coraçom,
por Deus, teede por razom,
por quanto mal por vós sofri,
5 *de vos querer de mi doer*
ou de me leixardes morrer.

E pois do mal que eu levei,
muit' á, vós sodes sabedor,
teede ja por bem, senhor,
10 por Deus, pois tanto mal passei,
de vos querer de mi doer
ou de me leixardes morrer.

E pois que viv' em coita tal
por que o dormir e o sem
15 perdi, teede ja por bem,
senhor, pois tant' é o meu mal,

*de vos querer de mi doer
ou de me quererdes valer.*

I- Poiché sono qui davanti a voi, signora di questo mio cuore, in nome di Dio, considerate giusto, per quanto male ho sofferto per voi, *volervi dolere di me o lasciarmi morire*.

II- E poiché voi siete consapevole del male che ho sopportato da molto tempo, considerate opportuno, signora, in nome di Dio, poiché ho patito tanto male, *volervi dolere di me o lasciarmi morire*.

III- E poiché vivo in un dolore tale per cui ho perso il sonno e la ragione, considerate ormai opportuno, signora, poiché è tanto il mio male, *volervi dolere di me o volermi soccorrere*.

Cantiga de amor, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro ottosillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi, anch'essi ottosillabi maschili, a rima baciata. L'ultimo verso del ritornello della terza strofa varia rispetto ai precedenti, mantenendo comunque intatta la rima in *-er*.

La prima e la seconda strofa sono *capfinidas (mal)*, mentre tutte e tre sono *capdenals (Pois / E pois)*. Altri inizi anaforici si trovano ai vv. 2 e 16 (*senhor*), ai vv. 3 e 10 (*por Deus*). Rima al mezzo e desinenziale nel ritornello (*querer : doer : morrer/valer*); tende alla rima ricca 2 : 3. Unico *enjambement* di rilievo ai vv. 14-15.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: i om er

II: ei or

III: al em

Cfr. Tavani 1967: 185, schema 160: 332; per cui cfr. X.

1. Sul poeta che giunge innanzi alla dama per chiederle compassione, cfr. Pero de Veer : “direy / o por que eu ante vós vin: / que ajades doo de min, / mha senhor fremosa, por Deus” (123, 6 vv. 2-6).

2. Per quest'apostrofe formulare, cfr. LIX v. 3.

3. L'appello alla ragione e alla sensibilità dell'amata avviene con la stessa successione di perifrasi (*teede por razom* nella prima strofa e *teede por bem* nelle successive) nella *cantiga* LVIII. In quel testo la preghiera del poeta, iterata come sempre nel ritornello, riguarda però il lasciarsi vedere.

4. Il verso precedente il ritornello veicola ad ogni strofa la lamentela per il male sofferto, espresso tramite un gruppo omogeneo di enunciati divenuti ormai formulari. Cfr. ad es. “por quanto mal me vén per vós” (9, 12 v. 2); “por quanto mal por seu amor sofri” (56, 2 v. 23); “por quanto mal por vos levei” (109, 1 v. 18). Si noti la continua iterazione della preposizione *por* tra i vv. 3 e 4.

5. La richiesta propone nuovamente alla dama l'eterno dilemma guarigione / morte che si è incontrato ad es. nella *cantiga* LIX e che si ripete con espressioni analoghe nel ritornello della LXXV : “querede-vos de mim doer / ou ar leixade m' ir morrer”. Questo tipo di appello, generalmente rivolto alla divinità (cfr. “se Deus me leixe de vos ben aver! / e se non, leixe-me por vos morrer!” 72, 9 vv. 2-3), è un'ulteriore prova della totale remissione del poeta ai voleri di madonna.

7. *do mal*: specifica *sabedor* del verso successivo.

8. *muit' á*: ‘da molto tempo’; può riferirsi alla lunga durata della pena o, come ipotizza Nunes, alla *desmesura* della dama che conosce da tempo lo stato del poeta senza porvi rimedio.

10. *passei*: nel senso di ‘sopportare’, è sinonimo del *leve* in sede rimica al v. 7. Infatti a differenza della prima, il corpo della seconda e terza strofa si apre e si chiude circolarmente sul *mal* patito dal poeta.

13. *tal*: correlato al *por que* successivo introduce una consecutiva.

14. Nelle *cantigas* galego-portoghesi la varietà sintomatologica con cui si manifesta il mal d'amore è più limitata rispetto ai *topoi* della poesia trobadorica, a livello sia di elaborazione concettuale sia di ricchezza lessicale. Le alterazioni psico-fisiche prodotte inevitabilmente dall'innamoramento vengono in genere accumulate le une alle altre in uno o due versi, senza divenire il nucleo centrale di un intero testo o raggiungere particolare intensità espressiva. Tra le numerose occorrenze in cui l'insonnia appare commista alla perdita della ragione si ricordi la sequenza, anch'essa spezzata da *enjambement*, di Roi Quemado: “[...] perdi / ja o dormir; e, de pran, perderei / o sen mui cedo con coita que ei” (148, 3 vv. 7-9). Per questi motivi e altre loro occorrenze, cfr. Spina 1966: 68 e Tavani 1980: 77-78. *Dormir* è infinito sostantivato per ‘sonno’.

15. *teede*: l'incertezza dei copisti nella resa grafica di questa forma verbale, già notata nella *cantiga* LVIII (cfr. nota al v. 4), torna anche nel presente testo dove al *teede* dei vv. 3 e 9 segue la forma *teēde* di questo verso. Lang mantiene in tutte e tre le strofe la forma priva di tilde, al contrario di Nunes che stampa sempre *tēede*.

17-18. L'improvviso mutare del *refrán* conferisce un tono animato e meno drammatico al testo che, abbandonato il motivo della morte d'amore, propone alla dama due soluzioni sinonimiche: dolersi del poeta o soccorrerlo. In tal senso la congiunzione *ou* che apre il v. 18 avrà valore copulativo piuttosto che disgiuntivo. Da notare che la *variatio* concettuale arricchisce l'impianto retorico del testo col poliptoto sul verbo *querer*.

LXII

Senhor, que mal vos nembrades

L'appartenenza della poesia al campo semico della pena per l'amore non corrisposto è immediatamente rivelata dalla doppia iterazione dei sinonimi *mal* (vv. 1 e 2) e *coita* (vv. 5 e 7), che costituisce l'asse tematico della prima strofa, arricchito nella seconda dal motivo topico della morte (*matades* v. 14). L'andamento narrativo di questa *cantiga de mestría* permette un lento ma progressivo dipanarsi del discorso poetico che ruota attorno al motivo provenzale, già formulato dalla filosofia classica, della comprensibilità del dolore amoroso solo da parte di chi lo ho provato. Il poeta infatti chiede a Dio di dare alla dama parte delle sue sofferenze, non per punirla ma perché questa capisca e ricompensi finalmente il suo servizio. Si tratta in sostanza di una variazione sul tema della *cantiga XXI*: se la donna conoscesse la pena dell'innamorato, certamente avrebbe compassione di lui.

Questo tono di commossa speranza nell'eventuale ottenimento dei favori della donna si riflette lessicalmente nelle antitesi *mal / bem* (su cui circolarmente si apre e si chiude il testo), *desamar / amar, perder / cobrar o sem* che si risolvono nell'opposizione tra il presente della *coita* (*ja* v. 4, *ora* v. 10) e l'immediato futuro della soddisfazione amorosa (*logu' entom* v. 11, *des entom* v. 16). Dal punto di vista formale inoltre, nonostante l'assenza di correlazioni parallelistiche, il componimento è strutturato sulla tecnica derivativa del poliptoto, giocato sulle diverse forme del verbo *levar* (*leveí - levo* vv. 2-3), di *aver* (*ei - aver - ajades* in rima ai vv. 4, 6, 8), di *seer* (*serei-sejades* in rima ai vv. 11 e 15), di *cobrar* (*cobrareí - cobrades* vv. 18 e 20) e di *fazer* (*fazedes - façades* vv. 19-21). A questi giochi verbali si aggiungono le figure etimologiche dei vv. 9, 12 (*sei - saber* in rima) e dei vv. 10, 11 (*desamades - amado*) e la semplice *iteratio* dei termini-chiave *mal* (vv. 1 e 2), *coita* (vv. 5, 6, 9, 13, 17) e *parte* (*da coita*, vv. 6 e 9).

B 539, V 142.

Lang 62. Altre edd.: Moura (1847) p. 94; Monaci (1875) 142; Braga (1878) 142; Machado (1949-1964) 504; Nunes (1972) 87; Nassar (1995) p. 67; Júdice (1997) p. 135.

Repertori: Tavani (1967) 25, 124; D'Heur (1973) 556.

Senhor, que mal vos nembrades
de quanto mal por vós levei
e levo, bem o creades,
que par Deus ja poder nom ei
5 de tam grave coita sofrer;
mais Deus vos leixe part' aver
da mui gram coita que mi dades.

10 E se Deus quer que ajades
parte da mha coita, bem sei,
pero m' ora desamades,
logu' entom amado serei
de vós, e podedes saber
qual coita é de padecer

aquesta de que me matades.

- 15 E senhor, certa sejades
que des entom nom temerei
coita que mi dar possades,
e tod' o meu sem cobrarei
que mi vós fazedes perder,
20 e vós cobrades conhocer
tanto que m' algum bem façades.

I- Signora, che male vi ricordate di quanto male per voi ho patito e patisco, ben lo crediate, che per Dio non sono più in grado di sopportare un così grave dolore; ma Dio vi lasci aver parte del grandissimo dolore che mi date.

II- E se Dio vuole che abbiate parte del mio dolore, ben so che, sebbene ora mi disamiate, subito allora sarò amato da voi, e potrete sapere quale dolore sia patire questo con cui mi uccidete.

III- E signora, siate certa che d'ora in poi non temerò dolore che mi possiate dare, e recupererò tutto il mio senno che voi mi fate perdere e voi recupererete la cortesia tanto da farmi un qualche bene.

Cantiga d'amor, di *mestría* formata da tre *coblas unissonans* di sette versi che combinano eptasillabi femminili (vv. 1 e 3 su rima *a*), ottosillabi maschili (vv. 2 e 4 su rima *b*, vv. 5 e 6 su rima *c*) e un ottosillabo femminile finale (su rima *a*). Le strofe sono *capcaudadas*, la prima e la terza anche *capdenals* (*senhor*). Il procedimento della *derivatio*, che percorre l'intera poesia, interessa la sede rimica ai vv. 4, 6 e 8 (*ei-aver-ajades*), 9 e 12 (*sei-saber*), 11 e 15 (*serei-sejades*). Rime desinenziali 1 : 7 : 10 : 14, 3 : 8 : 15 : 17 : 21, 5 : 6 : 12 : 13 : 19, 11 : 16 : 18; rime ricche 8 : 15, 13 : 20; rima interna 4 : 5 (*poder : sofrer*) e rima al mezzo 20 : 21 (*cobrades : façades*). *Enjambements* ai vv. 2-3, 8-9, 11-12, 16-17; allitterazione a contatto ai vv. 8 (*QUER QUE*) e 20 (*CObrades CONhocer*).

Schema metrico: a7' b8 a7' b8 c8 c8 a8'
ades ei er

Cfr. Tavani 1967: 123, schema 100: 59. La formula metrica, utilizzata solo in questo caso da don Denis, è costituita da sette versi disposti in una fronte di quattro a rima alternata (*abab*), una coda formata da un distico monorimo su una rima nuova (*cc*) e un verso conclusivo che riprende la prima rima della strofa (*a*). Attestato in cinquantasette testi galego-portoghesi, lo schema è documentato solo in due provenzali, una canzone di Peirol e un sirventese di Marcabruno, entrambi in ottosillabi (cfr. Frank 1953, I: 64 schema 359).

Il testo è citato da Spaggiari (1984) come esempio di *Lex Mussafia* (cfr. scheda metrica di XII), ma a mio avviso non lo è poiché nel passaggio da una strofa all'altra si rispetta la corrispondenza tra versi di differente tipologia. Resta il fatto che il presente testo, costruito su tre tipi di versi, ha in realtà come base il verso ottosillabico constando l'eptasillabo femminile di otto sillabe.

1. *que*: esclamativo. Per la dama che non ricorda il male che soffre il poeta, cfr. l'*incipit* di strofa di Martin Soarez: "E pois vos vós da coita non nembrades / nen do afan que mi o Amor faz sofrer" (97, 40 vv. 8-9) e i versi esordiali di Vasco Rodriguez de Calvelo: "Pouco vus nembra, mia senhor, / quant' afan eu por vos levei, / e quanta coita por vos ei, / e quanto mal me faz Amor / por vos [...]" (155, 8 vv. 1-5).

2. Degni di nota la ripetizione equivoca nella stessa giacitura di *mal*, avverbio al v. 1 e sostantivo al v. 2, e il poliptoto sul verbo *levar* spezzato dall'inarcatura (identica in 34, 1 vv. 3-4).

3. *o*: riferito a *quanto mal por vós levei e levo*.

4. *que*: consecutivo ('tanto male ho sopportato che...').

5. Per l'incapacità del poeta di sopportare ulteriormente la *coita*, cfr. "nom ei poder / d' aquesta coita mais sofrer" (XLIV vv. 5-6) e Roi Queimado "non ei poder / de ja mais aquesta coita soffrer" (148, 1 vv. 19-20).

6. *part(e)*: nell'accezione principale di 'parte, porzione'. Il poeta prega Dio di dare all'altera *senhor* parte delle sue sofferenze di modo che ella possa comprendere il suo dolore e soccorrerlo. Un simile concetto, nota Lang (1894: 128), si trova in Fernan Fernandez Cogominho che, riferendosi alla dama che non crede alla *coita* terribile dell'innamorato, esclama nel ritornello: "Mais Deus, que tolh' as coitas e as dá, / el dê gran coit' a quen coita non á!" (40, 8).

Per il motivo dell'incomprensibilità della pena se non da parte di chi l'ha già sperimentata, cfr. la *cantiga* XL e Vasco Gil: "Nen ar soube parte d' affan, / nen de gran coita nulha ren, / o que non soffreu est' affan" (152, 6 vv. 8-10). Come risulta anche da quest'ultimo esempio, nella lingua medievale la locuzione *aver parte* regge la preposizione *de*.

7. *da mui gram coita*: costruzione parallela a quella del v. 5, con conseguente ripetizione all'interno di verso del termine chiave *coita* (cfr. *mal* vv. 1-2).

8. *E*: la copulativa incipitaria lega e coordina saldamente la prima alla seconda strofa che riprende nei versi iniziali quanto affermato alla fine della precedente (anadiplosi).

9. *bem sei*: la principale, che riprende parallelisticamente l'inciso *bem o creades* del v. 3, rimane parentetica dato che la frase dichiarativa del v. 11 è costruita senza la congiunzione 'che' (cfr Lanciani 1977: 118).

10. *pero*: concessivo. – *desamades*: il verbo *desamar*, meno attestato rispetto al sostantivo *desamor*, significa 'smettere di amare, odiare' ed è spesso inserito, come in questi versi (cfr. *amado* v. 11), in figure etimologiche o poliptoti: "Nona desamo nen amo eu: / ela por que mi á desamor?" (56, 15 vv. 11-12 in una strofa interamente costruita sulla *derivatio*); "que sempr' amey desamado" (94, 7 v. 11) e "desamo min porque me desamades" (97, 42 v. 13).

11. *logu' entom*: 'immediatamente', locuzione avverbiale di tempo correlata all'*ora* del verso precedente. – *amado serei*: da notare il cambiamento del soggetto rispetto al *vos desamades* del verso precedente.

12. *podedes*: presente con valore di futuro, cfr. Dias 1970: 192.

13. *é de*: con sfumatura modale.

14. *de*: indica modo, maniera (*matar de coita*).

16. *des entom*: da quando Dio farà conoscere alla dama le pene d'amore. La rinnovata certezza del poeta in un'imminente felicità si definisce *a negatione* con la perdita del tipico timore della *coita*, così come in precedenza egli negava la possibilità di sopportare ulteriormente questa sofferenza (*poder nom ei* v. 4).

18: *cobrarei*: il verbo *cobrar* ha, qui e al v. 20, il senso di 'recuperare, tornare a possedere' (per gli altri significati del verbo cfr. XLVIII vv. 19-20). Per *cobrar o sem*, cfr. Johan Soarez Somesso: "perdi o sen, / e nunca quis que o cobrasse" (78, 23 vv. 13-14) e Martin Soarez: "mays se Deus quiser que vus diga alguen / quan ben vus quero e que o vos creades, / poderei eu meu sen cobrar des y" (97, 42 vv. 17-19, *cantiga* già ricordata per il gioco derivativo su *desamar*).

19. *fazedes*: Lang mantiene il tempo presente correggendo il *fezedes* del ms. V, mentre Nunes segue come di consueto B che riporta il perfetto *fezestes*.

20. *cobrades*: avrà valore futuro come *podedes* al v. 12. – *conhocer*: l'infinito sostantivato, accanto all'accezione di *juizo* e *saber* (cfr. le espressioni "quant' é meu conhocer" 63, 5 v. 18; "segundo meu conhocer" 115, 6 v. 19), possiede un significato simile a quello di *mesura*, per cui oltre agli esempi riportati da Lang (1894: 128), cfr. Nun'Eanes Cêrzero: "Sei que contra vos nunlha ren que me non val, / nen Deus, nen Amor, nen cousimento, nen al, / nen a vossa medida, nen vosso conhocer" (104, 8 vv. 3-5).

21. La *cantiga* si chiude su toni speranzosi: resasi conto delle sofferenze inferte, la dama non potrà non ricompensare il fedele amante.

LXIII

Amor, em que grave dia vos vi

La *cantiga* sviluppa il tema dell'invettiva contro Amore, giudicato responsabile delle sofferenze che derivano al soggetto dalla sventurata passione per una dama dura ed inaccessibile. La colpevolezza di questo dio crudele è assunta come un dato acquisito prima dell'inizio del canto, in cui infatti manca qualsiasi allusione al processo d'innamoramento, ad eccezione della formula incipitaria che attribuisce tradizionalmente alla *visio*, in questo caso di Amore, l'origine di tutti i mali del poeta. Il nucleo semantico del testo si concentra nei due versi finali delle strofe in cui l'antitesi *aja bem* (con *variatio* nella seconda strofa: *faça Deus sempre bem*) / *ajades mal* contrappone la difesa della dama all'indignata maledizione scagliata contro Amore.

Questa variante tematica, prossima ai toni polemici della *mala canso*, non presenta tuttavia una situazione originale nella lirica galego-portoghese. Infatti se Johan Baveca si chiede: "se me devo de vós queixar, senhor, / mays d' estas coytas que ei, se d' Amor" (64, 27 rit.), un altro autore precedente a don Denis, Bernal de Bonaval, preferisce accusare delle sue sofferenze Amore piuttosto che la dama ("Por quanta coyta me faz mha senhor / aver, nunca m' eu d' ela queixarey, / nen é dereyto, ca eu mh-o busquey. / Mays dereyt' ey en me queixar d' Amor [...] 22, 14 vv. 1-4). Un atteggiamento opposto induce invece Estevan da Guarda, *privado* del monarca portoghese, ad attribuire tutte le colpe al disamore della signora, scagionando così Amore ("Ouç' eu muytos d' Amor queixar / [...] mays a min ven da mha senhor / quanto mal ey" 30, 24 vv. 1-6).

Il tema convenzionale è organizzato nel presente testo in una 'immobile' rete parallelistica che ripete, in tutte le strofe nel medesimo ordine e senza alcuna possibilità di progressione concettuale, il riferimento alla crudele indifferenza della dama (vv. 3, 9, 14), evocata tramite perifrasi (vv. 2, 8, 13), l'accusa diretta ad Amore (in *gradatio* ai vv. 4, 10, 15-16) e le antitetiche invocazioni finali (vv. 5-6, 11-12, 17-18).

B 540, V 143.

Lang 63. Altre edd.: Moura (1847) p. 95; Monaci (1875) 143; Braga (1878) 143; Machado (1949-1964) 505; Nunes (1972) 88; Nassar (1995) p. 68; Júdice (1997) p. 136.

Repertori: Tavani (1967) 25, 14; D'Heur (1973) 557.

Amor, em que grave dia vos vi,
pois [a] que tam muit' á que eu servi,
ja mais nunca se quis doer de mi;
e, pois me tod' este mal por vós vem,
5 mha senhor aja bem, pois est assi,
e vós ajades mal e nunca bem.

Em grave dia que vos vi, Amor,
pois a de que sempre foi servidor
me fez e faz cada dia peor;
10 e, pois ei por vós tal coita mortal,
faça Deus sempre bem a mha senhor

e vós, Amor, ajades todo mal.

Pois da mais fremosa de quantas som
[ja mais] nom pud' aver se coita nom,
15 e por vós viv' eu em tal perdiçom
que nunca dormem estes olhos meus,
mha senhor aja bem por tal razom,
e vós, Amor, ajades mal de Deus.

I- Amore, in che sventurato giorno vi vidi, poiché colei che da molto tempo io servii, giammai volle avere compassione di me; e poiché tutto questo male mi viene per voi, la mia signora abbia bene, poiché è così, e voi abbiate male e mai bene.

II- Sventurato il giorno in cui vi vidi, Amore, poiché colei di cui fui sempre servitore mi fece e fa ogni giorno più male; e poiché ho per voi tale dolore mortale, Dio faccia sempre bene alla mia signora, e voi, Amore, abbiate tutto il male.

III- Poiché dalla più bella di tutte giammai potei avere altro che dolore, e per voi io vivo in un tale tormento che mai dormono questi miei occhi, la mia signora abbia bene per tale motivo, e voi, Amore, abbiate male da Dio.

Cantiga d'amor, di *mestría* formata da tre *coblas singulares* di sei decasillabi maschili. Numerosi gli inizi anaforici, originati dal parallelismo su cui è costruito il testo: vv. 2, 8 e 13 (*pois a / pois*), vv. 3 e 14 (*ja mais*), vv. 4 e 10 (*e pois*), vv. 5 e 17 (*mha senhor*), vv. 6, 12 e 18 (*e vós*). Rima desinenziale 1 : 2; rima derivata ai vv. 2-8 (*servi - servidor*).

Schema metrico: a10 a10 a10 b10 a10 b10

I: i em

II: or al

III: om eus

Cfr. Tavani 1967: 52, schema 13: 10; per cui cfr. VIII.

1. *Amor*: nel *corpus* galego-portoghese solo sei *cantigas*, di cinque autori differenti, sono indirizzate direttamente ad Amore che viene sempre apostrofato nel primo verso in posizione iniziale assoluta, ad eccezione di *Se vos prouguess', Amor, ben me devia* di Fernan Padron (45, 3). Oltre al testo dionigino, gli altri quattro componimenti sono: *Amor, ben sey o que m' ora faredes* di Bernal de Bonaval (22, 6), *Amor, a ti me venh' ora queixar* di Fernand' Esquio (38, 1), *Amor, de vós ben me posso loar* (94, 3) e *Amor, non qued' eu amando* (94, 4) entrambe di Martin Moxa (cfr. D'Heur 1975: 333-335). Tra queste, la poesia di don Denis condivide con quella di Fernand' Esquio la condanna di Amore, ritenuto responsabile della passione del poeta per l'altera *senhor* e quindi delle conseguenze negative che gliene derivano, e il motivo dell'insonnia (qui al v. 16). – *em que grave dia vos vi*: la formula, ripetuta parallelisticamente ad inizio della seconda strofa, compare nell'*incipit* di altre tre *cantigas d'amor* ma è sempre rivolta alla dama: *Senhor, em tam grave dia* (LXXVII), *En grave dia, senhor, que vus vi* (79, 19), *En que grave dia, senhor* (“/ que me vus Deus fezo veer!” 109, 3). L'infausto giorno

della *visio* infatti riguarda Amore solo nel seguente passo di Martin Perez Alvin: “E leixaria qual coita mi deu / Amor, que en mui grave dia vi” (96, 3 vv. 7-8).

2. Letteralmente: ‘poiché quella che è così tanto (tempo) che io servii’. – [a]: l’integrazione di Dias (1887: 47), ripresa da Lang, si basa sul v. 8. La dama infatti viene sempre evocata tramite una perifrasi nei primi versi di ogni strofa e nel penultimo con l’appellativo *mha senhor*.

3. *ja mais*: rafforza l’avverbio di negazione *nunca*.

4. *tod’ este mal*: riferito al verso precedente, cioè alla sofferenza che provoca nel poeta la *desmesura* dell’amata. – *por vós*: la personificazione di Amore e la sua onnipotenza non si esprimono in questa *cantiga* tramite le frequenti formule *trager mal* (cfr. XLVI v. 5), *fazer amar* (cfr. LXVII v. 1), *forçar* (cfr. XXIII v. 5), *prender*, *teer em poder* ecc., ma si deducono dalla situazione descritta dal soggetto, dalle apostrofi, dalle accuse e dalle maledizioni che questi gli rivolge. In particolar modo la colpevolezza di questa entità deificata è marcata dal sintagma preposizionale *por vós*, che ricorre identico in tutte le strofe mentre il lamento espresso dal poeta varia per sinonimia. Si noti che le accuse contro Amore, espresse con una progressiva intensificazione ai vv. 4 (*venir mal*), 10 (*aver coita mortal*) e 15-16 (*viver em tal perdiçom que nunca dormem estes olhos meus*), consistono nelle topiche recriminazioni rivolte generalmente a madonna (cfr. VI v. 3, L v. 19, LII v. 9, LXXV vv. 13-15, ecc.). Per la personificazione di Amore nelle *cantigas*, cfr. Espírito Santo 2007.

6. *e nunca bem*: l’amplificatio, unita all’antitesi lessicale *mal / bem*, aggiunge enfasi alla maledizione.

7. La *variatio* rispetto all’*incipit* della prima strofa è ottenuta tramite inversione sintattica tra l’apostrofe, ora in finale di verso, e la formula esclamativa. La costruzione *em grave dia que...*, oltre che nell’*incipit* di Johan Soares Coelho sopra citato (79,19), è documentata anche in XCVI v. 1 e 104, 6 v. 5 (=79, 19). Per una serie di esempi su questa costruzione con *que* espletivo, cfr. Lang 1894: 128, nota al v. 1256.

9. *fez e faz*: il poliptoto esprime il persistere della *coita*, manifestato nella strofa precedente da *tam muit’ á* (v. 2). – *cada dia peior*: si lamentano della dama con una simile formula iperbolica Gomez Garcia: “ca desmesura des ahi / me faz cada dia peior” (59, 1 vv. 3-4) e Johan Soares Somesso: “ca esta nunca dá lezer, / mais faz cada dia peor” (78, 18 vv. 13-14). La stessa espressione è invece rivolta ad Amore in 47, 11 v. 12 e 114, 5 v. 20.

10. *coita mortal*: cfr. LII v. 9. Si notino i giochi fonici del verso: *POis ei POr vós TAL coiTA morTAL*.

13. Nella perifrasi per indicare la signora, si sostituisce nella terza strofa il riferimento al servizio amoroso con un’iperbolica e astratta formula elogiativa (cfr. II vv. 16-17, XXXI rit., ecc.).

14. L'integrazione di Dias (1887: 47), seguita da Lang, si basa sul v. 3. – *se coita nom*: LIII v. 20.

16. La recriminazione contro Amore si connette al motivo topico dell'insonnia che si realizza qui in stretto collegamento con quello degli occhi. Essi infatti, in quanto veicolo all'amore, subiscono per primi le conseguenze della *coita*, in particolar modo la perdita di ogni piacere e del sonno: cfr. “perdi o sen / e os meus olhos prazer e dormir” (133, 3 vv. 15-16) e, in don Denis, LXXV vv. 13-15. L'espressione *nunca dormem estes olhos meus* è topica ma non frequentissima (oltre ai casi dionigini, cfr. 22, 1 rit; 85, 18 v. 2; 107, 5 vv. 7-8; 120, 39 v. 15; 133, 3 v. 16; 151, 18 v. 14; 155, 13 v. 2).

17. Dopo la *variatio* lessicale della seconda strofa (*faça bem*), la terza recupera il poliptoto *aja-ajades* della prima. – *por tal razom*: mero riempitivo come l'inciso *pois que est assi* nel penultimo verso della prima strofa.

18. *de Deus*: il sintagma allitterante indica provenienza.

LXIV

Que prazer avedes, senhor

Il nucleo semantico della *cantiga*, una volta ancora affidato al ritornello, consiste nell'appello del poeta a Dio affinché muti l'atteggiamento malevolo e ingiustificato dell'amata. Il repertorio dei motivi topici della canzone d'amore, dal dolore per la *desmesura* della dama all'invocazione celeste per evitare l'ineludibile morte, trova qui articolazione in strofe asimmetricamente bipartite secondo un rapporto di causa-effetto. Di fronte alla situazione paradossale per cui il soggetto ama una donna che non solo gli è indifferente, ma che addirittura si compiace del suo dolore (primi due o tre versi di ogni stanza), al poeta non resta che confidare nell'intervento divino (seconda metà del corpo strofico e *refrán*).

Il ritmo iterativo del testo, che divide la *cobla* in un reticolo di informazioni pedissequamente ripetute con minime varianti morfologiche (*prazer avedes* vv. 1 e 7 / *praz* v. 13) o lessicali (*Nostro Senhor* v. 4 / *Deus* vv. 9 e 15; *porem* vv. 3 e 9 / *por esto* v. 15; *mal* v. 10 / *coita* v. 16), impedisce qualsiasi progressione concettuale del discorso poetico. Anche le lievi variazioni al parallelismo semantico aggiungono poco o nulla di nuovo: se il quarto verso delle ultime due strofe introduce il motivo della supina acquiescenza della divinità, nella terza strofa la dichiarazione amorosa dei vv. 2 e 8 lascia spazio all'apostrofe metaforica e formulare *lume d' aquestes olhos meus*. A questa trama 'immobilistica' appena si sottrae la *fiinda* che, legata semanticamente e lessicalmente al ritornello (*mudar*), avanza, concludendolo, il ragionamento del poeta tramite la dichiarazione, inevitabile quanto scontata, che egli potrà continuare a vivere solo se cambierà il comportamento della signora.

B 541, V 144.

Lang 64. Altre edd.: Moura (1847) p. 97; Monaci (1875) 144; Braga (1878) 144; Machado (1949-1964) 506; Nunes (1972) 89; Júdice (1997) p. 137.

Repertori: Tavani (1967) 25, 97; D'Heur (1973) 558.

Que prazer avedes, senhor,
de mi fazerdes mal por bem
que vos quij' e quer' e porem
peç' eu tant' a Nostro Senhor
5 *que vos mud' esse coração*
que mh avedes tam sem razom.

Prazer avedes do meu mal
pero vos amo mais ca mi;
e porem peç' a Deus assi,
10 *que sabe quant' é o meu mal,*
que vos mud' esse coração
que mh avedes tam sem razom.

Muito vos praz do mal que ei,
lume d' aquestes olhos meus;

15 e por esto peç' eu a Deus,
que sab' a coita que eu ei,
que vos mud' esse coraçom
que mh avedes tam sem razom.

E se vo-lo mudar, entom
20 poss' eu viver, [e] se nom, nom.

I- Che piacere avete, signora, di farmi del male per il bene che vi ho voluto e voglio?
E perciò io chiedo fortemente a Nostro Signore *che cambi l'atteggiamento che avete verso di me senza motivo.*

II- Piacere avete del mio male tuttavia vi amo più di me stesso; e perciò chiedo a Dio,
che sa quant'è il mio male, *che cambi l'atteggiamento che avete verso di me senza motivo.*

III- Molto vi piace il male che provo, luce di questi miei occhi; e per questo chiedo a Dio,
che conosce la pena che provo, *che cambi l'atteggiamento che avete verso di me senza motivo.*

F- E se ve lo cambia, allora io posso vivere, e se no, no.

Cantiga d'amor, di *refrán* formata da tre *coblas singulares* di quattro ottosillabi maschili a rima incrociata con ritornello di due ottosillabi anch'essi maschili a rima baciata e una *fiinda* di due versi che ripete la misura e le rime del ritornello (*capcaudadas: refrán III e fiinda*). L'avvio *Prazer avedes* della seconda strofa incrocia il legame, imperfetto, di *coblas capdenals* (*Que prazer avedes* v. 1) con quello di *coblas capfinidas* (*avedes* v. 6), sempre con la prima stanza. *Dobre* al primo e quarto verso di ogni strofa: I *senhor* (arricchito da *aequivocatio*), II (*o*) *meu mal*, III *ei*.

L'omogeneità fonica delle rime, potenziata dalla pratica del *dobre*, è favorita dalla paronomasia *por bem : porem* dei vv. 2 e 3, dalla rima quasi ricca del *refrán* (*coraçom : razom*) e dall'insistenza nella *fiinda* sulla rima *-om* tramite l'eco interna del v. 20 *entom : se nom : nom*.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: or em om

II: al i

III: ei eus

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 185, schema 160: 335; per cui cfr. X.

1. L'esordio interrogativo costituisce l'unico momento di vivacità espressiva in un componimento che per il resto ripete stilemi comuni e consolidati con scarsa originalità.

2. *por*: 'in luogo di', introduce il complemento di sostituzione. Il gioco antitetico *prazer – mal*, che viene ripetuto ad ogni *incipit* di strofa, si arricchisce qui di quello consueto tra i polisemici *mal* e *bem*.

3. *que*: riferito a *bem*. – *quij*’ e *quer*: il poliptoto indica, al solito, la durata nel tempo dell’amore del poeta; interamente giocata sulle diverse forme flessive del verbo *querer* è ad es. la *cantiga* XXXIV. Per la forma *quij(i)* con cui Lang rende graficamente il *quigi* dei testimoni, cfr. XLVIII v. 15.

Lang nelle note finali alla sua edizione propone di sostituire il punto interrogativo con quello esclamativo, tuttavia mi sembra preferibile, sebbene il senso non cambi, mantenere la domanda retorica. Nunes, al contrario, non pone alcun segno di interpunzione. – *e porem*: il valore coordinante conclusivo della congiunzione, ulteriormente marcato dalla copulativa precedente, collega saldamente la prima parte della stanza alla seconda (cfr. vv. 9 e 15).

4. *peç(o)*: ‘chiedo’, cfr. L v. 20. – *tanto*: col valore intensivo di ‘insistentemente’. – *Nostro Senhor*: nel *corpus* dionigino il *dobre* sul termine *senhor* è interessato da *aequivocatio* anche nella *cantiga d’amigo* CV (vv. 1 e 4).

5. *mud(e)*: 3^a singolare del congiuntivo presente di *mudar* (‘cambiare, trasformare’), richiesto dal verbo *pedir* del verso precedente (cfr. Huber 1986: 290-291). – *coraçom*: vale qui per ‘intenzione, volontà, disposizione d’animo’ e si riferisce all’ostile indifferenza della dama che ricompensa con la sofferenza il proprio servitore. Per l’espressione *mudar o coraçom*, cfr. Johan Airas: “non se pod’ o coraçom mudar / do meu amigo de mi querer ben” (63, 74 vv. 17-18) e Pero Mafaldo: “Vei’ eu as ientes andar revolvendo / e mudando aginha os corações / do que poen antre sy aos varões” (131, 9 vv. 1-3).

6. *mh avedes*: ‘avete nei miei confronti’.

7. *(o) meu mal*: il sintagma, all’interno di *dobre* anche nella *cantiga* VI (solo *mal* in LX e CXXIV), sostituisce nella tessitura parallelistica del testo la completiva *de mi fazerdes mal* del v. 2 (cfr. *do mal que ei* v. 13).

8. *pero*: l’avversativa oppone l’insensibilità della dama all’amore fedele del poeta, espresso dalla comparazione iperbolica.

9. *assi*: l’avverbio, riempitivo necessario alla rima, anticipa in qualche modo il ritornello (‘e perciò chiedo così a Dio’), ritardato dalla relativa del v. 10.

10. *quant(o)*: ‘quanto grande’.

13. Si noti la progressiva *gradatio* nella lamentela contro la *desmesura* femminile: la domanda retorica della prima strofa è formulata nella seconda come una perentoria constatazione che, infine, viene intensificata (*muito*) e variata morfologicamente in questo verso (*prazer avedes – praz... que ei*).

14. Per quest’apostrofe convenzionale legata alla metafora della luce, cfr. XII v. 17.

15. *e por esto*: minima variante lessicale, al posto della congiunzione *porem* dei paralleli vv. 3 e 9.

19. *lo*: la forma arcaica del pronome personale atono, dovuta all'assimilazione con -s finale del pronome, è riferita al sostantivo *coraçom* del ritornello. – *mudar*: il congiuntivo futuro è frequentemente usato per esprimere un'ipotesi orientata verso il futuro (cfr. I v. 12); il soggetto (sottointeso) è *Deus*.

20. *se nom*: 'altrimenti'. – *nom*: il motivo frusto della morte per amore è appena alluso nell'impossibilità del poeta di continuare a vivere subendo l'ostilità dell'amata.

Senhor, que bem parecedes!

La *cantiga*, incentrata sull'ennesimo appello alla dama affinché conceda al poeta di vederla, si snoda secondo i meccanismi dell'iterazione concettuale che ripete simmetricamente ad ogni stanza i motivi della lode, della *coita* amorosa e della *visio*. All'interno di questa trama parallelistica, il riferimento alla bellezza femminile assume, soprattutto nell'*exclamatio* incipitaria, i toni della *captatio benevolentiae*, ai quali si collega in qualche modo anche la formula asseverativa *que Deus vos valha* del v. 11. Dopo l'esordio elogiativo, i versi centrali delle strofe alludono alla dolorosa situazione sentimentale del trovatore (espressa lessicalmente da *mal* ai vv. 4, 10 in dittologia con *quebranto*, 12, 18 e *coita* al v. 19), inasprita proprio dal bell'aspetto dell'amata da cui egli attendeva, al contrario, *gram bem e grand' alegria*. Come è noto, nelle *cantigas* galego-portoghesi non c'è spazio per l'attesa speranzosa del *joi* e della concezione amorosa provenzale resta tutt'al più la natura paradossale di un sentimento che si affina ed appaga nel sacrificio.

Nella struttura iterativa del testo l'insistenza nei versi finali delle stanze sulla contemplazione della dama, veicolata sul piano lessicale da forme flessive sempre diverse del verbo *veer* (*visse* v. 7, *veer* v. 14, *veja* v. 20), suona come una sorta di ritornello che aumenta progressivamente di intensità sino alla singolare richiesta di poter vedere la donna 'una volta all'anno'. La canzone rivela così l'abilità poetica del re portoghese che, all'interno di un genere tematicamente immobile come quello d'*amor*, si applica magistralmente al culto della sfumatura e del dettaglio, traendo spunti originali da un motivo tanto ricorrente come quello della *visio*. Chiedere di vedere madonna solo per poco può essere indizio della *mesura* che il codice cortese impone al poeta, sempre attento a non infastidire eccessivamente l'amata. Tuttavia, se la visione della signora e delle sue virtù è al tempo stesso fonte di sommo bene e di estrema disperazione, la particolare richiesta dell'innamorato evocherà da un lato l'immensità della sofferenza che non permette al suo sguardo di indugiare troppo a lungo sul *fremoso parecer* e, dall'altro, la pienezza della felicità che, proprio come estasi contemplativa, era stata esaltata da Bernart de Ventadorn in un passo concettualmente vicino al nostro: "c'ab so bels olhs espiritaus / m'egarda [...] / c'us sols dias me dura cen" (*Chantars no pot gaire valer*, vv. 47-49).

L'intensità evocativa del testo aumenta se consideriamo la sua palese relazione con la canzone d'*amigo* dionigina *Falou-m' oj' o meu amigo* (CXXV), che, in una sorta di intertestualità tra generi, presenta una tematica e un vocabolario molto vicini al genere d'*amor* (cfr. ad es. l'uso del termine *senhor* al v. 15). Oltre a marcate somiglianze formali (entrambi i componimenti sono formati da *coblas singulares* di sette eptasillabi femminili con fronte tetrastica *abba* e identici rimanti in *-anto* nella seconda strofa), i riscontri concettuali e letterali (la bellezza femminile – *parecer fremoso* e *vossa fremosura* – come origine di *mal sem mesura*, *quebranto* e *coita*) fanno di questo testo una risposta della voce femminile, rivolta alla confidente e non direttamente al poeta, alle incessanti preghiere di quest'ultimo (cfr. Brea/Lorenzo Gradín 1998: 73-74).

Da un punto di vista formale, la presente canzone si nutre di espedienti retorici tradizionali, tra cui spiccano il poliptoto su *fazer* dei vv. 3-5 (*fez-fazedes-fezessedes*), il gioco antitetico *bem/alegria* – *mal/coita* (vv. 17-18) e l'*iteratio* sul pronome personale,

tonico ed atono, di seconda persona plurale che origina, soprattutto in unione al verbo-chiave del testo *veer*, le allitterazioni dei vv. 2, 7 (con insistenza anche su *s*), 11, 14, 20, alle quali si aggiunge il marcato ritorno del suono nasale ai vv. 9, 10 e 18.

B 542, V 145.

Lang 65 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 98; Monaci (1875) 145; Braga (1878) 145; Machado (1949-1964) 507; Pimpão (1960) 19; Nunes (1972) 90; Torres (1977) pp. 222-223; Nassar (1995) p. 69; Júdice (1997) p. 138.

Repertori: Tavani (1967) 25, 122; D'Heur (1973) 559.

Senhor, que bem parecedes!
se mi contra vós valvesse
Deus que vos fez, e quisesse
do mal que mi [vós] fazedes
5 mi fezessedes enmenda;
e vedes, senhor, quejenda
que vos viss' e vos prouguesse.

Bem parecedes, sem falha,
que nunca viu omen tanto,
10 por meu mal e meu quebranto;
mais, senhor, que Deus vos valha,
por quanto mal ei levado
por vós, aja em por grado
veer-vos, siquer ja quanto.

15 Da vossa gram fremosura,
ond' eu, senhor, atendia
gram bem e grand' alegria,
mi vem gram mal sem mesura;
e pois ei coita sobeja,
20 praza-vos ja que vos veja
no ano ùa vez d' um dia.

I- Signora, che bella siete! volesse Dio, che vi ha creato, aiutarmi contro di voi e volesse che voi mi ricompensaste del male che mi fate; e vedete, signora, come: che vi vedessi e vi facesse piacere.

II- Siete bella, senza dubbio, ché mai nessuno vide tanto, per mio male e mia disgrazia; ma, signora, che Dio vi aiuti, per quanto male ho sopportato per voi, riceva come ricompensa il vedervi, almeno per un po'.

III- Dalla vostra grande bellezza, da cui io, signora, attendevo gran bene e grande felicità, mi viene un gran male senza misura; e poiché provo una sofferenza immensa, vi piaccia almeno che vi veda una volta all'anno.

Cantiga d'amor, di *maetria* costituita da tre *coblas singulares* di sette eptasillabi femminili ciascuna. Rime desinenziali 1 : 4, 2 : 3 : 7; rima ricca 15 : 18, 16 : 21; rima

derivata ai vv. 2 e 11 (*valvesse* - *valha*). *Enjambements* deboli ai vv. 2-3, 3-4, 12-13, 13-14 e 16-17. Sinalefe tra *no^ano* al v. 21.

Schema metrico: a7' b7' b7' a7' c7' c7' b7'

I: edes esse enda

II: alha anto ado

III: ura ia eja

Cfr. Tavani 1967: 243, schema 163: 39. La formula metrica è composta da una fronte tetrastica a rime incrociate, una coda formata da un distico monorimo su una rima nuova (*cc*) e da un verso conclusivo che riprende la seconda rima della fronte. Della quarantina di attestazioni nel *corpus* galego-portoghese solo un *escarnio* di Pero da Ponte utilizza eptasillabi femminili (cfr. 120, 3). Nella lirica di Francia lo schema è attestato per i provenzali in una canzone in decasillabi di Berenguer de Palazol e in un testo religioso di Peire d'Alverna che combina eptasillabi maschili e femminili (rima *b*), e per i trovieri in un *jeu-parti* in decasillabi, maschili e femminili, di Lambert Ferri (cfr. Frank 1953, I: 107, schema 557 e Mölk – Wolfzettel 1972: 651, schema 1419).

1. *que bem parecedes*: lett. 'che ben apparite'. Il verbo, attestato per lo più in forma sostantivata all'interno della *iunctura bom parecer* (cfr. XXIX v. 2), fa parte del formulario elogiativo caratteristico del genere *de amor* per indicare il 'bell'aspetto' della dama.

2. *se*: ottativo. – *valvesse*: le forme derivate dal perfetto forte latino (VALŪĚRAT > *valvera*, VALŪISSET > *valvesse*, ecc. con consonantizzazione della semiconsonante dopo *l* semplice), probabilmente influenzate da altri perfetti in *-v-* (*crive*, *tive*, *seve*, ecc.), furono sostituite solo modernamente dalle voci regolarizzate *valera*, *valese*, ecc. Cfr. Huber 1986: 109; Williams 1975: 247; Ferreiro 1999: 346.

3. *fez*: 'creò', il verbo è la prima forma della serie poliptotica su *fazer* che interessa i vv. 3-5. In quanto *artifex* della donna, Dio è in qualche modo responsabile della sofferenza che la sua creatura provoca al poeta che per questo invoca il suo soccorso. – *quisesse*: dal verbo dipende la completiva esplicita *mi fezesedes enmenda*, costruita senza la congiunzione 'che' (cfr. Lanciani 1977: 118).

4. [*vós*]: l'integrazione, segnalata da Lang nelle note finali all'edizione, sana l'ipometria del verso.

5. *enmenda*: termine desunto dal linguaggio feudale col valore di «reparación de un daño cometido, indemnización, compensación» (Rodón Binué 1957: 95). L'espressione *fazer enmenda*, attestata già nei provenzali (ad es. tutta giocata sul concetto della riparazione, con *esmenda mot-refrain*, è *Pauc sap d'Amor qui merce non aten* di Rigaut de Berbezilh) significa 'riparare, ricompensare, correggere' ed è in rima con *quejenda* (v. 6) anche in un *escarnio* di Estevan da Guarda (30, 29).

6. *vedes*: sull'uso del presente indicativo per l'imperativo, cfr. LI v. 14. – *quejenda*: la lezione *queianda* di entrambi i testimoni è necessariamente corretta da Lang per

ripristinare la rima perfetta in *-enda*. Il termine, a cui i glossari attribuiscono il senso di ‘quale, di che specie, di che tipo’, è attestato solo in altre due canzoni: nell’*escarnio* sopra ricordato di Estevan da Guarda (“que prol ten i ou quegenda / o que toma tal cuidado / com’ apost’ a ta fazenda?” 30, 29 vv. 16-18) e in una *cantiga d’amor* di Vasco Fernandez Praga de Sandin (“ca cedo mi per fez saber, / quejandas noites faz aver / Amor, a quen el preso ten” 151, 15 vv. 5-7). Nunes interpreta *quejenda* come «aposto circunstancial a vos» e, considerando l’imperativo *vedes* una parentetica, assegna alla frase il seguente ordine: *e... que vos visse quejenda* collegandola direttamente, insieme a *vos prouguesse*, al *quisesse* del v. 3. A mio avviso, il femminile *quejenda* si riferisce necessariamente a *enmenda*, per cui il senso di questo passo sarà: ‘Dio volesse che mi faceste ammenda... e vedete, signora, di che tipo (l’ammenda): che vi vedessi e vi piacesse’.

7. Il verso chiarisce quale *enmenda* dovrà fare la dama al poeta per il male patito: rallegrarsi di essere guardata. Si noti, accanto all’insistenza sui suoni *v* ed *s*, il poliptoto tra *visse* e il presentativo *vedes* del verso precedente.

8. *sem falha*: espressione di derivazione provenzale col significato di ‘senza dubbio, certamente’. Per le ipotesi sull’origine del sostantivo (mod. *falta*) e per le occorrenze della locuzione nei *trobadores* galego-portoghesi, cfr. García-Sabell Tormo 1991: 142-143.

9. Il verso costituisce un’amplificazione iperbolica del *bem parecedes* del verso precedente. – *que*: consecutivo. – *viu*: la forma rappresenta l’evoluzione dal latino *VĪDĪT* per analogia con la desinenza *-iu* della terza coniugazione (cfr. Huber 1986: 94; Williams 1973: 248; Ferreiro 1999: 347). Lang pone inizialmente a testo la variante altrove attestata *vio*, salvo preferire nelle note finali la lezione dei manoscritti (in entrambi i casi si pronunciava *viu* per Huber 1986: 95). – *omen*: pronomi indefinito, in frase negativa vale per ‘nessuno’. – *tanto*: riferito a *bem parecedes* (‘mai nessuno vide una donna tanto bella’). Come notato da Bertolucci (1996: 133), la rima in *-anto*, che ricorre anche in CXIX e CXXV, deriva a don Denis dalla *cantiga* alfonsina *Non me posso pagar tanto* (18, 26) che sembra aver particolarmente colpito il monarca portoghese viste le numerose citazioni, sia formali sia lessicali, che si ritrovano nei suoi testi. La stessa serie rimatica è tuttavia presente in altri nove testi, non appartenenti alla produzione dei due sovrani: 16,1; 29, 2; 30, 23; 60, 11; 97, 11; 116, 16; 118, 11; 120, 16; 122, 4.

10. L’iterazione sinonimica costituisce il complemento di svantaggio dipendente da *bem parecedes*, il dolore del poeta è infatti messo direttamente in relazione con l’avvenenza femminile (cfr. vv. 15-18). – *quebranto*: ‘tristezza, afflizione’ (deverbale da *quebrantar* < *CRĒPANTĀRE; cfr. REW 1935: , n. 2312). Termine poco attestato nelle *cantigas*, ma non stupisce trovare la stessa dittologia nel più volte ricordato Estevan da Guarda: “gran mal sobeio / meu et meu gran quebranto” 30, 23 vv. 5-6 (cfr. qui *coita sobeja* v. 19).

11. *que Deus vos valha*: il riferimento alla divinità cala di tono nel passaggio da una strofa all’altra: diretto destinatario della richiesta d’aiuto nella prima, qui Dio è solo alluso all’interno di un’interiezione parentetica e nella terza stanza non viene più

nemmeno menzionato. Si noti inoltre che al v. 2 Dio è chiamato a soccorrere l'innamorato contro la dama, mentre ora il verbo *valer*, pur all'interno di un'espressione formulare, è riferito proprio a quest'ultima.

13. *aja em*: lett. 'ne abbia', la particella pronominale sostituisce *quanto mal* ('abbia come ricompensa del male patito la possibilità di vederla'). La petizione, affidata nella prima strofa all'ottativa *se Deus quisesse...*, è qui costruita in maniera impersonale, mentre ai vv. 20-21 è rivolta direttamente alla dama (*praza-vos*).

14. Il parallelismo strutturale col primo emistichio del verso precedente è marcato dalla rima interna originata dall'*iteratio* del pronome personale, in successione tonico e poi atono, che pone l'enfasi prima sulla colpevolezza della dama (anche grazie al consueto *enjambement*) e in seguito su una sua eventuale ammenda. – *ja quanto*: locuzione avverbiale col senso di 'un poco', cfr. Lang 1984: 129; Michaëlis 1904, I *Glossário*: 45; Lapa 1970, *Vocabulário*: 52; Lorenzo 1977, II: 721.

15. *fremosura*: Nunes, fedele ai manoscritti, accoglie la forma *fremusura* (cfr. XLIII v. 4).

17. *alegria*: per il sostantivo, rarissimo nelle *cantigas* galego-portoghesi generalmente improntate ai toni lamentosi della *coita*, ricordiamo almeno la dittologia di Airas Nunes "Ei eu gran viço e grand' alegria" (14, 14 v. 13).

18. Un riscontro letterale si trova nella *cantiga d'amigo* dionigina che, come accennato, funziona da specchio a questa canzone: "Disse-m' el: Senhor, creede / que a vossa fremosura / mi faz gram mal sem mesura" (CXXV vv. 15-17). *Gram mal* chiude la serie di sintagmi paralleli *gram fremosura*, *gram bem* e *grand' alegria* e su di essi si impone antitetivamente con l'iperbole *sem mesura*.

19. *sobeja*: 'eccessiva, sproporzionata'; probabilmente derivato da *SŪPĒRCŪLUS (it. 'soverchio'; cfr. REW 1935: 131, n. 8460 e Corominas-Pascual 1980 IV: 278), l'aggettivo è generalmente riferito ai termini della sofferenza: *coita s.* (LXVII v. 7; CXIX v. 11; 141, 3 v. 8), *mal s.* (oltre a 30, 23 citato nella nota v. 10, cfr. LXVII v. 19; CXIX v. 5; 79, 7 v. 14), *affan s.* (47, 17 v. 1) e a *pesar s.* (150, 7 v. 6).

21. «Ao menos uma vez por ano»: Torres (1977: 222). Una determinazione temporale riferita alla *visio* si trova in Johan Soarez Coelho, ma il contesto è ben diverso giacché il poeta si rammarica di aver perso la possibilità di vedere la dama "dos mil dias ùa vez en un dia" (79, 37 v. 17). Alla singolare richiesta di don Denis invece soggiace la consapevolezza che l'estasi contemplativa, il più grande bene cui possa aspirare l'innamorato, non fa che inasprire i suoi tormenti, per questo forse è sufficiente al poeta sperimentarla un'unica volta all'anno. Del resto un solo giorno di felicità vale più di cento, come sentenza, richiamandosi a un passo biblico, il già ricordato Bernart de Ventadorn: "causa de bon'aventura / val us sols jorns mais de cen" vv. 41-42 della canzone *Lo tems vai e ven e vire* che condivide col nostro testo, oltre al tradizionale elogio femminile unito al *tópos* di *Deus artifex*, i motivi dell'ammenda della signora (v. 49 qui v. 5) e dell'attesa del *joi* da parte del poeta (v. 59 qui vv. 16-17).

LXVI

Senhor fremosa, vejo-vos queixar

Il trovatore conosce l'insofferenza della dama per i suoi sentimenti e ne è afflitto, ma, pur volendo, non può forzare il suo cuore a non amarla; si tratta, ancora una volta, di motivi convenzionali della lirica cortese, solidamente intrecciati in una studiata organizzazione formale. La struttura *atehuda*, unificando il discorso al di sopra delle partizioni strofiche, imprime un movimento ininterrotto al testo, il cui lento dipanarsi iniziale è frutto di un periodare segmentato da pause sintattiche e da inarcature, seppur di scarso rilievo. Già dal quarto verso, tuttavia, la canzone riacquista una certa fluidità e scorrevolezza che, favorita dal ritmo iterativo dell'argomentazione poetica, non viene interrotta nemmeno dall'*enjambement* interstrofico caratteristico di questa modalità compositiva. L'artificio concorre infatti all'armonica prosecuzione di un'unità metrica nella successiva, senza creare una frattura violenta tra significante ritmico e significato linguistico e l'organicità del testo è assicurata dal ripetersi degli stessi, esigui, motivi e dalla compatta trama parallelistica attraverso cui sono enunciati.

Le corrispondenze concettuali tra le diverse stanze sono intarsiate di riprese foniche (soprattutto su *v*: vv. 1, 4, 9, 17) e letterali, queste ultime modulate oppure no dalla *variatio* (*amar v. 1 – querer bem v. 11 – aver amor v. 17; aver pesar vv. 3, 4 e 9 – pesar v. 10 – tomar pesar vv. 16 e 17; quitar v. 5 – partir v. 11; ecc.*). Tra le figure di ripetizione che rinsaldano la *liaison* interstrofica ricordiamo inoltre il poliptoto *forçar-forçou* dei vv. 6-7 e la figura etimologica *forçou-força* dei vv. 13-14. Sui termini della 'forza' e del 'potere' ruota infatti il nucleo semantico del testo, nel quale la personificazione del cuore raggiunge uno sviluppo letterario assai suggestivo per il conflitto che si instaura con l'io lirico. Come indicano i passati *forçou(me)* e *meteu(me)*, il poeta ha in realtà perso la battaglia già prima dell'inizio del canto ed ora, persi *saber, sem, poder* e *força* (vv. 7, 12 e 14) e totalmente asservito alla dama (*no vosso poder v. 8*), non può che concludere il testo dichiarando l'assoluta supremazia del cuore in questa dialettica erotica.

B 543, V 146.

Lang 66. Altre edd.: Moura (1847) p. 100; Monaci (1875) 146; Braga (1878) 146; Machado (1949-1964) 508; Pimpão (1960) 20; Nunes (1972) 91; Torres (1977) p. 229; Nassar (1995) p. 70; Júdice (1997) p. 139.

Repertori: Tavani (1967) 25, 117; D'Heur (1973) 560.

Senhor fremosa, vejo-vos queixar
por que vos am', e no meu coração
ei mui gram pesar, se Deus mi perdom,
porque vej' end' a vós aver pesar,
5 e quera-m' em de grado quitar,
mais nom posso forçar o coração,

que mi forçou meu saber e meu sem;
des i meteu-me no vosso poder,
e do pesar que vos eu vej' aver,

10 par Deus, senhor, a mim pesa muit' em;
e partir-m' ia de vos querer bem,
mais tolhe-m' end' o coração poder,

que me forçou de tal guisa, senhor,
que sem nem força nom ei ja de mi;
15 e do pesar que vós tomades i,
tom' eu pesar que nom posso maior,
e queria nom vos aver amor,
mais o coração póde mais ca mi.

I- Signora bella, vedo che vi lamentate perché vi amo e nel mio cuore provo un grande dolore, che Dio mi perdoni, perché vedo che voi ne provate dolore, e vorrei veramente smetterla, ma non posso forzare il cuore,

II- che forzò la mia intelligenza e la mia ragione; mi mise inoltre in vostro potere, e il dolore che vi vedo provare, per Dio, signora, a me pesa molto; e smetterei di volervi bene, ma me ne toglie il potere il cuore,

III- che mi forzò in modo tale, signora, che ormai non ho più ragione né forza; e del dolore che voi sentite per questo, io sento un dolore che più grande non posso, e vorrei non amarvi, ma il cuore ha più potere di me.

Cantiga de amor, di *mestría*, formata da tre *coblas singulares* di sei decasillabi maschili disposti secondo una fronte tetrastica a rima incrociata e due versi finali che riprendono le due rime della fronte (*ab*). La poesia è uno dei casi di *atehuda de maestría sem fiinda* registrati da Gonçalves (1993: 175-176), la terza strofa infatti termina con un verso autonomo che non necessita di una prosecuzione in un'unità metrica successiva.

Oltre che dalla struttura *atehuda*, la coesione formale del testo è favorita dal legame di *coblas capfinidas* tra la prima e la seconda strofa (*forçar-forçou*) e dai numerosi inizi anaforici: quinto verso della prima e della terza strofa (*e queria*), sesto verso di ogni strofa (*mais*), primo (*coblas capdenals*) e terzo verso della seconda e della terza strofa (*que mi forçou, e do pesar*). Alle tecniche del parallelismo strutturale si connettono infine la pratica del *dobre* al secondo e sesto verso: I *coração*, II *poder*, III *mi* e la ripetizione del sostantivo *pesar* al terzo e quarto verso di ogni strofa, con *variatio* al v. 10 dove è sostituito dalla forma verbale *pesa*.

Rima desinenziale 1 : 5; rima paranomastica 16 : 17; rime interne 3 : 4 : 5 : 6 (-ar), 7 : 8 : 9 : 11 : 12 (-er). *Enjambements* deboli ai vv. 3-4 e 6-7 / 12-13.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 a10 b10

I: ar om

II: em ər

III: or i

Cfr. Tavani 1967: 139, schema 132: 1. La formula rimica è documentata in dieci testi provenzali, tra cui l'unico in decasillabi è un sirventese di Cerveri de Girona (cfr. Frank 1953, I: 91, schema 470), e in sette *cantigas* galego-portoghesi, di cui quattro in

decasillabi maschili (oltre alla canzone dionigina, cfr. l'*atehuda* 50, 10; 121, 17; 151, 8) e una che combina decasillabi maschili e femminili (32, 1).

1. Don Denis segue alla lettera un esordio di Roi Queimado, di cui si riporta l'intera prima strofa poiché il ritornello, probabilmente già echeggiato in LIX, sembra ripreso anche qui al v. 8: "Senhor fremosa, vejo-vus queixar / porque vus am' e amei, pois vus vi; / e pois vos d' esto queixades de mi, / se én dereito queredes filhar, / *aque-m' aqui eno vosso poder!*" (148, 23). L'espressione *veja (vos) queixar* compare inoltre nell'*incipit* di tre *cantigas* satiriche: *Joan Rodriguiz vejo-vos queixar* di Alfonso X (18, 22), la tenzone *Muito te vejo, Lourenço, queixar* tra il giullare apostrofato e Johan Garcia de Guilhade (70, 33) e, infine, l'*escarnio* di Roi Queimado *Don Marco, vej' eu muito queixar* (148, 8).

2. *porque vos am(o)*: al di là del riscontro segnalato con Roi Queimado, per l'insofferenza della dama per l'amore del poeta, cfr. XV: "Grave vos é de que vos ei amor, / e par Deus a questo vej' eu mui bem [...]". – *meu coraçom*: il cuore compare in questo verso come sede dei sentimenti, non è ancora oggetto di personificazione né è in conflitto con il poeta.

4. *end(e)*: sostituisce *vos amo* (v. 2), come la forma ridotta *em* del verso successivo.

5. *queria*: per l'imperfetto con valore di condizionale presente, cfr. XIV v. 5. – *quitar*: come appare evidente dal parallelismo col v. 11, il verbo vale qui 'lasciare, smettere (di amarvi)', cfr. Martin Soares: "todus maravilhadus son / de non poder meu coraçon / per algunha guisa quitar / por tod'esto, de vus amar" (97, 39 vv. 4-7). Secondo Cohen (1987: 3-7), l'insistenza, nel quinto verso di ogni strofa, sul desiderio del poeta di non amare più la donna collega il testo al 'genere' classico della *Renuntiatio Amoris*.

6. *forçar o coraçom*: la personificazione dei sentimenti del poeta diviene un'entità autonoma dal soggetto a tal punto da entrare in conflitto con lui, col suo comportamento o coi suoi desideri. Quest'opposizione è allusa nella *cantiga XXI* e sviluppata nella XXXII ("mais nunca pudi o coraçom forçar / que vos gram bem nom ouuess' a querer" vv. 18-19), ma solo in questo testo diviene il *leitmotif* su cui si chiude ogni strofa. Lo stesso accade in *Ay mia senhor, senpr' eu a Deus roguey* di Afonso Paez de Braga dove il motivo si ripete lungo tutta la poesia perché veicolato dal ritornello: "mais non poss' eu meu coraçom forçar / que non cuyde com' el quiser cuidar" (8, 2).

7. L'*enjambement* interstrofico, caratteristico delle *cantigas atehudas*, è più debole rispetto ad altri testi e sembra qui produrre un 'effetto di staccato' giacché la prima stanza potrebbe considerarsi conclusa al v. 6, mentre invece prosegue con una subordinata nel primo verso della successiva. A rafforzare la coesione testuale interviene tuttavia il poliptoto *forçar-forçou* che genera legame di *coblas capfinidas* tra le strofe. – *meu saber e meu sem*: per la dittologia, cfr. IV v. 17.

8. *meteu-me*: si noti come *des i* non influisca sulla collocazione post-verbale del pronome (cfr. Ogando 1980: 255).

9-10. Si riprende a chiasmo il concetto espresso ai vv. 3-4: (*eu*) *ei pesar...* *a vós aver pesar* – *pesar vos eu vej' aver...* *a mim pesa*.

10. *em*: riferito al *pesar* che prova la dama.

11. *partir-m' ia*: per la tmesi del condizionale, cfr. XXV v. 4. Il verbo ('separarsi, allontanarsi' e quindi 'lasciare') è *variatio* lessicale per *quitar* v. 5. – *de vos querer bem*: esplicita l'*em* del v. 5.

12. *end(e)*: la particella pronominale specifica il complemento oggetto (*o*) *poder* e si riferisce a *partir de vos querer bem*.

14. Alla coppia poliptotica *forçar-forçou*, la terza strofa oppone la figura etimologia *forçou-força*. Nelle *cantigas* il binomio *sem* e *força*, raggruppante le facoltà intellettuali e quelle fisiche, si trova solo in LXVII v. 35, mentre per i provenzali Anna Ferrari, a proposito di questo testo, ricorda l'enumerazione "cor e cors e saber e sen / e fors' e poder i ai mes" di Bernart de Ventadorn (cfr. Ferrari 1984: 49). – *de mi*: 'su di me'.

15. *tomades*: verbo di incerta etimologia e dalla vasta area semantica che, seguito da sostantivi astratti, assume il significato di 'sentire, provare': cfr. *tomar medida* LXXIII vv. 13-14, *tomar doo* LXXIII v. 17, *tomar prazer* XCVII v. 16, *tomar pesar* CIII v. 14, *tomar cuidado* CXXV v. 23; (cfr. Corominas/Pascual 1980, IV: 539-543). – *i*: riferito alla situazione dell'amante che non può forzare il cuore a non amare la donna.

16. Si noti il chiasmo *pesar tomades - tom' eu pesar*, imperniato sull'*iteratio* del sostantivo e sul poliptoto verbale; nel parallelismo concettuale del testo il sintagma varia sinonimicamente l'*aver pesar* delle strofe precedenti. – *que nom posso maior*: massimo, il maggiore possibile. La relativa costituisce una determinazione iperbolica di *pesar* (cfr. XLV v. 11 e LIV v. 11)

17. *vos aver amor*: per quest'espressione allitterante, cfr. IV v. 4.

18. *póde*: usato assolutamente («ter facultades ou fôrça para qualquer cousa», cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 68). Riprendendo a distanza il *dobre* sull'infinito sostantivato *poder* della seconda strofa, il verbo, unito alla comparativa seguente, marca l'onnipotenza del cuore sull'io lirico.

LXVII

Amor fez a mim amar

La poesia espone la concezione dell'amore, caratteristica del canzoniere dionigino, come di uno stato di eterna pena e frustrazione e non a caso ad essa farà eco *Amor faz a mim amar tal señor* di Airas Nunez, in cui il chierico sembra opporsi alla limitazione tematica propria del genere d'*amor* galego-portoghese e alla rigida aderenza del re trovatore alle formule e ai toni pessimistici da esso sanciti. La presente *cantiga*, nonostante si articoli in quattro lunghe strofe prive di ritornello, manca di qualsiasi evoluzione contenutistica ed è strutturata su una serie di corrispondenze formali e semantiche in cui si intrecciano i motivi convenzionali dell'accusa ad Amore, della *desmesura* femminile, della *coita* e della preghiera a Dio. L'esposizione della vicenda sentimentale, che s'incentra generalmente sulle figure del poeta e della donna amata (*molher*), si allarga infatti a comprendere altri due protagonisti, altrettanto topici, della *cantiga de amor*: Amore, personificato, e Dio, interpellato tramite la triplice variante sinonimica *Deus, Nostro Senhor, El* (in funzione antonomastica ai vv. 10 e 17).

La simmetrica ripresa in ogni stanza delle stesse tematiche è organizzata in un esercizio formalistico di notevole impegno retorico che tramite il ricorso alle varie forme di *repetitio*, talora accentuate da giochi allitteranti, assicura al testo una forte coesione. In tal modo si leggano i poliptoti su *querer* (vv. 3-4, 21-25), *aver* (vv. 32-33 in rima derivata), *rogar* (v. 36 anticipato dal *rogo* del v. 16) e *dar* (vv. 39-40 anticipato dalla *petitio* parallela *dê conorto* del v. 28), i ricorrenti termini della sofferenza (*meu mal* vv. 3, 23; *sobeja coita* vv. 7-8; *coitado* v. 9; *coita* vv. 13, 34; *mal* vv. 14, 29, 33, 38; *forte coita* vv. 17-18; *mal sobejo* v. 19), l'iterazione dell'espressione *Deus que sabe* (vv. 7, 27, 37) e soprattutto gli *incipit* di strofa in cui il parallelismo letterale si combina alla *variatio* sintattica e sinonimica (*amar – querer gram bem*).

La sapienza stilistica di don Denis appare dunque confermata in questo testo dalla varietà e dall'abile dosatura di figure retoriche che, oltre a quelle segnalate, comprendono la ripetuta paronomasia *Amor - amar* (vera formula-chiave del testo), le figure etimologiche dei vv. 5-6 (*pode - poder*) e 18-20 (*morte - morrer*), le consuete antitesi *mal - bem* e *morte - vida*, le iperboli (vv. 14, 18, 20, 29) e le frequenti allitterazioni (cfr. scheda metrica).

B 544, V 147.

Lang 67. Altre edd.: Moura (1847) p. 101; Monaci (1875) 147; Braga (1878) 147; Machado (1949-1964) 509; Pimpão (1960) 21; Nunes (1972) 92; Oliveira/Machado (1974) pp. 51-52; Torres (1977) pp. 230-231; Nassar (1995) p. 71; Júdice (1997) pp. 140-141.

Repertori: Tavani (1967) 25, 15; D'Heur (1973) 561.

Amor fez a mim amar,
gram temp' á, unha molher
que meu mal quis sempr' e quer,
e me quis e quer matar,
5 e bem o pód' acabar
pois end' o poder ouver;
mais Deus, que sab' a sobeja

coita que m' ela dá, veja
como vivo tam coitado,
10 El mi ponha i recado.

Tal molher mi fez Amor
amar, que bem des entom
nom mi deu se coita nom,
e do mal sempr' o peor;
15 porend' a Nostro Senhor
rogu' eu mui de coração
que El m' ajud' em atam forte
coita que par m' é de morte,
e ao gram mal sobejo
20 com que m' oj' eu morrer vejo.

A mim fez gram bem querer
Amor ãa molher tal
que sempre quis o meu mal
e a que praz d' eu morrer,
25 e pois que o quer fazer,
nom poss' eu fazer i al;
mais Deus que sab' o gram torto
que mi tem, mi dê conorto
a este mal sem mesura
30 que tanto comigo dura.

Amor fez a mim gram bem
querer tal molher ond' ei
sempre mal e averei,
ca em tal coita me tem
35 que nom ei força nem sem;
porem rogu' e rogarei
a Deus que sabe que vivo
em tal mal e tam esquivo,
que mi queira dar guarida
40 de mort' ou dê melhor vida.

I- Amore mi ha fatto amare, da molto tempo, una donna che il mio male sempre ha voluto e vuole, e mi ha voluto e vuole uccidere, e lo può ben fare poiché ne ha il potere; ma Dio che conosce l'immensa pena che lei mi dà, veda come vivo tanto tormentato, Egli mi dia rimedio per questo.

II- Tale donna mi ha fatto Amore amare, che ben da allora non mi ha dato se non pena, e del male sempre il peggio; perciò prego fortemente Nostro Signore che mi aiuti nella pena tanto intensa che per me è pari alla morte, e nell'immenso male per il quale oggi mi vedo morire.

III- A me Amore ha fatto voler gran bene ad una donna tale che sempre ha voluto il mio male e alla quale piace che io muoia, e poiché lo vuole fare, io non posso fare altro;

ma Dio che conosce il grande torto che mi fa, mi dia conforto a questo male senza misura che da tanto con me perdura.

IV- Amore mi ha fatto voler gran bene ad una donna da cui ho e sempre avrò male, poiché mi tiene in una tale pena che ho perduto forza e senno; perciò prego e pregherò Dio che sa che vivo in un male tanto aspro, che mi protegga dalla morte o mi conceda una vita migliore.

Cantiga d'amor, di *mestria*, composta da quattro *coblas singulares* di dieci eptasillabi ciascuna, di cui i primi sei maschili (rime *a* e *b*) e i restanti femminili (rime *c* e *d*). Il solido parallelismo su cui è costruito il testo si basa su diverse corrispondenze formali, a cominciare dagli inizi anaforici dei vv. 1, 22 e 31 (*amor fez/amor: coblas capdenals*), vv. 7 e 27 (*mais Deus*), vv. 8 e 18 (*coita que*), vv. 15 e 36 (*porend'-porem*), vv. 28 e 39 (*que mi*), e dal frequente uso della *derivatio* anche in sede rimica: vv. 1-11 (*amar - amor*), vv. 3-21 (*quer - querer*), vv. 6-32 : 33 (*ouver - ei : averei*, cui si aggiunge *ei* v. 35), vv. 7-19 (*sobeja - sobejo*), vv. 8-20 (*veja - vejo*), vv. 18-24 (*morte - morrer*), vv. 37-40 (*vivo - vida*). La nutrita serie di poliptoti e figure etimologiche, intrecciandosi alle semplici allitterazioni, concorre inoltre ad accentuare i giochi fonici all'interno del componimento: v. 1 paronomasia *AMOR - AMAR*, poi separata da *enjambement* ai vv. 11-12; v. 3 *QUE MEu Mal QUis sempr' e QUER*; v. 4 *Me QUis e QUer Matar*; v. 7 *SAB' A SoBeja*; v. 23 *QUE sempre QUis o Meu Mal*; v. 25 *QUE o QUER*; v. 36 *ROGu' e ROGarei*. A questi artifici si aggiungono le rime interne create dall'*iteratio* di *quer* ai vv. 3-4 e di *fazer* ai vv. 25-26 e il gioco su *-er* ed *-er* vicini ai vv. 6, 21-22, 25 e 32. L'omogeneità fonica riguarda anche le rime, in particolare la *c* della prima strofa e la *d* della seconda (*-eja, -ejo* con *rims derivatius sobeja : veja, sobejo : vejo*) e la rima *c* della seconda e terza strofa (*-orte, -orto*).

Si notino infine le rime desinenziali 1 : 4 : 5, 21 : 24 : 25, 33 : 36 (ricca) e i numerosi *enjambements*: vv. 1-2, 7-8, 8-9, 11-12, 12-13, 15-16, 17-18, 21-22, 22-23, 27-28, 31-32, 32-33, 36-37, 37-38, 39-40. Sinafe al v. 17 *que^El*.

Schema metrico:	a7	b7	b7	a7	a7	b7	c7'	c7'	d7'	d7'
I:		ar	er				eja		ado	
II:		or	om				orte		ejo	
III:		er	al				orto		ura	
IV:		em	ei				ivo		ida	

Cfr. Tavani 1967: 140, schema 135: 1. La formula metrica aggiunge a quella della *cantiga* precedente (*abbaab*) una coda di due distici monorimi su rime diverse (*ccdd*) e proviene al re trovatore, l'unico ad utilizzarla nella lirica galego-portoghese, dalla canzone *Be-m pac d'ivern e d'estiu* (*a7b7b7a7a7b7c7'c7'd7d7*), composta da Peire Vidal probabilmente in Spagna tra gli anni 1174-1180. Come segnalano Canettieri-Pulsoni (2003: 143-144), gli schemi dei due testi risultano pressoché sovrapponibili, ad eccezione della rima *d*: maschile nel componimento provenzale, femminile in quello del monarca portoghese. Alla somiglianza rimica e sillabica, si aggiunge il richiamo fonico tra la rima dionigina *-eja* e quella *-ella* del trovatore tolosano, precedute in entrambi i casi da consonante labiale (rima *c* della prima strofa di entrambi i testi). La struttura rimica, rarissima in provenzale, ricorre solo in un altro testo trobadorico, la canzone

religiosa *Be volgra s'esser pogues* di Cadenet che combina eptasillabi (rime *a*, *b* e *c*) e decasillabi (rima *d*) (cfr. Frank 1953, I: 94, schema 488).

1. Come segnalato da più studiosi, Airas Nunez riprende polemicamente l'attacco dionigino in *Amor faz a min amar tal señor* (14, 2 / 14, 13) contrapponendo all'amore tradizionalmente concepito dal re trovatore come fonte di sofferenza e morte, una visione più incline all'ottimismo e alla speranza del *joi* provenzale. Quest'opposizione dialogica esplose nel ritornello "Poys min amor non quer leixar / e da-m' esforç' e asperança, / mal veñ' a quen se d' el desasperar", in cui il chierico galego, amalgamando i versi dionigini "mais nom com asperança / que sol coid' e-no coraçom / aver de vós por galardom / se nom mal e viltança" (XX vv. 18-21) con quelli di Johan Airas "Mal sên é per-desasperar / ome de mui gran ben aver / de sa senhor, [...]" (63, 60 vv. 13-15), sembra rivolgere la maledizione proprio al sovrano, rispondendo all'affermazione rinunciataria che apre la *cantiga* II "Oimais quer' eu ja leixá-lo trobar / e quero-me deseparar d' amor" (cfr. Tavani 1964: 83 e 1969: 258-259; Gonçalves 1990: 154; Lorenzo Gradín 1991: 354; Ron Fernández 1996: 488-490).

Al di là di questa forte analogia, l'espressione paronomastica *Amor fez amar* fa parte di un formulario comune a diversi trovatori galego-portoghesi ed è già presente nei provenzali. Per i primi ricordo almeno i versi di Osoir'Anes: "Min pres forçadament' Amor, / e fez mi-amar quen nunc' amou" e quelli del giullare Pedr'Amigo de Sevilla: "todo-lus provou Amor, / e fez a mi amar hunha senhor" (116, 33 v. 3), mentre per la lirica d'*oc* lo stesso uso di *fazer* si legge ad es. in Albertet: "e pois Amors la m'a fait tant amar" (*En mon cor ai tal amor encobida*, v. 21); nei versi esordiali di Bonifacio Calvo: "Tant auta dompna-m fai amar / Amors e qu'es tan bell'e pros", con una costruzione analoga a quella che si riscontra ai vv. 11-12 del nostro testo (e cfr. 14, 2 v. 2: "que he mais fremosa de quantas sey"); in Bernart de Ventadorn: "c'Amors mi fai amar lai on li platz" (*Per melhs cobrir lo mal pes e-l cossire*, v. 10). Per altre occorrenze dell'espressione sia nei galego-portoghesi sia nei provenzali, cfr. Espirito Santo 2007: 512 n. 7 e 513 n. 14.

2. Il componimento è tematicamente fondato sulla *coita* che proviene al poeta da Amore e sull'appello alla divinità, per cui il riferimento alla donna amata sembra ridursi al generico *molher*, giacché «calquera indicación relativa ó obxecto do seu amor resulta irrelevante» (Brea 1987-1989: 157).

3. Cfr. XXXIV vv. 2-3: "unha molher que me quis e quer mal / e querrá", in un testo interamente giocato sull'iterazione poliptotica del verbo *querer*. Il simile utilizzo del termine meno connotato *molher* (cfr. nota precedente) fa ipotizzare a Brea (1987) che le due canzoni si riferiscano alla stessa donna.

4. *matar*: il motivo topico della morte, strettamente connesso al campo semico della 'pena amorosa' dominante in questa poesia, è appena alluso in questo verso e nelle strofe successive ai vv. 18, 20, 24 e 40, senza raggiungere particolari sviluppi espressivi.

5. Il dominio che la donna può esercitare a suo piacimento nei confronti dell'innamorato, a tal punto da ucciderlo, è espresso sul piano lessicale dai corradicali

póde – *poder*, collocati nella stessa posizione all'interno dei vv. 5-6. – *o*: si riferisce a *matar* (cfr. ende v. 6). – *acabar*: 'realizzare, portare a compimento'.

6. *ouver*: Lang, a differenza di Nunes, corregge la lezione dei manoscritti *oer*, variante del congiuntivo futuro del verbo *aver* poco frequente ma comunque documentata (cfr. gli esempi riportati da Michaëlis 1904, I *Glossário*: 11).

7-8. *Deus que sab(e)*: l'espressione, assente nella seconda strofa, viene recuperata nelle ultime due ed indica convenzionalmente, e talora in tono polemico, l'onniscienza divina in merito ai dolori che l'innamorato patisce a causa della donna. – *sobeja*: il sintagma allitterante *sab' a sobeja* in finale di verso si trova anche nella canzone *O que vos diz, senhor, que outra ren desejo* di Rodrigu' Eanes Redondo, nobile portoghese divenuto presumibilmente uomo di fiducia di don Denis tra gli anni 1307-1310 (cfr. Resende 1994: 429-430): "e non sab' a sobeja / coita que me vos dades" (141, 3 vv. 8-9). La somiglianza col nostro testo è notevole ed è rafforzata dalla presenza delle stesse coppie rimiche *sobeja : veja* e *sobejo : vejo* (anche in CXIX). – *veja*: ottativo.

10. «Ele venha em meu auxílio e ponha isto na devida ordem»: Oliveira/Machado (1974: 52). Per *põer recado* 'rimediare, trovare una soluzione', cfr. "E poren fill' a teu fillo nos braços privado / e vay log' aa ygreja dizer teu pecado, / e tan toste nas tas coitas porrei eu recado" (CSM 399 vv. 47-49). Non convince invece l'interpretazione di Torres «ter recato nesse amor», con *recado* 'cautela, circospezione' (nel mostrare i propri sentimenti alla dama). – *i*: 'in questa situazione'.

11. L'inversione sintattica sposta il soggetto in *explicit* di verso ponendo ancora più in enfasi la paronomasia *amor – amar*, che viene in tal modo separata dall'*enjambement*.

12. *que*: correlativo di *tal* v. 11. – *des entom*: da quando Amore fece innamorare il poeta.

13. Tramite l'epanadiplosi dell'avverbio di negazione la rima in *-om* si ripete anche all'interno di verso.

14. Stessa lamentela iperbolica in LXIX v. 4: "e do mal ei de vós sempr' o peior".

17. *em atam*: fedele alla lezione dei manoscritti (*maiude atā forte*), Nunes legge: "que El m' ajud(e) a tan forte", mentre Lang preferisce ristabilire la costruzione *ajudar em*, senza notare però che al v. 19 torna nuovamente la preposizione *a* ("ao gram mal sobejo"). – *forte*: da notare che l'espressione *forte coita* si frange per *enjambement* come la parallela *sobeja coita* dei vv. 7-8.

20. *com*: causa. Il verso riprende e sviluppa l'allusione al motivo topico del morire d'amore insita nel verbo *matar* del v. 4 e nella comparazione iperbolica del v. 18: al compiacimento della donna per la morte del poeta (cfr. v. 24) fa seguito infatti la dichiarazione della sua inevitabilità. Per riscontri intratestuali nell'opera dionigina, cfr. XXXVIII v. 10: "com que m' oj' eu vejo morrer".

21. *gram bem querer*: la *variatio* è ottenuta grazie alla sinonimia oltre che per l'inversione sintattica che sposta il soggetto *Amor* nel *rejet* del verso successivo. Si noti la costruzione di *querer (bem)* seguito immediatamente dall'oggetto senza preposizione *a* (cfr. XIII v. 9).

23. *que*: correlativo di *tal* v. 22. – *quis o meu mal*: in questa stanza il poliptoto su *querer* è spezzato tra i vv. 23 e 25.

25. *o*: si riferisce a *meu mal*, ripristinando così a distanza l'espressione poliptotica *quis e quer meu mal* del v. 3 (cfr. v. 23).

26. L'iterazione del verbo *fazer* ai vv. 25 e 26 contrappone il dispotismo assoluto della donna alla totale mancanza di potere da parte del poeta, completamente rimesso alla volontà dell'amata. Il *nom posso* infatti richiama a sua volta la dichiarazione sconsolata dei vv. 5-6: “e bem o pód' acabar / pois end' o poder ouver”.

28: *tem*: per *teer torto a alguém* col valore di ‘commettere un torto verso qualcuno’, oltre al ritornello “e, se m' el ten torto en mi-o dizer, / veja-s' el ced' aqui en meu poder” segnalato da Moscoso Mato (1999: 234), cfr. “Non lhis guarira per ren, / ao torto que lhis ten” (87, 15 vv. 7-8) e “torto mi ten ora o meu namorado, / que tant' alhur mora e sen meu mandado” (112, 2 rit.). – *conorto*: su nove attestazioni del sostantivo nel *corpus* profano galego-portoghese, in sette esso compare unito al verbo *aver* (cfr. LIV v. 20; 12, 3 v. 5; 14, 15 v. 22; 111, 3 v. 16; 120, 18 v. 10; 126, 15 v. 10; 127, 8 vv. 9-10), mentre l'espressione *dar conorto* (‘dare conforto, consolare’), attraverso la quale il poeta qui si appella alla divinità, ricorre con una certa frequenza nel canzoniere mariano (CSM 132 v. 42, 260 v. 17, 280 v. 11, 360 v. 16, ecc.).

29. *mal sem mesura*: la stessa qualificazione iperbolica riferita a *mal* in LXV v. 18 e CXXV v. 17.

31. *gram bem*: separato per inarcatura dal verbo *querer*, il sintagma si oppone antiteticamente al *mal sem mesura* (v. 29) che la donna vuole al poeta.

30. *comigo dura*: suggestiva immagine di un insolito *compagnonnage* tra il poeta e il dolore che, quasi personificato, persiste accanto a lui. Il verbo *durar* varrà qui ‘rimanere vivo, persistere, protrarsi’.

33. *averei*: si noti la *variatio* lessicale tra le sequenze poliptotiche su *querer mal* nel terzo verso della prima e terza strofa e il poliptoto, in rima, su *aver mal* nella quarta (nella seconda strofa il parallelismo concettuale è espresso da *dar coita e mal*, vv. 13-14).

34. *tem (em coita)*: il verbo indica qui una condizione, possedendo «un significado equivalente a *manter* nun determinado estado» (Moscoso Mato 1999: 233).

35. *que*: correlativo di *tal* v. 34. – *força nem sem*: per il binomio ‘forza’ e ‘ragione’, cfr. LXVI v. 14.

38. *esquivo*: ‘crudele, duro, aspro’. Il sintagma *tam esquivo* va coordinato all’aggettivo *tal*: ‘in un male tale e tanto crudele (che...)’. Ad eccezione della *terra muit’ esquiva* di Men Rodriguez de Briteiros (100, 1 v. 14), nella lirica profana galego-portoghese l’aggettivo compare esclusivamente in don Denis (cfr. CXVI vv. 11-12 e, sostantivato, in CVIII vv. 19 e 20), mentre è unito ad es. ai sostantivi *doo*, *coita* e *morte* nel canzoniere mariano (cfr. CSM 43 v. 70; 105 v. 86, 241 v. 66). Per le varie ipotesi etimologiche del vocabolo, cfr. Lorenzo 1977, II: 597; Corominas/Pascual 1980, II: 763-764.

39. *dar guarida*: nell’ampio spettro semantico del sostantivo *guarida* (cfr. LVII v. 25) andrà qui scelta l’accezione di ‘conforto, consolazione’, in parallelo alla richiesta *dar conorto* rivolta a Dio nella strofa precedente: ‘mi voglia dar consolazione della morte o mi conceda una vita migliore’. – *ou*: con senso copulativo piuttosto che disgiuntivo.

40. Simili richieste in Nuno Fernandez: “Mais a Deus rogarei por én / que me dê cedo d’ ela ben, / ou morte, se m’ est’ á durar” (106, 17 vv. 19-21) e Pero Garcia Buralês: “rogarey muyto a Nostro Senhor / que mi dé mort’ ou mh o faça perder” (125, 49 vv. 27-28), mentre sembrano rispondere all’appello del re trovatore i versi esordiali di don Pedro, suo figlio: “Nom quer’ a Deus por mha morte rogar / nem por mha vida” (118, 6).

LXVIII

Punh' eu, senhor, quanto poss', em quitar

L'impossibilità di pensare ad altro che all'amata e di frenare il pianto, espressa tramite il riferimento topico al cuore e agli occhi, costringe il poeta ad una vita di patimenti tanto da fargli desiderare costantemente la morte. Sebbene la scissione dell'io lirico in costituenti che, personificati, agiscono in modo autonomo, sia una tecnica trobadorica centrale in molte *cantigas de amor*, la poesia dionigina presenta senza dubbio una filiazione diretta con *Pero que punh' en me guardar* di Martin Soares (97, 30). La canzone, riportata nell'appendice a questo testo, si caratterizza per «una significativa e programmatica disgregazione del soggetto in tre elementi, *olhos, coração, Amor*» che costituiscono un fronte unico contro il quale a nulla valgono gli sforzi dell'innamorato per allontanarsi dalla dama (cfr. Bertolucci 1963: 67).

Le due poesie condividono lo schema rimico – uno dei più diffusi in realtà nella lirica galego-portoghese (n° 160 in Tavani 1967) –, con due rime e sette rimanti identici (*quitar, coração, nom, forçar, sazom, cuidar, som*), ma non la struttura sillabica che si avvale di ottosillabi in Martin Soares e di decasillabi in don Denis. L'imitazione attuata dal re trovatore è però evidente sul piano concettuale e lessicale, in particolar modo per il riecheggiamento fedele di diverse espressioni (*punhar em, per rem, nom poder forçar, cuidar o coração em vós, partir, ecc.*), dell'iterazione poliptotica a distanza sul sintagma *nom poder*, dell'inarcatura *nom / poss'eu* e del finale, enfatico, riferimento alla morte. La canzone dionigina prende le mosse da un motivo che è solo marginale in Martin Soares, ovvero l'impossibilità di staccare il pensiero del cuore dall'amata (cfr. 97, 30 vv. 11-12), e lo ripete lungo tutte le strofe trasformandolo nell'asse tematico dell'intero componimento. In don Denis si perde inoltre quella situazione conflittuale tra il soggetto e le sue parti che domina il testo di partenza, senza però che ne risenta la trama espressiva ed intellettuale della poesia che viene anzi arricchita dalla voluta ambiguità che talora si crea nell'attribuire al poeta o al cuore la responsabilità di un'azione (cfr. vv. 5 e 7).

Dal punto di vista strutturale, il costante riferimento al cuore (vv. 1-2, 12-13 e 18) conferisce carattere unitario ad un testo che, a differenza di altre *cantigas* caratterizzate dall'immobile procedimento del parallelismo concettuale e verbale, presenta un andamento discorsivo che associa al ripetersi del tema cardine una serie di nuove informazioni. Se infatti la prima strofa insiste sull'apparente opposizione tra soggetto e cuore, tra impotenza dell'uno e pensiero ossessivo dell'altro, e sulla primitiva *visio*, le successive introducono in successione i motivi del pianto, della responsabilità divina, del panegirico femminile e della morte. Al di là dei singoli motivi, la poesia si iscrive nel campo semico della pena amorosa che, implicita nelle dichiarazioni di *nom poder* e *nom saber* del soggetto (vv. 3-4 e 6-7), viene menzionata direttamente solo nell'iperbole che chiude la seconda strofa, per poi culminare, con evidente *gradatio*, nell'iterazione del termine *mal* ai vv. 19-20 e nella conclusiva allusione al morire d'amore.

L'ordito retorico è come di consueto sparso delle diverse figure di ripetizione che insistono sui termini-chiave della poesia: dal ricorrente *cuidar* dei vv. 2, 3, 5, 13 e 15 (anticipato foneticamente da *quitar* al v. 1) all'iterazione a distanza e a contatto rispettivamente delle formule *nom sei* (vv. 6-7) e *nom posso*, con diverse varianti

flessive (vv. 4-5, 8, 12, 18), dai poliptoti su *seer* (all'interno della lode iperbolica, vv. 16-17) e *aver* (vv. 15-17, già v. 14) a quello, in epanadiplosi, di *viver* (v. 19).

B 545, V 148.

Lang 68 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 104; Monaci (1875) 148; Braga (1878) 148; Machado (1949-1964) 510; Nunes (1972) 93; Nassar (1995) p. 73; Júdice (1997) p. 142. Repertori: Tavani (1967) 25, 87; D'Heur (1973) 562.

Punh' eu, senhor, quanto poss', em quitar
d' em vós cuidar este meu coração
que cuida sempr' em qual vos vi; mais nom
poss' eu per rem nem mi nem el forçar
5 que nom cuide sempr' em qual vos eu vi;
e por esto nom sei oj' eu de mi
que faça, nem me sei conselh' i dar.

10 Nom pudi nunca partir de chorar
estes meus olhos bem dela sazom
que vos virom, senhor, ca des entom
quis Deus assi que vo-lhi foi mostrar,
que nom podess' o coração des i
partir d' em vós cuidar, e viv' assi
sofrendo coita tal que nom á par.

15 E mha senhor, u sempr' ei de cuidar
no maior bem dos que no mundo som,
qual est o vosso, ei mui gram razom,
pois nom poss' end' o coração tirar,
de viver em camanho mal vivi
20 des que vos eu por meu mal conheçi,
e d' aver sempr' a mort' a desejar.

I- Mi sforzo, signora, quanto posso, di evitare che vi pensi questo mio cuore che pensa sempre quale vi vidi; ma in nessun modo posso forzare né lui né me a non pensare sempre a quale vi vidi; e per questo non so che fare oggi di me, né so darmi consiglio.

II- Non ho mai potuto far smettere di piangere questi miei occhi dal momento in cui vi videro, signora; poiché da allora Dio volle mostrarvi a loro, così che non potessi far smettere il cuore di pensarvi, e vivo così soffrendo un tormento tale che non ha pari.

III- E mia signora, poiché dovrò sempre pensare al maggior bene del mondo, qual è il vostro, e poiché non posso distogliere il cuore da ciò, ho buon motivo per vivere nella grandissima pena in cui ho vissuto da quando vi ho conosciuta per mio male, e di dover sempre desiderare la morte.

Cantiga d'amor, di *mestría*, composta da tre *coblas unissonans* e *capcaudadas* di sette decasillabi maschili a doppia rima incrociata. Unico inizio anaforico al quinto verso della prima e seconda strofa: *que nom*. Rima *a* desinenziale ad eccezione del v. 14;

desinenziali anche 5 : 19 : 20; ricche 5 : 19, 8 : 11 : 18, 7 : 15, 9 : 17. Rime al mezzo 1 : 2, 11 : 12, 13 : 14 e interna 17 : 18. *Enjambements* ai vv. 3-4, 6-7, 8-9, 9-10, 12-13.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10
ar om i

Cfr. Tavani 1967: 201, schema 161: 16; per cui cfr. I.

1. Per il verbo *punhar* (*em*) in *incipit* di testo, oltre alla poesia di Martin Soares sopra citata, ricordo la *chanson de change*, presumibilmente legata a quest'ultima, di Johan Soarez Somesso *Punhei eu muit' en me guardar* (78, 18). – *quanto poss(o)*: la parentetica, sia pure con valore limitativo, presenta l'unica occorrenza affermativa nel testo del verbo *poder* che successivamente comparirà solo per indicare l'incapacità del soggetto a smettere di pensare alla donna o di piangere (vv. 3-4, 8, 12, 18). – *quitar*: il verbo possiede qui un significato vicino al suo valore giuridico originario di 'esimere da un obbligo' e quindi 'dispensare, liberare', da cui derivano le accezioni di 'allontanarsi, separarsi' (cfr. VIII v. 7, CII v. 7) e 'smettere, abbandonare' (cfr. LXVI v. 5). Cfr. Lorenzo 1977, II: 1095; Corominas/Pascual 1980, IV: 735-738.

2. *este meu coraçom*: complemento oggetto di *quitar* e soggetto delle diverse forme flessive di *cuidar* dei vv. 2, 3 e 4. Per il motivo del cuore che pensa costantemente alla dama, unito all'impotenza dell'amante, cfr. il ritornello di Afonso Paez de Braga: "mays non poss' eu meu coraçom forçar / que non cuyde com' el quiser cuydar" (8, 2).

3. *em qual*: la preposizione *em* è dovuta al verbo *cuidar* (cfr. vv. 15-16 "ei de cuidar no maior bem"). – *vos vi*: sottointeso *eu*; si noti il cambio continuo di soggetto tra il cuore e l'io lirico.

4. Il verso, ad eccezione delle due forme verbali poste in apertura ed in chiusura, è formato da monosillabi talora allitteranti che ne frantumano e rallentano il ritmo. – *poss' eu*: lo stesso forte *enjambement* in 63, 22 vv. 13-14. – *nem mi nem el*: a differenza della situazione esposta nelle *cantigas* XXXII e LXVI, il cuore ed il soggetto in questo caso non si oppongono realmente l'uno all'altro, poiché il primo, che rappresenta tradizionalmente il congiunto dei sentimenti, viene qui ad indicare lo stesso poeta. Si tratta per Casas Rigall (1993) di un esempio di *sillepsi*, in cui cioè *o coraçom* è al tempo stesso personificazione e *sineddoche*, dato che tra il tutto e la parte non c'è conflitto ma condivisione degli stessi sintomi.

5. *cuide*: 3^a pers. sing. del congiuntivo presente di *cuidar* riferita al cuore, ma come detto nel verso precedente anche il soggetto non può fare a meno di pensare all'amata (del resto *cuide* è anche 1^a pers. sing.).

6. *e por esto*: la congiunzione coordinante conclusiva introduce le amare constatazioni del poeta sul suo stato di inettitudine, espresso lessicalmente dall'iterazione di *nom sei*.

7. *faça*: secondo Lang si tratta di una 3^a pers. sing. ('non so che farà di me il cuore'), ma la coordinata negativa successiva fa pensare che sia piuttosto lo stesso innamorato a

non trovare rimedio alla propria condizione. A sostegno di questa ipotesi, cfr. l'irrisolto sconforto di Roi Queimado: “Ca, de pran, niun conselho non ei, / nen sei que faça, nen que xe será / De min, que moiro?” (148, 11 vv. 6-8). – *i*: ‘in merito a questa situazione’.

8. *partir*: il verbo va inteso come variante sinonimica di *quitar* nella prima strofa e di *tirar* nella terza con l’accezione di ‘impedire, evitare, svincolare’.

9. *olhos*: gli occhi, strumento attraverso il quale inizia il processo di innamoramento, sono i primi a subirne le conseguenze negative ed indicano qui per sineddoche il poeta stesso. Le formule *chorar dos/com olhos* e *chorar os olhos*, con un diverso grado di partecipazione degli organi visivi, sono frequentemente usate nella lirica dei *trobadores* – e non solo – per esprimere enfaticamente il motivo del pianto, sintomo caratteristico dell’infermità erotica sin dall’antichità classica (cfr. Spina 1966: 69-72; Lanciani 1977: 117; Fernández Guiadanes 1998: 218; Lorenzo Gradín 2008: 129).

11. *quis Deus*: allusione alla responsabilità divina nell’innamoramento e, di conseguenza, nelle pene del poeta. – *foi mostrar*: con il valore di passato remoto (*mostrou*; cfr. VII v. 6); il soggetto è *Deus*.

12. *que*: in correlazione con *assi* del verso precedente, introduce una proposizione consecutiva. – *nom podess(e)*: con la consueta ambiguità di questo testo, il soggetto sottointeso è il poeta (*eu nom podesse partir o coração de cuidar em vós*). – *des i*: ripete il *des entom* v. 10.

15. *u*: Nunes (1972: 542) traduce «quando», ma la congiunzione ha qui valore causale. – *ei de cuidar*: il verbo *cuidar*, che nelle prime due strofe designava l’attività del cuore, è ora riferito al soggetto, prova finale dell’opposizione solo apparente delle due entità in questo testo.

16. Letteralmente: ‘al maggior bene di quelli che esistono nel mondo’.

17. Lang dimentica l’avverbio *mui*, presente in entrambi i testimoni, generando così un verso ipometro di cui a quanto pare non s’avvede. – *ei mui gram razom*: principale da cui dipendono le complete *de viver...* (v. 19) e *d’aver a desejar...* (v. 21).

18. *ende*: si riferisce per Nunes al *bem* del v. 16, venendo così a perdersi il *leitmotif* *quitar (partir/tirar) o coração de cuidar*, che viene riferito in questa stanza al soggetto stesso.

19. *em camanho mal vivi*: «em tão grande mal como tenho vivido» Nunes (1972: 190). L’aggettivo *camanho* si legge in entrambi i testimoni per *tamanho*, con l’usuale confusione tra *t* e *c* (cfr. XXXIII v. 5).

20. *(eu) conhoçi*: *variatio* lessicale rispetto alle strofe precedenti in cui il primo incontro con la dama era espresso dal verbo *veer* (vv. 3, 5, 10): «efectivamente, é o coñecemento da dama e das súas extraordinarias calidades o que provoca o proceso de

namoramento que se desencadea no trobador, ó que vai asociada de forma indisoluble na lírica galego-portuguesa a *coita*» (Arbor 2001: 187). Cfr. LXXI v. 3.

21. *aver a (desejar)*: la perifrasi ha lo stesso valore di necessità, certezza e imminenza dell'*ei de cuidar* del v. 15. – *a mort(e)*: in una struttura disforica ascendente, il componimento, fondato sul sentimento della *coita* amorosa, si chiude sul motivo del compiacimento della propria morte.

Appendice

Si riporta la *cantiga* di Martin Soarez *Pero que punh' en me guardar*, data l'imitazione fattane da don Denis.

Pero que punh' en me guardar
eu, mha senhor, de vos veer,
per rem non mh-o querem sofrer
estes que non poss' eu forçar:
5 meus olhos e meu coração
e Amor: todos estes son
os que m' en non leixam quitar.

Ca os meus olhus van catar
esse vosso bon parecer,
10 e nonus poss' end' eu tolher
neno coração de cuidar
en vos; e a toda sazon
ten con eles amor, e non
poss' eu con tantus guerrear.

15 Ca lhi non poderei guarir
nelhur, se o provar quiser;
e por esto non mh-a mester
de traballar en vos fogir,
ca eu como vos fugirei
20 pois estes, de que tal med' ei,
me non leixan de vos partir?

E pois m' alhur non leixan hir,
estar-lhis-ei, mentr' eu poder,
hu vos vejan, se vos prouguer;
25 e aver-lhis-ei a conprir
esto que lhis praz, eu o sei,
e outro prazer lhis farei:
morrer-lhis-ei, poys vos non vir.

(97, 30)

LXIX

De mi valerdes seria, senhor

La richiesta di ricevere soccorso dalla donna amata si fa in questa canzone pressante e perentoria, veicolata dalla circolare ripetizione del verbo *valer* nel primo verso di ogni strofa e nell'ultimo del ritornello. La regolarità dell'iterazione lessicale di quello che è il termine chiave dell'intero testo conferisce coesione strutturale ad un componimento caratterizzato da una forte immobilità contenutistica. Un analogo parallelismo letterale contraddistingue il quinto verso di ogni stanza, con l'invito alla dama a valutare se non sia meglio compiacersi di soccorrere il poeta anziché lasciarlo morire. A questi richiami formali più manifesti si aggiungono, sempre nella linea della tradizione, i poliptoti sui verbi *seer* (vv. 1, 3, 5; vv. 9, 10, 12; vv. 25, 26), *prazer* (vv. 3, 6, 7; vv. 18, 19, 20, 21), *amar* (vv. 9, 10) e *morrer* (vv. 11, 13), le affermazioni iperboliche dei vv. 4, 11, 16-17 e 25, l'*aequivocatio* semantica su *valer* e le allitterazioni dei vv. 1, 5, 12 (*SE SEnhor, SE SEria*) e dei vv. 15, 18 (*Mui Mester, Pero Praz... Meu Mal Mais*).

L'accusa alla crudele indifferenza della *senhor*, esplicitamente enunciata ai vv. 3, 10 e 18 ("vos praz de nom seer assi", "vos é pesar", "praz-vos do meu mal"), si attenua nelle espressioni *seria medida, era mui mester* dei versi esordiali di strofa cui fanno eco i sintagmi sinonimici *seria melhor, seria bem, é bem, é razom* che introducono la supplica contenuta nel ritornello. Le formule invitano la dama ad un comportamento che non violi le norme della cortesia e si servono a tale scopo di un lessico fortemente improntato all'ideologia della *fin' amor*. La *medida* infatti impone di ricompensare il servizio d'amore (*servi v. 2, tant' amar* vv. 9 e 24) del poeta-vassallo che mai è venuto meno ai suoi doveri (*nunca vos erreis v. 17*) e che invece riceve solo tanto *mal* (vv. 4, 11 e 18) da provocarne la morte (vv. 11 e 17). Salvare l'amante non nuocerà alla dama (v. 9) e al suo pregio (v. 23), ma la decisione finale, come ribadisce soprattutto la *finda*, è tutta nelle sue mani (v. 19 "se vos prouguer" e v. 29).

B 546, V 149.

Lang 69. Altre edd.: Moura (1847) p. 106; Monaci (1875) 149; Braga (1878) 149; Machado (1949-1964) 511; Nunes (1972) 94; Júdice (1997) p. 143.

Repertori: Tavani (1967) 25, 28; D'Heur (1973) 563.

De mi valerdes seria, senhor,
medida por quant' á que vos servi;
mais, pois vos praz de nom seer assi
e do mal ei de vós sempr' o peior,
5 veed' ora se seria melhor,
como vos praz de me leixar morrer,
de vos prazer de mi querer valer.

De mi valerdes, senhor, nulha rem
nom errades, pois vos sei tant' amar
10 como vos am'; e pois vos é pesar
e sofr' eu mal de que moir', e porem

veed' agora se seria bem,
como vos praz de me leixar morrer,
de vos prazer de mi querer valer.

- 15 De mi valerdes era mui mester
por que perço quanto vos [eu] direi,
o corp' e Deus, e nunca vos errei,
e pero praz-vos do meu mal; mais er
veede se é bem, se vos prouguer,
20 *como vos praz de me leixar morrer,*
de vos prazer de mi querer valer.

- De mi valerdes, Deus nom mi perdom,
se vós perdedes do vosso bom prez,
pois vos tant' am'; e por Deus que vos fez
25 valer mais de quantas no mundo som,
ve[e]d' agora se [nom] é razom,
como vos praz de me leixar morrer,
de vos prazer de mi querer valer.

- E pois, senhor, em vós é o poder,
30 par Deus, quered' o melhor escolher.

I- Soccorrermi, signora, sarebbe giusto per tutto il tempo che vi ho servita; ma poiché vi piace che non sia così e che abbia da voi sempre il peggiore dei mali, vedete ora se non sarebbe meglio così, *come vi piace lasciarmi morire, che vi piacesse volermi soccorrere.*

II- Soccorrendomi, signora, non sbagliate in nulla, poiché so amarvi tanto quanto vi amo; e poiché ciò vi arreca fastidio ed io soffro un male di cui muoio, per questo vedete ora se non sarebbe bene così, *come vi piace lasciarmi morire, che vi piacesse volermi soccorrere.*

III- Soccorrermi sarebbe assolutamente necessario perché perdo quanto vi dirò, la vita e Dio, e mai commisi torto nei vostri confronti, e tuttavia vi compiaccete del mio male; ma vedete se è bene, per favore, così *come vi piace lasciarmi morire, che vi piacesse volermi soccorrere.*

IV- Soccorrendomi, Dio nom mi perdoni, se voi perdetes parte del vostro buon pregio, poiché vi amo tanto; e per Dio che vi fece valere più di qualsiasi altra donna al mondo, vedete ora se non è giusto così, *come vi piace lasciarmi morire, che vi piacesse volermi soccorrere.*

F- E poiché, signora, ne avete il potere, per Dio, vogliate scegliere la cosa migliore.

Cantiga d'amor, di *refrán* formata da quattro *coblas singulares* di sette decasillabi maschili secondo lo schema 5 + 2 e una *fiinda* di due versi che riprende la rima baciata e la misura dei versi del ritornello. Il parallelismo semantico è reso sul piano formale da un tessuto retorico fitto di iterazioni lessicali (soprattutto sul verbo *prazer*), tra le quali spiccano gli inizi anaforici del primo (*coblas capdenals*) e quinto verso di ogni strofa.

Inoltre, la ripetizione del verbo *valer* nell'*incipit* di ogni unità metrica e nell'ultimo verso del ritornello collega saldamente le stanze tramite l'artificio delle *coblas capfinidas*. A questi collegamenti interstrofici si aggiunge, infine, quello di *coblas capcaudadas* che interessa il ritornello della terza stanza e la *fiinda*.

Sono desinenziali le rime del ritornello e la seconda della *fiinda* e inoltre 16 : 17. Rima antonimica 4 : 5; rime ricche 8 : 11, 16 : 17. *Enjambements* ai vv. 1-2, 24-25 e di minor rilievo ai vv. 8-9, 11-12, 18-19.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 a10 C10 C10

I: or i er

II: em ar

III: er ei

IV: om ez

F: c 10 c10

Cfr. Tavani 1967: 141, schema 139: 2; per cui cfr. IX.

1. *De mi valerdes*: la costruzione sintattica con l'anticipazione della completiva implicita, identica ad ogni *incipit* di strofa, pone in evidenza il *leitmotif* del componimento, ovvero la richiesta di soccorso del poeta.

2. *mesura*: per la formula *seria medida (de)*, dove il sostantivo rimanda ad un codice comportamentale che segue o, meglio, dovrebbe seguire le norme della cortesia, cfr. XLIV v. 1. – *por quant' á*: sottinteso 'tempo'.

3. *de nom seer assi*: il verbo è costruito impersonalmente e riprende il *seria medida* precedente.

4. L'iperbato separa il superlativo iperbolico *o peior do mal*, invertendone l'ordine delle componenti (cfr. LXVII v. 14: "e do mal sempre o peior").

5. *veed(e)*: 'considerate', imperativo col consueto valore di richiamo all'attenzione a scopo valutativo. – *se seria melhor*: come nota Nunes, oggi si userebbe piuttosto la costruzione negativa: 'se non sarebbe meglio' (cfr. v. 26). La congiunzione *se* introduce una subordinata con valore dubitativo (cfr. vv. 12, 19 e 26).

6-7. Il ritornello espone i due antitetici comportamenti che può assumere la dama nei confronti dell'infelice amante, cfr. LXI rit.: "de vos querer de mi doer / ou de me leixardes morrer" (nella terza strofa: "de vos querer de mi doer / ou de me quererdes valer"); 109, 1 vv. 13-14: "en que tēedes por razon / de me leixar morrer d' amor / e me non queredes valer?". In questo caso però il poeta non offre alla dama un'alternativa, anche se sarà lei a scegliere (cfr. v. 30), ma le chiede se non sia meglio aiutarlo piuttosto che compiacersi della sua morte.

Da notare il parallelismo sintattico dei due versi, col ricorrere nella stessa posizione dell'impersonale *prazer*, in forme flessive differenti, e delle coppie infinitivali *leixar morrer* – *querer valer*.

7. *de vos prazer*: dipende da *se seria melhor e*, nelle strofe successive, dalle sue varianti *se é bem* (vv. 12, 19) e *se nom é razom* (v. 26). I tre infiniti su cui è costruito il verso determinano l'insistito ritorno della rima *-er*.

8. *nulha rem*: 'nulla', rinforzo della negazione, cfr. la variante *per nulha rem XXXV* v. 5.

9. *nom errades*: dal verbo, generalmente costruito con la preposizione *em*, dipende *de mi valerdes* (cfr. XLII vv. 13-14: "ant' errades muito, per bõa fe, / de me matardes"). – *tant(o)*: in correlazione col *como* che apre il verso successivo.

10. *vos é pesar*: che il poeta sappia *tant' amar* la dama (cfr. *Grave vos é de que vos ei amor*, XV).

11. *e porem*: riassume le due causali precedenti *e pois vos é pesar*, e (*pois*) *sofr'eu mal*, avviando la strofa alla conclusione introdotta sempre dall'imperativo *veede*.

12. *seria bem (de)*: «ser um bem ou ser cousa boa» Nunes (1973, III: 589).

15. *era*: per l'uso dell'imperfetto al posto del condizionale, cfr. XV v. 14.

16. *perço*: 1^a persona singolare del presente indicativo di *perder*, da una forma analogica *PĒRDĒŌ per PERDO, con palatalizzazione della consonante prodotta dalla semivocale latina. Per la convivenza di *perço* con le forme *perco* e *pergo*, cfr. Huber 1986: 219-220. – *quanto*: il pronome anticipa i complementi oggetto *corpo* e *Deus*, enfaticamente spostati nell'*incipit* del verso seguente. – [*eu*]: integrazione di Lang per sanare l'ipometria del verso.

17. *o corp' e Deus*: l'espressione *perder o corpo* marca quello sdoppiamento dell'io lirico che porta generalmente alla personificazione di organi fisici come gli occhi ed il cuore, in questo caso tuttavia essa si iscrive in un formulario topico di derivazione provenzale in cui il corpo, per sineddoche, indica lo stesso innamorato (cfr. Casas Rigall 1993: 391-392). Diverse le occorrenze della formula nella lirica galego-portoghese, per cui cfr. almeno: "ey medo no meu coraçom, / poys que o corpo perço, de perder, / meus amigos, quanto vus eu direy: / se souber que lhi ben quero, ben sei / que ja mays nunca me querrá veer!" (125, 23 vv. 23-27). Più rara l'espressione *perder Deus*, generalmente in *accumulatio* con altri elementi, cfr. "ca por vós perço Deus e sis' e sen" (34, 1 v. 6); "E fez vus Deus nacer por mal de mi, / sennor fremosa, ca per vos perdi / Deus e amigos, e esforç' e sen" (125, 6 vv. 13-14).

18. *er*: per l'insolita separazione mediante *enjambement* della particella dal verbo cui si appoggia, cfr. LX v. 17.

19. *se vos prouguer*: l'inciso ottativo risponde ad esigenze metriche e di *variatio*, e nel contempo arricchisce l'impianto retorico del testo, intensificando il poliptoto sul verbo *prazer* che conta in questa strofa quattro occorrenze in versi consecutivi.

23. *perdedes*: il verbo echeggia foneticamente l'inizio del precedente *perdom* e richiama a distanza la forma *perço* del v. 16: soccorrendo l'innamorato, la dama non perderà il suo valore ed eviterà a lui di perdere la vita, cioè di morire. – *do*: partitivo, con sottinteso l'infinito *algo*.

24. *por Deus*: l'interiezione, col riferimento a Dio quale sommo artefice delle virtù femminili, introduce l'elogio iperbolico che funziona come *captatio benevolentiae* all'ultima supplica rivolta alla donna.

25. *valer*: bel gioco semantico tra *valer* = 'aiutare' e *valer* = 'aver pregio', cfr. XXXVIII 14.

26. [*nom*]: l'integrazione di Lang si basa sulla presenza dell'avverbio di negazione nel ms. B. – (*seer*) *razom*: il termine allude al buon diritto e alla giustizia che dovrebbero presiedere ad un rapporto d'amore basato sulle regole della cortesia, regole che, nell'universo della *cantiga d'amor*, vengono continuamente violate da madonna.

29. *o poder*: la suprema facoltà di *leixar morrer* o *querer valer* nei confronti dell'innamorato, ma anche il potere della dama di scegliere il meglio (cfr. XVI vv. 7-8: "E pois sabedes entender / sempr' o melhor e escolher").

30. *o melhor*: è qui sostantivo, mentre ha funzione avverbiale nel v. 5.

Vi oj' eu cantar d'amor

La presente *cantiga*, insieme a *Pelo souto de Crecente* di Johan Airas (63, 58) e *Quand'eu hun dia fuy en Compostela* di Pedr' Amigo de Sevilha (116, 29), è tradizionalmente considerata una delle tre pastorelle galego-portoghesi degne di tale nome, per la presenza delle tre fasi che canonicamente costituiscono lo schema tipico del genere nella lirica provenzale ed oitanica: la vista della pastora in una cornice agreste, il dialogo con tentativo di seduzione da parte del cavaliere e, infine, l'unione dei due o, come in questo caso, il rifiuto della donna.

L'interferenza di elementi desunti dalla pastorella è innegabile già a livello strutturale, vista la cornice narrativa che, seppur essenziale, introduce il botta e risposta dei due protagonisti. L'io-narrante, dopo aver visto una bella pastora cantare in un giardino, le si avvicina rimettendosi immediatamente al suo servizio. Il dialogo si sviluppa con una certa lentezza a strofe alterne, interessando un solo verso nella prima strofa, cinque nella seconda e poi occupando l'intero spazio poetico sino a terminare bruscamente nelle terzine finali. Il cavaliere e la donna si avvicinano di *cobla* in *cobla*, ma nonostante alcune concatenazioni argomentali, le loro battute paiono impermeabili alle dichiarazioni dell'altro, o meglio alle insistite richieste dell'uno e ai dinieghi dell'altra.

La definizione di testi 'ibridi', calati in una *mise en abyme* intergenerica, con cui vengono generalmente definite le poesie galego-portoghesi 'in odore di pastorella', rispecchia perfettamente la natura composita di *Vi oj' eu cantar d'amor* che mescola sapientemente spunti lessicali e tematici tratti dalla pastorella galloromanza al formulario e alle atmosfere della *cantiga* peninsulare, collegandosi poi strettamente, come dimostrato analiticamente da Brugnolo (2004), al contrasto bilingue di Raimbaut de Vaqueiras *Domna, tant vos ai preiada*. Se la pastora, infastidita dalle eccessive attenzioni dello spasimante, si comporta come la signora inaccessibile della *cantiga de amor*, ella rifiuta però le profferte amorose adducendo una motivazione prossima piuttosto alla canzone di donna, ovvero l'appartenenza del suo cuore a un altro uomo. D'altra parte, le parole del cavaliere sono intessute del linguaggio convenzionale del genere amoroso anche se il suo atteggiamento non corrisponde a quello del perfetto amante cortese: infrangendo il codice della *fin'amor* l'uomo dichiara scopertamente i propri sentimenti e non si lascia intimorire dalle repliche della donna. Lontano dalla discrezione dell'io-narrante della pastorella di Airas Nunes, il cavaliere della canzone dionigina agisce come l'interlocutore delle pastorelle o, meglio, come il *jujar* rambaldiano, ostinatamente indifferente alle brusche repliche della genovese. Cogliendo la strategia compositiva di Raimbaut de Vaqueiras – insista nell'unitarietà delle battute maschili, costituenti una sorta di a-parte drammatico caratterizzato dal ricorso al codice aulico del 'cantar d'amor' – don Denis compone un testo privo di sviluppo interno e formato da un dialogo (o uno pseudo-dialogo) che procede per giustapposizione di domande e repliche, giuramenti amorosi e fermi dinieghi. I numerosi riscontri tematici, lessicali e stilistici evidenziati da Brugnolo, non solo con il contrasto ma anche con il discordo plurilingue *Eras quan vey verdeyar* di Raimbaut, testimoniano una volta di più quel gusto sperimentalmente combinatorio che contraddistingue tanti testi dionigini e che fa in particolar modo di questa poesia un prodotto colto, frutto di una sapiente contaminazione di generi e registri diversi.

B 547, V 150.

Lang 70 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 108; Monaci (1875) 150; Braga (1878) 150; Machado (1949-1964) 512; Pimpão (1960) 22; Tavares (1961) pp. 35-36; Nunes (1970) pp. 243-244; Vasconcelos (1970) pp. 31-32; Nunes (1973) 3; Oliveira/Machado (1974) pp. 65-66; Nassar (1995) 81-82; Jensen (1992) pp. 88-91; Júdice (1997) pp. 154-155; Diogo (1998) pp. 193-194; Cohen (2003) pp. 644-645.

Repertori: Tavani (1967) 25, 135; D'Heur (1973) 564.

Vi oj' eu cantar d'amor
em um fremoso virgeu,
unha fremosa pastor
que ao parecer seu
5 jamais nunca lhi par vi;
e porem dixi-lh' assi:
"Senhor, por vosso vou eu".

10 Tornou sanhuda entom,
quando m' est' oúu dizer,
e diss': "Ide-vos, varom!
quem vos foi aqui trajer
para m' irdes destorvar
d' u dig' aqeste cantar,
que fez quem sei bem querer?"

15 "Pois que me mandades ir,"
dixi-lh' eu, "Senhor, ir-m' ei;
mais ja vos ei de servir
sempr' e por voss' andarei;
ca voss' amor me forçou
20 assi que por vosso vou,
cujo sempr' eu ja serei."

Dix' ela: "Nom vos tem prol
esso que dizedes, nem
mi praz de o oir sol;
25 ant' ei noj' e pesar em,
ca meu coração nom é,
nem será, per bõa fe,
se nom do que quero bem."

30 "Nem o meo", dixi-lh' eu "ja,
senhor, nom se partirá
de vós, por cujo s' el tem".

"O meu", diss' ela, "será
u foi sempr' e u está,
e de vós nom curo rem."

I- Vidi oggi cantare d'amore in un bel giardino una bella pastora che al suo semblante mai non vidi pari: e perciò le dissi così: "Signora, per vostro vado io".

II- Diventò allora furiosa, quando mi senti dire questo, e disse: "Andatevene, uomo! Chi vi fece venire qui per distrarmi mentre intono questo canto che fece colui che amo?"

III- "Poiché mi comandate di andarmene", le dissi, "signora, me ne andrò; ma ormai vi servirò sempre e me ne andrò come vostro; perché l'amore che ho per voi mi forzò così che sono vostro, e vostro sempre ormai sarò".

IV- Disse lei: "Non vi serve a nulla ciò che dite, e nemmeno mi piace udirlo; anzi ne ricevo fastidio e sofferenza, perché il mio cuore non è né sarà, in fede mia, se non di colui che amo".

F- "Nemmeno il mio", le dissi, "signora, si allontanerà da voi, ché si considera vostro".

F- "Il mio", disse lei, "sarà dove sempre si trova e dove sta, e di voi non mi curo affatto".

Pastorella composta secondo la modalità de *mestría*, formata da quattro *coblas singulares* di sette eptasillabi maschili e due *fiindas* di tre versi che ripetono lo schema degli ultimi tre versi della quarta strofa e ne riprendono la rima finale in *-em*.

Inizio anaforico ai vv. 7 e 30 (*senhor*). Rime desinenziali 9 : 11 : 14, 15 : 17, 18 : 21 (è anche ricca), 30 : 32; rima derivata ai vv. 15-18-20 (*ir - andarei - vou*) e 21-26-32 (*serei - é - será*). *Enjambements* ai vv. 17-18, 22-23, 23-24, 30-31, 32-33.

Schema metrico: a7 b7 a7 b7 c7 c7 b7

I: or eu i

II: om er ar

III: ir ei ou

IV: ol em e

F: d7 d7 c7

a em

Cfr. Tavani 1967: 130, schema 101: 63; per cui cfr. III.

A differenza di Lang considero il testo formato da due *fiindas* di tre versi ciascuna, anziché da una di sei versi che, del resto, cambierebbe lo schema delle strofe in *aabaab*.

1. *Vi*: ripristino la lezione dei testimoni, al posto della correzione *Oi* introdotta da Moura e seguita da Lang. La canzone testimonia il gusto del re trovatore per la contaminazione intertestuale e intergenerica sin dall'*incipit* che, da un lato, si allinea all'esordio sulla vista della donna presente nelle altre due pastorelle 'classiche' della lirica galego-portoghese (cfr. "ũa pastor vi andar" 63, 58 v. 2 e "vi unha pastor" 116, 29 v. 2) e, dall'altro, allude all'attacco *Oi oj'eu ãa pastor cantar* di Airas Nunes, se si accetta questa direzione del rapporto tra i due poeti pressoché contemporanei. – *oj(e)*: il riferimento temporale attualizzante, al di là della sua topicità, per lo meno nella tradizione lirica peninsulare, è un altro elemento che accomuna il testo con la 'pastorella' di Airas Nunes. – *cantar d' amor*: come in *Unha pastor bem talhada* la vicinanza dei termini *pastor* ed *amigo* annuncia in qualche modo l'intreccio

inestricabile dei due diversi generi letterari, qui il *cantar d' amor* della protagonista e la coppia rimica *amor : pastor*, rinviano alla più abituale *amor : senhor* (e, si noti, della dama altera e inaccessibile la donna di questo testo conserva tutti i tratti), spingono piuttosto in direzione dell'altro genere dominante nella lirica galego-portoghese.

2. *virgeu*: il termine, attestato in poesia solo in un canto mariano (CSM 103 v. 30 “Mong’ algũa vez no ano, quando sal ao vergeu”), è probabilmente di derivazione provenzale (*vergier* < lat. VĪRĪDĀRIUM; cfr. Lorenzo 1977, II: 1302) e connota qui il *locus amoenus* in cui convenzionalmente si svolge l'incontro tra la pastora e il cavaliere, secondo quella stilizzazione estrema che si è già incontrata nei *flores* delle altre due ‘pastorelle’ dionigine (cfr. XXII v. 17 e LVII v. 16). La rappresentazione della scena in *hortus conclusus* apparentemente lontano dal *plein air* delle pastorelle (ad eccezione dell'anonima *Per amor soi gai* e di un altro paio di *pastourelles* segnalate da Brugnolo 2004: 621 n. 12), avvicina ancora di più la protagonista ad una dama, sorpresa nel chiuso giardino di un ambiente cortigiano.

3. *fremosa*: l'aggettivo, lo stesso riferito nel verso precedente (e nella stessa posizione) al verziere, apre l'elogio della pastora intessuto dal poeta nel breve preambolo al dialogo. Da notare che la lode se da un lato si iscrive nella strutturazione convenzionale della pastorella, dall'altro si avvale qui di moduli lessicali tipicamente galego-portoghesei. – *pastor*: è complemento oggetto dell'iniziale *vi* e da esso dipende l'infinitiva *cantar d'amor*. Nonostante la qualificazione ‘pastora’ – per lo più equivalente, come è noto, a ‘giovane’ nella lirica galego-portoghese (cfr. XXIII v. 1) –, alla donna sembra attribuita piuttosto la condizione sociale tipica della *senhor*, e così le si rivolge l'uomo che, come già accennato, si esprime lungo il testo con il linguaggio aulico della *cantiga de amor*.

7. *por vosso vou*: perentoria dichiarazione con cui l'uomo si pone subito al servizio della pastora, continuamente e ostinatamente iterata nelle battute successive senza che ad essa si affianchino ulteriori argomentazioni (vv. 18 e 20). La locuzione, desunta come segnala Tavani dal formulario tipico della *cantiga de amor*, è in realtà attestata in questa forma solo qui (Brugnolo 2004: 628 n. 22). – *vou*: 1^a persona singolare del presente indicativo di *ir* (VADŌ > vao > vau > vou, con caduta della consonante intervocalica e successiva chiusura del dittongo finale).

8. *Tornou*: per *tornar* col senso di ‘diventare, trasformarsi’, cfr. “tornou mui trist’ e eu ben lh’ entendi / que lhi pesou por que lho defendi” (101, 10 rit.). – *sanhuda*: il sostantivo *sanha* (probab. da ĬNSĀNĬA) definisce solitamente la reazione della donna di fronte all'abbandono o al tradimento dell'amico, mentre qui esprime il fastidio per le profferte amorose del poeta, secondo la migliore tradizione del genere *de amor* (e come accade nel citato contrasto rambaldiano).

9. La temporale funge da *amplificatio* al precedente avverbio *entom*.

10. *Ide-vos*: l'atteggiamento di rifiuto della pastora, già anticipato dal *sanhuda* del v. 8, richiama, nei fitti rimanti intertestuali con *Domna, tant vos ai preiada*, le brusche ingiunzioni della genovese “Andai via, frar” (v. 27) e “Proenzal, va” (v. 83). Stessa formula imperativa al v. 31 dell'unico contrasto uomo-donna che si documenta nella

lirica galego-portoghese, *Mia senhor, vin-vus rogar* di Airas Moniz d'Asme, possibile antecedente della pastorella dionigina. – *varom*: ‘uomo’, ‘signore’ (< BARONEM), si noti che, mentre l'uomo apostrofa la donna col convenzionale e connotato *senhor*, questa gli si rivolge con un termine inconsueto per il genere amoroso ed appartenente invece alla tradizione satirica autoctona (cfr. Tavani 1980: 143 e Brugnolo 2004: 629).

11. *foi trajer*: perifrasi per il perfetto *trouxe*.

12. *para*: indica finalità. – *irdes destorvar*: perifrasi formata dall'infinito personale di *ir*, coniugato alla 2^a persona plurale, che, seguito direttamente da un infinito, indica proposito. Il verbo *destorvar* ('disturbare, importunare'), poco attestato nella lirica galego-portoghese, si trova abitualmente in testi satirici o al confine tra argomento amoroso e parodia (cfr. ad es. 120, 46 e 125, 43).

13. *d(e) u*: ‘dove’ ma qui sembra preferibile il valore temporale (cfr. Jensen 1992: 451). – *cantar*: con funzione sostantivale, a differenza del v. 1. Don Denis sfiora qui la modalità della *cantiga das cantigas* tipica di alcune presunte (o pretese) ‘pastorelle galego-portoghesi’ in cui la protagonista intona veri e propri *refrâns d'amigo* (cfr. 14, 9; 83, 11; 88, 16).

14. *bem querer*: nelle atmosfere apparentemente più corporee, o meno idealizzate, della *cantiga de amigo*, l'espressione topica potrebbe significare ‘fare l'amore’ (cfr. Brugnolo 2004: 630 n. 27 che rimanda a F. Nodar Manso, *La narrativa de la poesía lírica galaicoportuguesa. Estudio analítico*, Kassel, Reichenberger, 1985).

Nella fitta serie di rimandi intertestuali con il contrasto rambaldiano, la contrapposizione fatta dalla donna tra il cavaliere e il proprio innamorato corrisponde a quella tra l'importuno *jujar* e il bel marito della donna genovese (Brugnolo 2004: 629-630).

15. Il verso funziona da concatenazione testuale con l'intimazione della donna *Ide-vos* (v. 10) e riproduce quasi letteralmente il verso “e ir m'ei, quando mandades” della pastorella di Airas Nunes (14, 9 v. 20). – *mandades*: seguito direttamente dall'infinito, significa ‘ordinare, comandare’.

16. *ir-m'ei*: futuro in tmesi, cfr. XXV v. 4.

17. *mais*: la perentoria avversativa iniziale, insieme alla successiva perifrasi modale (*ei de servir*), indica l'inamovibilità dell'amore del cavaliere, impermeabile come si è detto alle repliche ritrose della donna. Il verso, nota Brugnolo (2004: 628), ricalca la dichiarazione di Raimbaut de Vaqueiras “q'eu vos sui hom e servir” (v. 63) e, nel modulo sinattico d'attacco, “Ni ja voi non amerò” (v. 24).

18. *sempr(e)*: la dichiarazione di eterno servizio è topica ma varrà la pena segnalare i versi del già citato contrasto di Airas Moniz d'Asme: “por que vus sempr' amei [...] / e sempre vus servirei” (vv. 21-23). – *por voss' andarei*: riprende la formula *por vosso vou* (v.7) e si ricordi la dichiarazione “por seu quer' andar” contenuta in *Amor faz a min amar* di Airas Nunes (v. 25).

19. Nonostante la formularità dell'espressione e del motivo di amore che *força* l'amante (nel canzoniere dionigino solo in un altro testo vicino alla modalità della pastorella, cfr. XXIII v. 5), don Denis sembra qui condensare i vv. 38-39 del contrasto rambaldiano "tant fort me destreing e-m venz / vostr'amors". – *voss' amor*: 'l'amore per voi' (cfr. X v. 4); da notare l'insistente iterazione del pronome possessivo di seconda plurale, anticipato dal *vos* del v. 17 e culminante nel sintagma allitterante *vosso vou* del v. 20.

21. *cujo*: riferito a *vosso*. – *ja*: nonostante la donna lo respinga, il poeta la servirà per sempre (cfr. l'iterazione dell'avverbio temporale ai vv. 18 e 21, cui si oppone l'ultima occorrenza nella iperbolica dichiarazione della donna al v. 31).

22. *Dix(e)*: al posto del presente *diz*, lezione di V messa a testo da Lang, è correzione dello stesso editore. – *tem prol*: per *teer prol* 'essere utile, valere', cfr. XX v. 9.

24. *de o*: per la mancata elisione di *de* con pronome atono, cfr. L v. 6. – *sol*: unito all'avverbio di negazione significa 'neppure' (cfr. V v. 17).

25. *ant(e)*: 'anzi' (cfr. XLII v. 13). – *noj' e pesar*: derivato probabilmente dal provenzale *enoi* (deverbale da ĪNŌDĪĀRE, cfr. REW 1935: 364, n. 4448) come il verbo *nojar* documentato ad esempio nella pastorella di Airas Nunes (14, 9 v. 28), il sostantivo *nojo* ('molestia, fastidio') è attestato appena in cinque *cantigas* e compare in dittologia anche in 85, 8 v. 10 ("nojo e tresteza e enfadamento"), mentre è opposto antitetivamente a *prazer* in 50, 5.

26-27. *nom é, nem será*: il poliptoto al negativo, con cui la donna nega qualsiasi speranza al cavaliere, viene successivamente rovesciato nella serie verbale *será – foi – está* (vv. 32-33) con cui dichiarerà una volta di più la sua fedeltà all'uomo amato.

29. Considero *ja* parte della battuta dell'uomo, mentre per Lang è ancora segmento narrativo.

28. *do que*: integrazione di Lang, non segnalata tipograficamente (V: *se nō no q̄ro ben*, B: *se nō no quero ben*).

29. *Nem o meu*: sottointeso *coraçom* (v. 26), con forte raccordo tra strofe. Notevole l'abbondanza di negative nell'ultima strofa e nella *fiinda*.

30. *nom se partirá*: richiama, nella stessa posizione in *explicit* di strofa, le affermazioni contenute nel discordo rambaldiano "per que no m'en partirò" (v. 16) e "no-m partrai de vostre loi" (v. 25), ma il motivo del cuore fermo presso l'amata è topico (cfr. XIX).

31. *de vós*: consueto *enjambement* che pone in *rejet* il sintagma preposizionale riferito alla donna. – *por cujo s' el tem*: lett. 'per la quale egli si ritiene': ultima, estrema, ripetizione della dichiarazione d'amore del poeta alla pastora: *el se tem por vosso*.

34. Locuzione relativamente frequente nelle pastorelle oitaniche, anche se salta all'occhio, come segnalato da Brugnolo (2004: 630), la filiazione diretta con il perentorio "ni non ò cura de ti" con cui la genovese risponde alle imperterrite *avances* del *jujar* nel contrasto rambaldiano (v. 76).

Quand' eu bem meto femença

L'esile poesia svolge uno dei *topoi* più diffusi della lirica trobadorica, ovvero l'elogio della donna amata che, secondo i canoni tradizionali della *cantiga d'amor*, si riduce ad un'incorporea valutazione iperbolica delle sue qualità. La genericità della lode, esposta ed iterata nel ritornello, si rispecchia nell'astrattezza del lessico impiegato che fa perno attorno al rimante *bem*, certamente il vocabolo più indeterminato e polisemico del formulario galego-portoghese.

Il solito parallelismo caratterizza la struttura del componimento che, dopo l'iniziale riferimento al motivo della vista – presente quanto passata – della signora, assicura tramite convenzionali formule di giuramento la veridicità dell'assunto. In caso esista un bene simile a quello della dama, il poeta invoca su di sé il castigo divino, enunciato in modo paradossale: Dio, che non mente mai e soccorre gli infelici, possa mentirgli e abbandonarlo nella sofferenza! La *fiinda* riepiloga e conclude la *cantiga* ribadendo l'eccezionalità della donna che solo chi non l'ha vista o ha perso la ragione può negare.

Dal punto di vista formale va segnalata la particolare tessitura retorica dei corpi strofici, costruiti attorno a sequenze poliptotiche, talora allitteranti (*VOS Vej' e VOS Vi* v. 2, *MENte Mi MENça* v. 4, *Vossa Vejo que Vi* vv. 7-8), che insistono sul motivo della *visio* e sulle vibrante richieste di sventure.

B 548, V 151.

Lang 71. Altre edd.: Moura (1847) p. 110; Monaci (1875) 151; Braga (1878) 151; Machado (1949-1964) 513; Nunes (1972) 95; Nassar (1995) p. 74; Júdice (1997) p. 144.

Repertori: Tavani (1967) 25, 88; D'Heur (1973) 565.

Quand' eu bem meto femença
 em qual vos vej' e vos vi,
 des que vos eu conhoci,
 Deus, que nom mente, mi mença,
 5 *senhor, se oj' eu sei bem*
que semelh' o voss' em rem.

Quand' eu a beldade vossa
 vejo, que vi por meu mal,
 Deus que a coitados val,
 10 *a mim nunca valer possa,*
senhor, se oj' eu sei bem
que semelh' o voss' em rem.

E quem o assi nom tem,
 nom vos vio ou nom á sem.

I- Quando presto attenzione a quale vi vedo e vi vidi, da quando vi conobbi, Dio che non mente, mi menta, *signora, se oggi conosco un bene che somigli al vostro in qualcosa*.

II- Quando io vedo la bellezza vostra, che vidi per mio male, Dio che soccorre gli infelici, non possa soccorrere mai me, *signora, se oggi conosco un bene che somigli al vostro in qualcosa*.

F- E chi non la pensa così, non vi vide o non ha senno.

Cantiga d'amor, di *refrán*; due *coblas singulares* formate da una quartina a rima incrociata e un ritornello di due versi a rima baciata con una *fiinda* che riprende la rima e la misura dei versi del ritornello. La poesia combina eptasillabi femminili (primo e quarto verso di ogni strofa, rima *a*) con eptasillabi maschili (rima *b* della strofa e rima *c* del ritornello e della *fiinda*). Le due *coblas* sono collegate dagli inizi anaforici del primo e quarto verso: *Quand'eu (coblas capdenals)* e *Deus que*, mentre il ritornello della seconda strofa si unisce alla *fiinda* per legame di *capcaudadas*. Rima ricca 1 : 4; rima desinenziale 2 : 3. *Enjambement* ai vv. 7-8.

Schema metrico: a7' b7 b7 a7' C7 C7

I: ença i em

II: ossa al

F: c7 c7

Cfr. Tavani 1967: 196, schema 160: 438; per cui cfr. X.

1. *femença*: 'cura, attenzione' ma anche 'fervore, veemenza'. Il sostantivo, raro nella lirica galego-portoghese e attestato nelle *cantigas* amorose solo in questo verso, appare per lo più all'interno dell'espressione *meter femença (em)* col senso di 'prestare attenzione', lo stesso significato assume col verbo *pōer*; cfr. i versi esordiali di un *escarnio* di Estevan da Guarda, peraltro in un contesto sintattico e tematico simile al nostro nostro: "Donzela, quen quer que poser femença / en qual vós sodes e de que logar, / e no parecer que vos Deus quis dar" (30, 11 vv. 1-3).

Per la particolare derivazione dal lat. *VĒHĒMENTĪA* del sostantivo (un castigianismo per Lanciani 1999: 30), cfr. Lorenzo 1977, II: 637 e Corominas/Pascual 1980, IV: 42 (s.v. *mente*). Per la rara rima in *-ença*, cfr. Canettieri/Pulsoni 2003: 164 n. 69.

4. *Deus que nom mente*: per questo frequente attributo della divinità, cfr. "e par Deus, que nunca mentyu" (66, 6 v. 16); "Jhesu –Cristo, / que nunca mentiu nen mente (CSM 288 v. 42); "Madre daquel que non mente" (CSM 341 v. 57). Per esempi dal provenzale e dal francese antico, cfr. Lang 1894: 130. – *mença*: 3^a singolare del congiuntivo presente di *mentir*; dal lat. **MĒNTĪAT* con TI = ç dopo consonante (*mintā* gal. e port. mod.). Per il valore persuasivo di queste formule di giuramento, cfr. XIV v. 4 e Correia 1997.

5. *sei bem*: don Denis gioca abilmente sull'ambiguità dell'espressione poiché solo dal verso successivo si capisce che *bem*, apparentemente avverbio, ha funzione sostantivale

(col consueto valore generico di ‘bene’, riferito all’insieme delle virtù femminili), mentre il verbo *sei* assume la frequente accezione di ‘conoscere’.

6. *semelh(a)*: usato transitivamente. – *o voss(o)*: sottointeso *bem*. – *em rem*: il sintagma è generalmente usato in frase negativa: “que non falecedes, senhor, en ren” (47,6 vv. 14); “e por esto non poss’ en ren fiar” (75, 2 v. 10).

7. *beldade*: il termine, raro nella lirica galego-portoghese (cfr. XLIII v. 16), è collegato al motivo topico della vista in una canzone di Estevan da Guarda: “poys, du vos fordes, i a gran beldade / voss’ eu non vir, que vi en grave dia” (30, 23 vv. 11-12).

9. L’amplificazione *que aos coitados val* è frequentemente attribuita alla Vergine nel canzoniere mariano (CSM 91 v. 25, 127 v. 18, 155 v. 68, ecc.). Si noti nel verso dionigino l’uso della preposizione semplice al posto del regolare *aos*.

10. *valer*: il poliptoto in questo caso non si dipana nello stesso verso, ma è suddiviso tra i vv. 9-10.

13. *o assi nom tem*: il pronome si riferisce a quanto detto nel ritornello, cioè all’impossibilità di trovare un bene superiore a quello della *senhor*. Per il complemento del verbo *teer*, qui col valore di ‘considerare’, espresso in forma avverbiale (*assi*), cfr. Moscoso Mato 1999: 232 che segnala come unico altro esempio l’inciso “poi-lo assi ten” di Estevan da Guarda (30, 1 v. 20).

14. *vio*: la forma alterna nei documenti con la variante *viu* (cfr. LXV v. 9) e qui richiama a distanza i poliptoti su *veer*. Da notare l’insistenza, nei versi della *finda*, sull’avverbio *nom*, a negare simbolicamente che esista un’opinione contraria a quella del poeta in merito al *bem* di madonna.

LXXII

Senhor, aquel que sempre sofre mal

Il preambolo assiomatico ('chi ha patito solo dolore non sa cosa sia la felicità e chi ha provato sempre il bene a sua volta non può conoscere il male') espone in maniera artificiosa il nucleo tematico e retorico della canzone, che verrà in seguito ripreso ed ampliato in relazione alla vicenda personale dell'io lirico. La poesia trasforma la consueta richiesta d'amore alla dama in un virtuosistico gioco formale basato sulla costante iterazione degli antonimi *mal* e *bem*, assunti sempre in funzione sostantivale. A questa opposizione lessicale si aggiungono le antitesi modulate sui registri 'sempre / talvolta' e 'sapere / non sapere' che, soprattutto in quest'ultimo caso, garantiscono la forte coesione formale e concettuale del testo. Tra le numerose correlazioni parallelistiche spicca anche la ripetizione dell'imperativo *queredede* che, al quinto verso di ogni stanza, introduce la supplica del poeta, enfaticamente rinforzata ai vv. 12 e 19 dall'invocazione alla divinità. La seconda e la terza stanza, pur riprendendo e sviluppando l'assioma principale e il gioco retorico ad esso sotteso, insistono in particolar modo sul ruolo della donna nella condizione emotiva del poeta e sulla sua iperbolica perfezione. La centralità della dama nel fare il bene o il male è marcata dall'iterazione, in versi fortemente parallelistici, del sintagma causale *per vós*, già anticipato all'inizio del v. 6 e ripreso nella terza strofa ai vv. 16 e 20. Il motivo dell'elogio infine, che compare come espansione dell'interiezione *por Deus*, gioca sull'equivoca polisemia del termine-chiave *bem* che viene in tal caso ad indicare le celestiali virtù femminili ed arricchisce ulteriormente la tessitura antitetica del componimento tramite la paradossale opposizione fra il 'bene' della dama e il 'male' che essa provoca al poeta.

In conclusione, tramite un'elaborazione manieristica e concettosa don Denis conferisce ad un tema abusato, come quello della *petitio* amorosa, un risultato originale, inserendosi in una tecnica comunque collaudata dato che non sono pochi i testi interamente costruiti su gochi antitetici e derivativi.

B 549, V 152.

Lang 72 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 111; Monaci (1875) 152; Braga (1878) 152; Machado (1949-1964) 514; Nunes (1972) 96; Júdice (1997) p. 145.

Repertori: Tavani (1967) 25, 107; D'Heur (1973) 566.

Senhor, aquel que sempre sofre mal,
mentre mal á nom sabe que é bem,
e o que sofre bem sempr', outro tal
do mal nom póde saber nulha rem;
5 porem queredede, pois que eu, senhor,
por vós fui sempre de mal sofredor,
que algum tempo sabha que é bem.

Ca o bem, senhor, nom poss' eu saber,
se nom per vós, por que eu o mal sei,
10 des i o mal nom o posso perder

se per vós nom, e poi-lo bem nom ei,
 quered' ora, senhor, vel por Deus ja,
 que em vós pos quanto bem no mund' á,
 que o bem sabha, pois que [o mal] sei.

- 15 Ca se nom souber algũa sazom
 o bem por vós, por que eu mal sofri,
 nom [er] tenh' eu ja i se morte nom,
 e vós perdedes mesura em mi;
 porem querede, por Deus que vos deu
 20 tam muito bem, que por vós sabha eu
 o bem, senhor, por quanto mal sofri.

I- Signora, chi soffre sempre il male, finché ha male non conosce cos'è il bene, e chi ha sempre il bene, parimenti non può conoscere nulla del male; perciò vogliate, poiché io, signora, a causa vostra ho sempre sofferto il male, che qualche volta conosca cos'è il bene.

II- Signora, io non posso conoscere il bene, se non grazie a voi, per cui io conosco il male, e inoltre non posso perdere il male se non grazie a voi, e poiché non ho il bene, vogliate ora, signora, almeno in nome di Dio che in voi pose quanto bene c'è nel mondo, che io conosca il bene, poiché conosco il male.

III- Se non conoscerò una volta tanto il bene grazie a voi, per la quale ho sofferto il male, non ho altro che morte e voi perdetes cortesia verso di me; perciò vogliate, in nome di Dio che vi ha dato così tanto bene, che grazie a voi io conosca il bene per quanto male ho sofferto.

Cantiga d'amor, di *mestría*, formata da tre *coblas singulares* di sette decasillabi maschili ciascuna. L'iterazione poliptotica del verbo *saber* crea legame di *coblas capfinidas* ai vv. 7-8 (*sabha - saber* cui si unisce la ripetizione di *bem*) e 14-15 (*sabha - souber*). Inizi anaforici ai vv. 5 e 19 (*porem*), 8 e 15 (*coblas capdenals: ca*) e, all'interno della stessa stanza, ai vv. 16 e 21 (*o bem*). Il *dobre*, al secondo e settimo verso di ogni strofa, si estende oltre la parola rima comprendendo un intero sintagma: I *que é bem*, II *mal sei*, III *mal sofri*. Rapporti derivativi interessano la sede rimica ai vv. 6 e 16/21 (*sofredor - sofri*) e ai vv. 8 e 9/14 (*saber - sei*). La continua ripetizione degli antonimi *mal* e *bem* produce nella prima strofa echi fonici delle rime in *-al* e in *-em* all'interno dei versi.

Enjambements ai vv. 15-16, 19-20, 20-21 e, di minor rilievo, ai vv. 3-4.

Schema metrico: a10 b10 a10 b10 c10 c10 b10

I: al em or
 II: er ei a
 III: om i eu

Cfr. Tavani 1967: 124, schema 101: 10; per cui cfr. III.

1. *aquel*: la massima ha validità generale ma il pronome indefinito, come quello personale del v. 3 (*o*), nasconde ovviamente l'io lirico.

2. *sabe*: il valore del verbo oscilla lungo tutto il testo tra quello di 'sapere' e quello di 'conoscere'. – *que*: pronome interrogativo ('che cosa'): "que non sabe que é amar" (111, 5 v. 7); "ben tanto sabes tu que é trobar" (75, 10 v. 6).

3. *sofre bem*: raro accostamento antitetico che arricchisce l'ornato retorico del componimento e di cui trovo solo un'altra occorrenza in Pero Gomez Barroso: "Nen ar cuydei depois d' amor / a sofrer seu ben nen seu mal" (127, 9 vv. 13-14). – *outro tal*: 'ugualmente, alla stessa maniera' (cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 70).

4. *do mal*: separato per iperbato dall'oggetto diretto *nulha rem*.

5. *porem*: d'accordo con Tobler (1895: 471), ripristino, secondo la consueta grafia adottata da Lang, la corretta lezione dei manoscritti (V: *por en*; B: *Por ē*), mentre a testo l'editore riporta erroneamente *pero em*. – *queredede*: il contenuto della richiesta, introdotta dall'imperativo, è ritardato dalla causale (*pois que...*) e collocato enfaticamente nell'ultimo verso della strofa.

6. Letteralmente: 'per voi fui sempre sofferente del male', rendo la perifrasi *seer sofredor* con l'equivalente verbale 'soffrire' (cfr. II v. 14, XLIV v. 7, XLV v. 4, ecc.).

7. *algum tempo*: 'qualche volta', in opposizione all'insistente *repetitio* dell'avverbio *sempre* (vv. 1, 3 e 6). – *sabha*: per *sabia*, forma arcaica della 1^a pers. sing. del congiuntivo presente di *saber* (< SAPIAM), modificato per attrazione in *saiba* verso la fine del XIII sec. (cfr. Williams 1973: 43).

9. (*por*) *que*: pronome relativo.

10. *o*: l'anticipazione del complemento oggetto *o mal* rende necessaria la sua ripresa pronominale.

11. *se per vós nom*: per la separabilità dei componenti della locuzione *senom* (*se morte nom* v. 17), cfr. II v. 11 e LIII v. 20. L'emistichio ripete, con minima *variatio* posizionale, la prima parte del v. 9 inserendosi in un più ampio parallelismo tra le dichiarazioni *o bem nom posso saber se nom per vós* (vv. 8-9) e *o mal nom posso perder se nom per vós* (vv. 10-11). – *ei*: Lang scrive erroneamente *sei* per l'*ei* dei manoscritti.

12. *vel*: congiunzione disgiuntiva, rafforzata qui dall'avverbio *ja*, impiegata spesso in formule invocative: "E, vel por Deus, doede-vus de mi!" (79, 40 v. 4 = 148, 24 v. 11); "mia senhor, vel por Santa Maria!" (115, 6 v. 16). Cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 92.

13. Formula elogiativa attestata con minima variante in don Pedro: "[signora] em que pos tanto bem que nom á par" (118, 9 v. 27). Per il paragone iperbolico tra la virtù della *senhor* e quella delle altre donne del mondo all'interno del canzoniere dionigino, cfr. XXXIX v. 14, XLIII v. 7, LV v. 18, LXIX v. 25, ecc.

14. Al posto dell'integrazione di Lang ("pois que [o] nom sei"), accetto l'emendamento di Nobiling (1903: 187), con cui Nunes concorda, che, pur eliminando l'avverbio di negazione presente nei testimoni, corregge l'ipometria del verso in base al parallelismo letterale che caratterizza il finale dei versi interessati da *dobre* (cfr. *que é bem* vv. 2 e 7, *mal sofri* vv. 16 e 21).

15. *algũa sazom*: 'qualche volta', *variatio* per *algum tempo* del v. 7 (Huber 1986: 257).

16. Da notare il forte parallelismo sintattico tra il secondo emistichio di questo verso e quello del v. 9. Tra i meccanismi iterativi del testo, la parola rima *sofri* richiama a distanza la figura etimologica *sofre* - *sofredor* della prima strofa.

17. Riscontro letterale in Vasco Fernandez Praga de Sandin: "non tenh' eu i se morte non" (151, 12 v. 18) e pressoché identico in Sancho Sanchez: "e eu non tenho y al sse non morrer" (150, 6 v. 3). – [*er*]: integrazione proposta in apparato da Lang ed accolta da Nunes che però la antepone all'avverbio di negazione, mentre, nonostante qualche eccezione, la particella precede immediatamente il verbo (cfr. "nom o er podedes enganar" IV v. 10, "nom m' er val" VI v. 11, ecc.), cfr. Brea 1988b: 46-47. – *tenh(o)*: indica possesso in senso figurato perché riferito a *morte*.

18. Per l'espressione *perder mesura* (*em*), cfr. "Porque vus vejo en mi perder / mesura" (151, 4 vv. 5-6) e, associata alla morte dell'innamorato, "Perç' eu o corp'; e vos perdedes i / vossa mesura e quant' eu valh' en mi" (44, 3 rit.). Per il sostantivo *mesura* cfr. anche XII v. 4.

19. *Deus... deu*: altra invocazione topica, cfr. XLI vv. 13-15: "E porque o al nom é rem, / se nom o bem que vos Deus deu, / queredes-vos doer" e LIII vv. 13-14: "com aver sempr' [a] desejar / o mui gram bem que vos Deus deu".

LXXIII

Senhor, em tam grave dia

L'*exclamatio* formulare che segue l'apostrofe incipitaria, ricordando il *grave dia* in cui il poeta vide per la prima volta l'amata, piega immediatamente il componimento ai toni disforici della *coita* e dello sconforto. Intrecciando motivi topici quali l'elogio femminile e l'invocazione alla divinità, la *cantiga* si struttura essenzialmente come preghiera d'aiuto del poeta alla dama, facendo in particolar modo leva su quella *mesura* (vv. 4, 7, 11, 14) che è attributo specifico dell'amor cortese.

Relegato al preambolo il riferimento alla *visio* originaria, il ritmo iterativo delle strofe è scandito dalle ricorrenti formule impetrative che, associate all'esaltazione iperbolica dei pregi di madonna, si configurano come un tentativo di *captatio benevolentiae*, precorritore della richiesta di mercede. La lode, riferita sia a doti estetiche (*bem talhada, feitura*) sia a qualità non fisiche (*mesurada, medida, todo bem, cordura, bondade*), si mantiene comunque nell'ambito di un'astratta indeterminatezza in linea con la tradizione prevalente nella lirica galego-portoghese.

L'asse tematico della poesia, esposto negli ultimi due versi di ogni strofa, è veicolato dall'iterazione dell'imperativo *doede-vos* (vv. 5 e 11), variata al v. 17 con l'espressione sinonimica *tomar doo*, ed è echeggiato anche dalle parole di *dobre medida* e *tomade*. La saldatura tra il quinto verso di ogni stanza ed il ritornello, infine, è sottolineata dall'*enjambement* tra la *petitio* ed il sintagma preposizionale *de mi*.

Sul piano lessicale, don Denis riesce a conferire un tocco di originalità ad un formulario ormai cristallizzato (*grave dia, doerse, medida, bem, coitada*, ecc.) ricorrendo, nell'enumerazione delle virtù femminili, a termini meno frequenti come *mesurada, bem talhada* e *bondade* o assai rari come *feitura* e *cordura*. Da rilevare, ancora, casi di *repetitio* (l'apostrofe *senhor*, il *dobre* e l'iterazione parallela di *fez* ai vv. 9-10), di figure etimologiche allitteranti (*mesurada – medida* a distanza in sede rimica vv. 4-7/11, *fez, feitura* v. 9, *vida vivo* v. 16), e di iperboli (vv. 2-3, 9-10).

B 550, V 153.

Lang 73 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 113; Monaci (1875) 153; Braga (1878) 153; Machado (1949-1964) 515; Pimpão (1960) 23; Nunes (1972) 97; Álvarez (1975) p. 232; Torres (1977) p. 232; Nassar (1995) p. 75; Júdice (1997) p. 146.
Repertori: Tavani (1967) 25, 111; D'Heur (1973) 567.

Senhor, em tam grave dia
vos vi que nom poderia
mais; e por Santa Maria,
que vos fez tam mesurada,
5 doede-vos algum dia
de mi, senhor bem talhada.

Pois sempre á em vós medida
e todo bem e cordura,
que Deus fez em vós feitura
10 qual nom fez em molher nada,

doede-vos por medida
de mim, senhor bem talhada.

E por Deus, senhor, tomade
medida, por gram bondade
15 que vós El deu, e catade
qual vida vivo coitada,
e algum doo tomade
de mi, senhor bem talhada.

I- Signora, vi vidi in un giorno tanto sventurato che più non si potrebbe; e per Santa Maria, che vi fece tanto cortese, abbiate pietà un giorno *di me, signora leggiadra.*

II- Poiché in voi c'è sempre cortesia, ogni bene e assennatezza, poiché Dio fece in voi un aspetto che non creò in nessuna donna, abbiate pietà, in nome della cortesia, *di me, signora leggiadra.*

III- E per Dio, signora, siate cortese per la gran bontà che Egli vi diede, e osservate quale vita angosciata vivo, e abbiate un po' di pietà *di me, signora leggiadra.*

Cantiga d'amor, di refrán, composta da tre *coblas singulares* di sei eptasillabi femminili disposti secondo lo schema 5+1 e di cui rimano tra loro i primi tre versi col quinto (rima *a*) ed il quarto col verso conclusivo che forma il ritornello (rima *b* fissa). Mi discosto, in consonanza con precedenti editori ed antologisti, dall'edizione di Lang che, ingannato dal parallelismo letterale che interessa in particolar modo il quinto verso della prima e seconda strofa, assegna al testo lo schema metrico *aaabAB* (cfr. Lang 1984: CXXXVI). Legame di *coblas capfinidas* tra il ritornello della seconda strofa e l'*incipit* della terza (*senhor*); inizi anaforici ai vv. 4 e 15, 5 e 11. *Dobre* al primo e quinto verso: I *dia*, II *mesura*, III *tomade*. Rima ricca 2 : 3; rima desinenziale 13/17 : 15; figura etimologica in sede rimica ai vv. 4 e 7/11 (*mesurada - medida*). Da notare l'omogeneità fonica delle rime della terza strofa (*-ade, -ada*). Sinalefe al v. 7 *sempre^a*. *Enjambements* ai vv. 1-2, 2-3, 5-6, 11-12, 13-14, 17-18.

Schema metrico: a7' a7' a7' b7' a7' B7'

I: ia ada

II: ura

III: ade

Cfr. Tavani 1967: 57, schema 13: 64; per cui cfr. VIII.

1. Per la formula temporale *em tam grave dia* collocata in posizione incipitaria, cfr. LXIII v. 1.

2. *que*: correlato a *tam*, introduce un'amplificazione iperbolica del termine *grave*: 'vi vidi in un giorno tanto funesto che non potrebbe esserlo di più'. – *poderia*: terza persona singolare – e non prima, come vuole Lang (1894: 162) – del condizionale di *poder*.

3. *por Santa Maria*: l'invocazione alla Vergine, meno documentata nelle *cantigas* profane rispetto a quella rivolta a Dio, è associata al *tópos* dell'elogio in due poesie di Roi Queimado: “E rog’ a Deus e Santa Maria, / que lhe fezeron muito ben aver” (148, 4 vv. 22-23); “sab’ oge Deus e sancta Maria, / que a fezeron melhor parecer de quantas donas vi e mais valer / en todo ben; e ben veeria.”

4. *fex*: Lang, e stranamente anche Nunes, mantengono la grafia del ms. V, laddove B riporta il più usuale *fez*. Del resto, ai grafemi *-s*, *-z* e *-x* in finale di parola corrispondeva un suono identico, di tipo palatale (Maia 1986: 461-462). – *mesurada*: cfr. XLVIII v. 3.

5. *algum dia*: lett. ‘qualche giorno’.

6. *bem talhada*: l'espressione ‘ben modellata’, «corrispondente al *bien taillie* dei mottetti francesi del XII e XIII secolo» (Tavani 1980: 65), si riferisce, con la consueta valenza indeterminata e totalizzante, alle doti fisiche di madonna (cfr. XVIII v. 1).

8. *cordura*: ‘giudizio, buon senso’ (deriv. da *cordo* < CÖRDĀTUM; cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 22 e REW 1935: 207 n. 2228); il sostantivo, documentato raramente nelle *cantigas* profane, è riferito alle qualità della donna solo in questo caso, eccezion fatta per la tarda *Donna e senhora de grande vallia*, attribuita erroneamente dai testimoni a Juião Bolseiro: “Fazee, senhora, que quantus vus virem / conheçam de pran a gran fremusura / que Deus a vós deu, sse nom mentirem; / que fallem do siso e grande cordura / com toda a graça, viço e mesura / que em vós assûam mui compridamente / sobre quantas ora vivem de presente: / esto é certo, sem fazer mais jura” (cfr. 85, 8 = 157, 19 vv. 17-24).

9. *que*: causale, con sottointeso il *pois* del v. 7. – *feitura*: il termine, per il quale i glossari prongono il significato di «hechura, figura, imagen» (cfr. Lorenzo 1977, II: 643), è attestato generalmente nella forma plurale col senso di ‘fattezze’ (“E quen ben vir o vosso contenente / e as feituraz e o parecer” 30, 11 vv. 8-9; “Contar-vos-ei costumes e feituraz / dun cavalo” 49, 2 vv. 1-2). Nel verso dionigino il sostantivo, in figura etimologica col verbo *fez*, è tradotto da Lang «geschöpf, wesen» (‘creatura’) e allo stesso modo Nunes interpreta l'espressione *fazer feitura em alg.* come «criar alguém» (cfr. Lang 1894: 154 e Nunes 1972: 541). Il significato di *feitura* oscillerà dunque tra ‘aspetto’ e ‘apparenza’ con chiaro riferimento al fisico, per cui, al di là dell'interpretazione letterale, il senso dell'elogio sarà: ‘Dio non creò mai una donna come la signora’.

10. Letteralmente: ‘che non fece in donna nata’. Il generico *molher* è qui come altrove utilizzato per indicare collettivamente le altre donne rispetto alla *melhor* (cfr. XLIII v. 18).

13. *tomade*: ‘prendete’ nel senso di ‘provate’, cfr. LXVI v. 15.

14. *bondade*: una delle qualità morali convenzionalmente attribuite alla dama e collocata spesso in sequenze accumulative: “[mha senhor] a que prez nem fremosura nom fal, / nem bondade” (XLIII vv. 4-5); “poys vos Deus deu / per-mesura e bondad’ e bom prez / e por todo este bem que vos El fez” (33, 1 vv. 7-9).

15. *El*: antonomastico per *Deus*. – *catade*: il verbo *catar*, ‘osservare’ (cfr. XXV v. 15), assume qui l’accezione di ‘considerare, esaminare’.

16. *coitada*: separato dal soggetto *vida*, con *mise en relief* della figura etimologica *vida vivo*. Stessa espressione nei versi esordiali della *cantiga* LXXV: “*Senhor, eu vivo coitada / vida*”.

17. *doo tomade*: con *variatio* sinonimica per l’imperativo *doede* delle strofe precedenti, è l’unica attestazione dell’espressione nell’opera dionigina.

LXXIV

Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou

Dopo un inizio invocativo non privo di toni polemic, tramite il quale l'io lirico lamenta la durezza dell'amata che mai volle corrispondere ai suoi sentimenti, il poeta affida come di consueto l'esposizione del tema centrale della *cantiga* ai versi del ritornello, nel quale si invita la dama a mantenere nascosta l'identità dell'innamorato mentre lui farà altrettanto. Il *celar*, regola inderogabile dell'amor cortese, viene ripreso in questa poesia in un'accezione vicina a quella che possedeva nella lirica provenzale, in cui il segreto difendeva l'intimità degli amanti da invidie e maldicenze esterne, mentre nell'universo ideologico della *cantiga d'amor* esso è necessariamente inteso come salvaguardia dei sentimenti del trovatore dall'ostilità di una *senhor* sempre più altera e inaccessibile.

La seconda strofa, dopo una ripresa letterale dei versi esordiali della canzone, introduce l'inconsueto riferimento ad una non meglio specificata colpa del poeta, che anche l'espressione *minguei em loor e em prez* del v. 14 non permette di chiarire adeguatamente. La probabile allusione alla risonanza sociale della relazione tra la dama ed il poeta, insito in quest'autoaccusa, spinge Nunes ad ipotizzare che si tratti di una donna sposata, secondo le più tradizionali norme della *fin'amor*. Tuttavia la figura della *senhor* e l'intero testo restano indefiniti e non si lasciano interpretare in termini referenziali. Senza arrischiarsi in fuorvianti sovrainterpretazioni, quel che appare evidente è il tentativo di *variatio* tematica operato da don Denis che, pur non allontanandosi dai parametri lessicali e formulistici del genere amoroso peninsulare, recupera in questa canzone uno dei *topoi* più caratteristici della tradizione occitanica che la successiva lirica galego-portoghese aveva ripreso in maniera limitata o con sviluppi differenti.

La vicinanza alla topica provenzale per così dire 'classica' si avverte anche nel vocabolario del testo, fortemente connotato in chiave cortese-feudale (cfr. i termini *galardom*, *servi*, *fazer bem*, *mercee*, *prez*, *preito*, ecc.), e a cui si oppone paradossalmente la rara espressione *teer puridade* che veicola il *leitmotiv* del segreto d'amore.

B 551, V 154.

Lang 74 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 114; Monaci (1875) 154; Braga (1878) 154; Machado (1949-1964) 516; Nunes (1972) 98; Júdice (1997) p. 147.

Repertori: Tavani (1967) 25, 83; D'Heur (1973) 568.

Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou
de mi fazer bem, e ficou per mi,
e teede por bem, pois assi passou,
em galardom de quanto vos servi,
5 *de mi teer puridade, senhor,*
e eu a vós, ca est' é o melhor.

Nom ficou per vós de mi fazer bem,
e de Deus ajades bom galardom,

mais a mha mingua foi grande; pore
10 por mercee teede por razom
*de me teer puridade, senhor,
e eu a vós, ca est' é o melhor.*

Sempre vos d' esto bom grado darei,
mais eu minguei em loor e em prez,
15 como Deus quis; e poi-lo assi passei,
praza-vos, senhor, por qual vos El fez,
*de me teer puridade, senhor,
e eu a vós, ca est' é o melhor.*

Ca nom tiro eu nem vós prez nem loor
20 d' aqeste preito, se sabudo fôr.

I- Per Dio, signora, poiché non vi sforzaste di farmi del bene, e me ne sforzai io, considerate opportuno, poiché così è successo, come ricompensa per quanto vi ho servito, *di tenermi segreto, signora, e io voi, ché questa è la cosa migliore.*

II- Non vi curaste di farmi del bene e siatene ricompensata da Dio, ma la mia mancanza fu grande; perciò ritenete giusto per pietà *di tenermi segreto, signora, e io voi, ché questa è la cosa migliore.*

III- Sempre vi sarò grato per questo, ma fui manchevole in lode e pregio, come Dio volle; e poiché vivo in questa situazione, vi piaccia, signora, per come Egli vi fece, *tenermi segreto, signora, e io voi, ché questa è la cosa migliore.*

F- Poiché non riceviamo né io né voi pregio né lode da questo patto, se sarà scoperto.

Cantiga d'amor, di *refrán*, formata da tre quartine *singulars* di decasillabi maschili a rima alternata e un ritornello di due versi, anch'essi decasillabi maschili, a rima baciata con una *fiinda* che ripete come di consueto lo schema del ritornello. Tra i collegamenti interstrofici si segnalano il legame di *coblas capcaudadas* tra il ritornello della terza strofa e la *fiinda*, gli inizi anaforici dei vv. 2 e 5 (*de mi*) e dei vv. 9 e 14 (*mais*) e la ripetizione del pronome tonico di seconda persona plurale nell'ultimo verso del ritornello e nell'*incipit* della seconda strofa e della *fiinda* (*coblas capfinidas*). Rima desinenziale 1 : 3; derivata 3-15 (*passou - passei*); al mezzo 13 : 14 : 15. Sinfalefe al v. 19 *tiro^eu*. *Enjambements*, di scarso rilievo, tra i vv. 9-10 e 19-20.

Schema metrico: a10 b10 a10 b10 C10 C10

I: ou i or

II: em om

III: ei ez

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 106, schema 99: 7; per cui cfr. XXVII.

1. *Por Deus*: l'attacco implorante, su cui si aprono una cinquantina di *cantigas*, rinforza enfaticamente la richiesta che viene articolata nel seguito della strofa (cfr. nel *corpus d'amigo* dionigino CII, CXXI, CXXIV). – *ficou.*: da un lat. volg. *FĪGĪCĀRE da FĪGĒRE, il verbo significa principalmente 'rimanere, restare', ma per l'espressione *nom ficar alguma cousa por alguém* i glossari offrono piuttosto le seguenti parafrasi esplicative: «deixar alguma cousa de se efectuar por causa ou culpa de alguém» (Magne 1944: 209) e «[non] empregar todos os esforços para conseguir qualquer cousa» (Nunes 1973: 622). Cfr. 81, 13 vv. 7-8: “E non fica per mi, per bõa fe, / d' aver meu ben e de lho guisar eu” (e parallelisticamente ai vv.13-14: “E, per bõa fe, non fica per mi, / quant' eu poss', amiga, de lho guisar”).

3. *pois assi passou*: parentetica allitterante con mero carattere riempitivo e di supporto metrico (cfr. v. 15), riferita al precedente *ficou per mi*.

4. *em galardom*: 'in qualità di ricompensa'; la preposizione ha valore modale.

5. *puridade*: per il passaggio semantico, forse per influsso arabo, da 'purezza' a 'segreto', cfr. Magne 1944: 322; Lorenzo 1977, II: 1063 e bibliografia citata. L'espressione *teer puridade a* ('tenere segreto, nascosto qualc.') veicola lessicalmente il motivo cortese del *celar* che viene qui – si noti la particolarità – raccomandato dal trovatore alla donna e non viceversa. Per altri esempi della locuzione, cfr. “e poridade vos terrey” (73, 1 v. 9) e, nella prosa, “[Senora] se vos quiserdes que vos eu diga mjña fazenda, prometede de me teerdes puridade” (Lorenzo 1977, II: 168). Il poliptoto *teer – teede* (vv. 3 e 5) si ripete identico nella seconda strofa.

6. *ca*: causale. – *est(o)*: riferito a *mi teer puridade*.

7. L'*incipit* di strofa ripete in un unico verso la proposizione franta per *enjambement* nell'esordio della canzone.

8. «En un dislocado juego de personajes y tópicos» (Víñez 2004: 243) Dio deve autorizzare *galardom* alla dama, come questa deve concederlo al poeta. Il termine, che per eccellenza indica il premio d'amore, è riferito alla ricompensa divina anche in do Vinhal: “Ajades por én galardon / de Deus, senhor” (60, 1).

9. *a mha mingua*: raramente l'innamorato si autoaccusa nelle *cantigas* ed in genere il suo torto è amare la dama più di sé stesso (cfr. ad es. IX), ma visto il contesto tematico della poesia, si può ipotizzare che il suo errore consista in una momentanea mancanza di autocontrollo a causa della quale ha lasciato trasparire i propri sentimenti. Motivo per cui chiederebbe ora alla dama silenzio e cautela.

Segnalo la differente *distinctio* “grand' e porem” proposta da Michaëlis e Nunes, che comunque non muta l'interpretazione del passo.

10. *teede por razom*: consueta *variatio* sinonimica per l'espressione *teer por bem* (v. 3), cfr. LVIII e LXI.

13. *d' esto*: riferito a quanto detto nel ritornello.

14. *minguar em*: il verbo riprende il motivo della colpa del poeta (*mingua* v. 9), senza chiarire però l'antefatto, anche se l'allusione alle virtù cortesi della *loor* e del *prez* fanno pensare al prestigio sociale della coppia di amanti. Probabilmente il poeta, lasciando trasparire i suoi sentimenti, teme di aver danneggiato la reputazione della signora. Un riscontro dell'espressione in *CSM* 258 v. 43.

15. *como Deus quis*: difficile dire come il poeta abbia mancato a *loor* e *prez*, le somme qualità cortesi, ma l'inciso modale sembra scaricare la responsabilità della *mingua* sul volere divino. – *e poi-lo assi passei*: lett. 'e poiché lo passai così': proposta avanzata da Lang nelle pagina introduttive alla sua edizione, che a testo presentava la lettura: "[e] pois assi passou" (cfr. Lang 1894: CXXX n. 4). La soluzione congetturale è fondata sul v. 3 e ripristina la regolarità metrica di fronte alla lezione dei manoscritti "mays assy passou" che non soddisfa né la rima né il senso. Nunes risolve la necessaria sinalefe della seconda ipotesi di Lang stampando: "e, poi' l' assi passei".

16. *praza-vos*: variazione lessicale per *teer por bem/razom* delle strofe precedenti. – *por qual vos El fez*: invocazione topica, cfr. XLII v. 1 e 114, 21 vv. 14-15 "por qual / vos fezo Nostro Señor".

19. La *fïnda* è strutturata come spiegazione della causale *ca est' é melhor* che chiude il ritornello: è meglio tenere il segreto perché entrambi sarebbero danneggiati. – *tiro*: tra le numerose accezioni del verbo, qui una prima persona singolare, sarà da accogliere quella di 'trarre, ricavare'; cfr. "ca de mal dizer non tirades prol" (Guarda Pagani 21 v. 9). – *nem prez nem loor*: ripresa a chiasmo della dittologia che chiudeva il v. 14.

20. *preito*: nel contesto fortemente cortese-feudale della *cantiga*, il termine recupera la sua valenza giuridica originaria, designando «o dever feudal do senhor para com seus vassalos e dêstes para com o senhor» (Magne 1944: 317) su cui è modellato il rapporto amoroso tra la signora e il poeta. – *sabudo fôr*: il tempo composto formato con l'ausiliare al futuro congiuntivo si trova per lo più in subordinate avverbiali temporali (cfr. I v. 12) o, come in questo caso, condizionali (cfr. Moscoso Mato 2000: 157-158).

LXXV

Senhor, eu vivo coitada

Ancora una poesia mossa dal dolore per il distacco dall'amata, che si nutre di un repertorio tematico e lessicale classico. La dislocazione nei versi del ritornello della supplica alla donna, come di consueto strutturata sull'antitetica alternativa vivere / morire, garantisce unità argomentativa ad un testo che appare interamente costruito su una calcolata strategia persuasiva.

L'esordio, dopo l'apostrofe canonica, è incentrato sulla forzata separazione da madonna che in tal modo nega all'innamorato ogni diritto a guardarla, rivelando quella dispotica onnipotenza che verrà messa in luce successivamente (vv. 7-9). La terza strofa, riprendendo circolarmente la figura etimologica *vivo – vida* su cui si apre la poesia, recupera anche il motivo della *coita*, espresso qui, in unione a quello altrettanto canonico degli occhi, tramite uno dei sintomi tipici del mal d'amore, ovvero la perdita del sonno (vv. 14-15). A questi motivi tipici si aggiunge quello della *laus* femminile che, come immediata amplificazione dell'invocazione alla divinità, occupa l'intero verso precedente il ritornello, mentre nelle altre stanze era limitato alle apostrofi formulari *senhor bem talhada* (v. 4) e *mha senhor fremosa* (v. 10).

L'insistenza sulla pena del poeta e sul potere della dama, i continui riferimenti alla sua perfezione e l'iterata invocazione *por Deus* nei versi precedenti la *petitio* funzionano come elementi esortativi che vogliono disporre la signora ad un atteggiamento positivo verso l'amante. Stessa finalità assume la chiusa che, esprimendo la serena remissione dell'uomo alla decisione dell'amata, si pone «come elemento-chave desta tentativa de gerir favoravelmente a capacidade arbitral da senhor» (Meneses 2000: 504 n. 11).

B 552, V 155.

Lang 75 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 115; Monaci (1875) 155; Braga (1878) 155; Machado (1949-1964) 517; Pimpão (1960) 24; Tavares (1961) pp. 25-26; Nunes (1972) 99; Torres (1977) p. 233; Ferreira (1991) p. 28; Júdice (1997) p. 148.
Repertori: Tavani (1967) 25, 112; D'Heur (1973) 569.

Senhor, eu vivo coitada
vida des quando vos nom vi;
mais pois vós queredes assi,
por Deus, senhor bem talhada,
5 *querede-vos de mim doer*
ou ar leixade m' ir morrer.

Vós sodes tam poderosa
de mim que meu mal e meu bem
em vós é todo; [e] porem,
10 por Deus, mha senhor fremosa,
querede-vos de mim doer
ou ar leixade m' ir morrer.

Eu vivo por vós tal vida

15 que nunca estes olhos meus
dormem, mha senhor; e por Deus,
que vos fez de bem comprida,
querede-vos de mim doer
ou ar leixade m' ir morrer.

20 Ca, senhor, todo m' é prazer
quant' i vós quiserdes fazer.

I- Signora, io vivo una vita angosciata da quando non vi ho più vista; ma poiché voi volete così, per Dio, signora leggiadra, *vogliate avere compassione di me o altrimenti lasciatemi morire.*

II- Voi avete un tale potere su di me che il mio male e il mio bene è tutto in voi; e perciò, per Dio, mia bella signora, *vogliate avere compassione di me o altrimenti lasciatemi morire.*

III- Io vivo a causa vostra una vita tale che mai questi miei occhi dormono, mia signora; e per Dio, che vi ricolmò di ogni bene, *vogliate avere compassione di me o altrimenti lasciatemi morire.*

F- Perché, signora, mi piace tutto quanto voi vorrete fare.

Cantiga de amor, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro versi a rima incrociata e un ritornello di due versi a rima baciata con una *fiinda* che segue lo schema ritornello, originando così legame di *capcaudadas* con la terza strofa. La poesia combina versi a uscita grave ed acuta, identici dal punto di vista numerico: eptasillabi femminili (rima *a*) ed ottosillabi maschili (rima *b* e *c*).

Le rime del ritornello e del v. 20 sono desinenziali; ricca la rima della *fiinda*. Si noti inoltre l'omogeneità fonica della rima *a* della prima e terza strofa e della rima *c* con la *b* della seconda strofa. *Enjambement* forte tra i vv. 1-2 e di minor rilievo tra i vv. 8-9, 9-10 e 14-15.

Schema metrico: a7' b8 b8 a7' C8 C8

I: ada i er

II: osa em

III: ida eus

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 194, schema 160: 419; per cui cfr. X.

1. L'*incipit* riprende l'espressione di LXXIII v. 16 "qual vida vivo coitada", frangendo in questo caso la linearità della costruzione con una forte inarcatura. L'aggettivo *coitada*, sospeso in *explicit* di verso, può a prima vista legarsi al verbo precedente supponendo un io lirico femminile tipico della *cantiga d'amigo*, contro cui si scontra però il chiaro marchio di genere costituito dall'apostrofe iniziale *senhor*.

2. *des quando vos nom vi*: rovescia la dichiarazione esordiale di XVII: “Senhor, desquando vos vi / e que fui vosco falar, / sabed’ agora per mi [...] / que pouco posso durar, / e moiro-m’ assi de chão” (vv. 1-7).

3. La ragione della separazione raramente viene spiegata, ma la subordinata causale, nonostante rientri in un frasario cristallizzato (cfr. “ca assi queredes” XII v. 12; “e pois vos queredes assi” 104, 7 v. 3; ecc.), fa presumere un divieto di madonna.

4. *por Deus*: l’invocazione alla divinità è uno stilema topico, generalmente svuotato di ogni connotazione, ma la costante iterazione nei versi precedenti la supplica denota il suo evidente valore persuasivo. Si ripete in *incipit* di verso anche nella seconda strofa (v. 10).

5-6. Il ritornello espone il motivo conduttore del testo ed è notevole il riscontro con quello della *cantiga* LXI, rispetto al quale la *variatio* è minima: “de vos querer de mi doer / ou de me leixardes morrer”.

6. *ar*: ‘per contro, invece’; oltre che ripetizione ed intensificazione, la particella può indicare contrapposizione (cfr. Brea 1988b: 53). – *ir morrer*: lett. ‘andare a morire’.

7. Stessa espressione e stessa inarcatura in XII vv. 2-3.

8. *que*: correlativo di *tal*, introduce la consecutiva che esplicita la dichiarazione di onnipotenza della donna. – *meu mal e meu bem*: il potere della dama sull’innamorato si esprime in simili termini nelle aspostrofi del tipo “senhor de min, e meu ben e meu mal” (148, 23 v. 9) e nella dichiarazione di Johan Soarez Coelho “porque sodes meu mal e meu ben” (79, 46 v. 14).

10. Il verso, assente in B, è inserito dal copista di V nello spazio tra la prima e la seconda strofa, in un momento successivo alla copiatura della poesia. Lang lo colloca come verso esordiale della seconda stanza pregiudicando così la regolarità della schema metrico che risulterebbe a rime bacciate e non incrociate. La collocazione del verso nel finale del corpo strofico è proposta di Michaëlis, seguita poi da editori ed antologisti successivi.

13. L’*incipit* della terza strofa riprende la figura etimologica su cui si apre la prima (con somiglianza fonica anche delle rime *-ada, -ida*), ma non sfugga il notevole riscontro con i versi esordiali di Vasco Rodriguez de Calvelo: “Vivo coitad’ en tal coita d’ amor / que sol non dormen estes olhos meus” (155, 13).

16. *comprida (de bem)*: lett. ‘piena di bene’, per questo provenzalismo, cfr. XLIII v. 6. Il polisemico *bem*, avverbio nell’apostrofe del v. 4 e sostantivo col valore generico di ‘bene, vantaggio’ al v. 8, si riferisce qui all’insieme delle virtù femminili.

19. Letteralmente: ‘tutto mi è piacere’. La *fiinda* conferisce alla canzone qualche accento di intensità espressiva, slegandola dalla querula monotonia di molte altre poesie fondate sulla supplica alla dama. Nonostante l’apparente cambio di tono dei versi conclusivi, col passaggio dalla disforia della *vida coitada* alla pacata rassegnazione, la

dichiarazione della *fiinda*, come sopra accennato, ben si inserisce tra le tecniche persuasive sui cui è costruito il testo. – *ca*: consueto elemento di raccordo che unisce saldamente il congedo a quanto detto nelle strofe precedenti.

20. *quant(o)*: collegato all'indefinito *todo* del verso precedente. – *i*: 'in questo', cioè in merito alla situazione del poeta. – *quiserdes*: il congiuntivo futuro rende in questo caso l'imminenza della scelta revocata alla signora. Da notare che le occorrenze del verbo nel testo hanno sempre come soggetto la dama, l'unica a possedere la facoltà di *querer* qualcosa dall'altro polo della relazione amorosa (cfr. vv. 3, 20 e rit.).

CANTIGAS DE AMIGO

LXXVI

Bem entendi, meu amigo

La poesia è la prima delle nove *cantigas de amigo* di don Denis strutturate su temi ed enunciati appartenenti al campo semico dell'interdizione, la cui specificità è determinata «dall'impossibilità, per gli amanti, di realizzare il convegno desiderato da entrambi» e che «sul piano lessicale si attua soprattutto nella formula *non pode falar migo nen veer-me* e simili», presente qui al v. 3 (Tavani 1980: 103). In questo caso, come in *Que trist' oj' é meu amigo* (LXXVIII), la sofferenza per la separazione patita da entrambi i protagonisti sembra dovuta ad una coercizione esterna (forse la madre) che non viene però palesata. Come accennato, il motivo dell'interdizione è, oltre ai due citati, presente in altri sette componimenti dionigini: in quattro di questi è la madre ad impedire l'incontro amoroso (cfr. CV, CX, CXI e CXX), mentre in due la separazione degli amanti è causata dalla guerra e dal reclutamento dell'*amigo* nell'*oste* del re (LXXVII e LXXIX). Infine il ruolo del guardiano è rivestito dal marito geloso nella famosa *malcasada* dionigina *Quisera vosco falar de grado*, un *unicum* nel panorama lirico galego-portoghese (CVIII).

L'unità espositiva della poesia è garantita dalle correlazioni parallelistiche, verbali e semantiche, ottenute grazie a diversi artifici iterativi (*repetitio*, *dobre*, *coblas capdenals*, poliptoto) ed accentuate dalla ricorrenza del *refrán*, mentre la progressione concettuale è generalmente limitata al secondo e terzo verso di ogni stanza. La prima strofa contiene infatti il nucleo tematico della *cantiga* che si arricchisce di minime aggiunte nelle strofe successive sino alla *fiinda*, che chiude questo lento movimento circolare fornendo la chiave di interpretazione del testo. Il monologo della fanciulla è apparentemente un conforto all'infelice innamorato affinché, dopo il mancato incontro, non dubiti del suo amore, ma alla pena dell'amico sono dedicati solo i primi versi delle tre *coblas*, poiché la pausa sintattica e l'avversativa, che introduce il quinto verso della prima e della terza strofa e il quarto verso della seconda, marcano un cambiamento di prospettiva per il quale la giovane diviene protagonista assoluta di ogni stato d'animo, euforico o disforico. Le sue reiterate asserzioni di amore e fedeltà, affidate al ritornello, sono intercalate alla vibrante richiesta rivolta all'amico di tornare da lei e al motivo del segreto amoroso che, anticipato dal verbo *encobrir* del v. 18, chiude l'intera poesia (*negar*). I due versi sintatticamente paralleli della *fiinda* suggellano questo circolo regolare ponendo di nuovo l'attenzione non sul *pesar* dell'*amigo*, pur apostrofato per quattro volte nel corso della poesia, ma sull'insopportabile tormento della fanciulla. Fulcro del testo non è infatti la coercizione in sé, quanto piuttosto il profondo dolore che la fanciulla prova per questo distacco, superiore a quello dell'amato a tal punto che mentre il ragazzo lo può tenere segreto, lei non ne è più in grado.

B 553, V 156.

Lang 77. Altre edd.: Moura (1847) p. 118; Monaci (1875) 156; Braga (1878) 156; Machado (1949-1964) 518; Pimpão (1960) 25; Nunes (1973) 4; Torres (1977) p. 247; Cardoso/Cunha (1978) p. 293; Nassar (1995) p. 83; Júdice (1997) p. 21; Cohen (2003) p. 586.

Repertori: Tavani (1967) 25, 18; D'Heur (1973) 570.

Bem entendi, meu amigo,

que mui gram pesar ouvestes
quando falar nom podestes
vós noutro dia comigo;
5 mais certo seed', amigo,
que nom fui o vosso pesar
que s' ao meu podess' iguar.

Mui bem soub' eu por verdade
que erades tam cuitado
10 que nom avia recado;
mais, amigo, acá tornade,
sabede bem por verdade,
que nom fui o vosso pesar
que s' ao meu podess' iguar.

15 Bem soub', amigo, por certo
que o pesar d' aquel dia
vosso, que par nom avia;
mais pero foi encoberto,
e porem seede certo
20 *que nom foi o vosso pesar*
que s' ao meu podess' iguar.

Ca o meu nom se pód' osmar
nem eu nom o pudi negar.

I- Ben compresi, amico mio, che provaste un grandissimo dolore quando non poteste parlare con me l'altro giorno; ma siate certo, amico, *che il vostro dolore non si potè uguagliare al mio.*

II- Seppi molto bene in verità che eravate tanto angosciato che non trovavate conforto; ma, amico, tornate qui, sappiate bene in verità, *che il vostro dolore non si potè uguagliare al mio.*

III- Ben seppi per certo, amico, che il dolore vostro di quel giorno non aveva pari; ma tuttavia fu celato, e per questo siate certo *che il vostro dolore non si potè uguagliare al mio.*

F- Poiché il mio non si può immaginare né io l'ho potuto negare.

Cantiga de amigo, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di cinque eptasillabi femminili seguiti da un ritornello di due ottosillabi maschili a rima baciata e una *fiinda* di due versi che riprende la misura e la rima del *refrán*. Legami interstrofici, tra il *refrán* della III strofa e la *fiinda*, del tipo *capcaudadas* e *capfinidas* (*meu podess' – meu pód'*), sono *capfinidas* anche l'ultimo verso del corpo della II strofa e la III (*bem sabede por – bem soub' por*). L'inizio anaforico della prima e terza strofa (*coblas capdenals*) è leggermente variato nella seconda (*mui bem*) che a sua volta si collega alla terza stanza tramite la ripetizione del perfetto *soub(e)*; ripresa anaforica di *mais* al quinto verso della prima strofa e al quarto della seconda e della terza.

Un'altra modalità di collegamento interstrofico è il *dobre*, presente ai vv. 1 e 5: *amigo* (I), *por verdade* (II), *certo* (III). Inoltre, si notino le rime derivate dei vv. 2-17 (*ouvestes* - *avia*); le rime desinenziali 2 : 3 e 22 : 23 e le ricche 1/5 : 4. Somiglianza fonica delle rima *a* e *b* della II strofa (-ade, -ado), mentre la *c* – che riguarda ritornello e *fiinda* – è anticipata in rima interna ai vv. 2, 3, 16 e 17. *Enjambements* tra i vv. 3 e 4 e tra i vv. 16 e 17 che obbediscono a precise ragioni espressive e nel contempo ad esigenze di rima. Sinalefe al v. 11 *amigo^acá*.

Schema metrico : a7' b7' b7' a7' a7' C8 C8
 I: igo estes ar
 II: ade ado
 III: erto ia
 F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 143, schema 139: 22; per cui cfr. IX.

1. *Bem entendi*: per una simile formula esordiale nella tradizione galego-portoghese, cfr. *Entend' eu, amiga, per boa fe* (63, 29) ed *Entend' eu ben, senhor, que faz mal sen* (115, 6). La ripetizione anaforica dell'avverbio *bem*, unito al verbo *soube* ai vv. 8 e 15, è uno dei meccanismi iterativi che assicura fin dall'inizio la forte coesione formale del testo. – *entendi*: il verbo mantiene in galego-portoghese l'ampio spettro semantico che possiede in provenzale, infatti se il suo significato principale è quello di 'percepire, sentire', esso può però possedere le sfumature di 'capire', 'pensare, giudicare', 'sapere, rendersi conto' (è il nostro caso) oppure l'accezione erotica di 'essere amante' (cfr. il deverbale *entendedor*). – *meu amigo*: come è noto, la presenza del termine *amigo* funziona generalmente come contrassegno di genere, anche se non mancano casi in cui la parola chiave è *madre, amiga* o *filha*. Tra le cinquantadue *cantigas d'amigo* dionigine in trentun casi il riferimento all'amico compare già nell'*incipit*, come nel presente testo, e in altri quindici tra il secondo e il terzo verso. Tra di essi sono venti i componimenti in cui la giovane si rivolge direttamente all'innamorato (cfr. oltre a questo, LXXXIV, LXXXVIII, XCIII, XCVI, XCIX, C, CI, CII, CIV, CVI, CVIII, CX, CXI, CXIV, CXVI, CXVIII, CXIX, CXXII, CXXVII). Nel nostro componimento l'apostrofe all'amato è ripetuta quattro volte, in un solo caso arricchita dal possessivo e due volte in posizione di rima (*dobre*).

2. *pesar*: l'infinito sostantivato, che si ripete per cinque volte nel corso della *cantiga* ed è iperbolicamente definito senza pari al v. 17, ci introduce nel campo semico dell'"amore insoddisfatto", insieme all'aggettivo *cuitado* del v. 9. L'infelicità dei due giovani è qui dovuta alla loro momentanea separazione che non permette loro di parlarsi né di vedersi, ma il tono generale non è di disperata afflizione: rispetto alla *cantiga d'amor*, nel genere *d'amigo* la *coita* si converte spesso in un sentimento condiviso poiché entrambi i personaggi, il giovane e la fanciulla, partecipano generalmente degli stessi sentimenti.

4. La debole inarcatura, oltre alla *mise en relief* del soggetto della subordinata, permette di aprire e chiudere il verso focalizzando l'attenzione sui due protagonisti

della relazione amorosa (*vós*, l'amato, e *comigo*, riferito all'amica). – *noutro dia*: esprime un tempo passato che rimane generalmente indeterminato, cfr. VIII v. 4.

5. *seede*: seconda persona plurale dell'imperativo di *seer*, è una forma intermedia tra il latino SĒDĒTE e il portoghese attuale *sêde* (galego *sede*). L'espressione, in poliptoto col *fui/foi* del ritornello, sarà ripetuta a chiasmo al v. 19 con *certo* in figura di *dobre*.

7. Si intenda *que ao meu (pesar) se podesse iguar*, 'che al mio (dolore) potesse uguagliarsi'. Per la corretta comprensione del verso è necessario sottointendere un *tal* prima del *que* consecutivo. – *ao*: bisillabico nella poesia trovadoresca. – *iguar*: uguagliare, dal latino *AEQUĀRE*, col normale passaggio dal dittongo iniziale a *i-* del portoghese.

8. *por verdade*: 'veramente', 'con certezza', locuzione avverbiale con appena sei attestazioni nel *corpus* profano, presente, sempre in rima, anche nella *cantiga* CXVIII. Attraverso la ripetizione di *bem, por verdade* e (*por*) *certo* la fanciulla sembra voler fugare ogni possibile dubbio circa i suoi sentimenti e le sue dichiarazioni.

10. *recado*: documentato dal secolo XII, *recado* possiede, come il verbo *recadar* da cui deriva, una vasta estensione semantica: 'messaggio, notizia', 'risposta', 'giudizio, intelligenza', 'soluzione' sono solo alcuni dei significati proposti dai glossari (cfr. L v. 18). In questo contesto l'accezione del sintagma *nom aver recado* non è chiara, Lang (1984: 165) lo traduce *ratlos sein* ('non sapere, essere confuso'), e così Nunes che gli attribuisce il valore di «*não saber que fazer, d'onde passar os limites ou ser excessivo*» (Nunes 1973, III: 9). Torres (1977: 247), pensando piuttosto al moderno *recato* ('prudenza, circospezione, cautela'), interpreta il verso in tal modo: «*que estáveis tão apaixonado que não haveis podido pôr recado no vosso amor por mim*»: tanto forte è il dolore del giovane che viene meno la consueta discrezione, ma la fanciulla lo invita a tornare rassicurandolo che questa pena è rimasta comunque nascosta.

Considerando che il termine, nelle altre *cantigas de amigo* dionigine in cui compare (LXXXI, CXIII, CXXV), ha sempre il senso di 'messaggio, notizia', si potrebbe intendere: 'eravate tanto angustiato perché non c'era un messaggio' o 'perché non c'erano (non avevate) notizie' con *avia* impersonale e *que* causale, oppure col verbo alla prima persona singolare 'perché non avevo messaggio (da parte vostra)', anche se quest'ultima ipotesi sembra poco economica poiché il verso risulterebbe assai ellittico (la fanciulla non avrebbe ricevuto messaggio perché l'amato non le ha potuto parlare, come dice il secondo verso).

L'ipotesi più convincente è forse quella di 'soluzione' nel senso di 'eravate tanto angustiato che non sapevate che fare per trovare un rimedio alla sofferenza', con *que* consecutivo in questo caso. Questa accezione sembra confermata dalle altre due occorrenze del sintagma *nom aver recado* all'interno del *corpus* amoroso galego-portoghese. Al v. 11 di *Já eu non amo a quen soya* di Roi Fernandiz (143, 7) l'espressione *non á hi recado* sembra infatti possedere lo stesso valore di 'non c'è rimedio', mentre nel verso dionigino "nem dormho rem nem ei em mim recado" (L) il termine significa 'giudizio' ma sempre riferito al sapere o, meglio, non sapere cosa fare, come comportarsi. A questi esempi si aggiunga un ulteriore riprova dionigina: "el [Deus] mi ponha i recado", v. 10 di *Amor fez a mim amar* (LXVII). Si collegano a

quest'ultimo esempio anche Cardoso/Cunha (1978) proponendo l'accezione di 'conforto'.

11. *acá*: avverbio di luogo derivante da *ACCU HAC latino, sinonimo della forma in -ó che però non è attestata nella lirica, di contro alle quindici occorrenze di *acá* e alle oltre quattrocento di *aquí*. – *tornade*: imperativo con valore esortativo; lo stesso invito a tornare dall'*amiga* in Martin de Padrozelos ("a in vos tordade por en" 95, 7 v. 17) e in Pero da Ponte ("tornade-vus mays cedo que poderdes / e guysarey como faledes migo" 120, 37 v. 3).

12. Il parallelismo della *cantiga* combina il principio dell'iterazione con quello della *variatio*, si hanno così le varianti sinonimiche *bem entendi* (v. 1) – *bem soube* (vv. 8 e 15), *certo seede* (vv. 5 e 19) – *sabede bem* (v. 12) e la leggera inversione sintattica *certo seede* – *seede certo* (vv. 5-19), riguardanti il primo verso e quello anteriore al *refrán*, da sempre sede privilegiata di clausole parallelistiche.

16-17. Il giro sintattico è complicato dall'iperbato combinato con l'*enjambement* e dal *que* pleonastico del v. 17, il che accentua il valore iperbolico della frase.

18. L'alternanza presente nei testimoni delle forme *fui* (vv. 6 e 13) e *foi* (vv. 18 e 20), rispettata dalla maggior parte degli editori ma soppressa ad esempio nelle edizioni di Cohen, era comune nel portoghese arcaico, e ancora sopravvive in certi dialetti portoghesi e galeghi. Cfr. Williams 1973: 243; Cardoso/Cunha 1978: 293; Ferreiro 1999: 80. – *encoberto*: il motivo del segreto d'amore, che nella *cantiga d'amor* non è altro che un espediente usato dal poeta per proteggersi non tanto dalle calunnie dei *miscradores*, quanto piuttosto dal risentimento della dama, è nel genere d'*amigo* un modo per mantenere una certa discrezione e per salvaguardare il sentimento e l'intimità degli amanti, generalmente insidiata dalla madre della fanciulla. Per il verbo *encobrir*, cfr. XI v. 15.

19. *porem*: col consueto valore conclusivo di 'perciò', 'per questo motivo'.

22. *osmar*: per l'etimologia e le varie sfumature di significato del verbo ('pensare, immaginare, giudicare, stimare'), cfr. XXXII v. 1. La costruzione col verbo modale genera poliptoto con le forme *podesse* e *pudi* dei vv. 21 e 23.

23. *nem*: ha unicamente la funzione di coordinante, il valore negativo è impresso dal *nom* successivo che precede il verbo (cfr. Lopez Gato 1991: 275). – *negar*: il doppio significato di 'negare' e 'occultare' del verbo permette il gioco semantico dell'*aequivocatio*. Quanto affermava Bec sulla lirica medievale risulta evidente in questo contesto: «les mots significatifs [...] jouissent d'une richesse sémantique particulière, d'une pluralité de valeurs, d'une puissance allusive, qui font le désespoir du philologue, mais étendent très loin le message poétique et compensent par là la pauvreté numérique des unités lexicales» (P. Bec, *Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, Professeur à l'Université de Liège*, 2 voll., Gembloux, Duculot, 1969, II, pp. 1309-1329, a p. 1323). Se la presenza di *encobrir* nella terza strofa fa propendere per il significato di 'nascondere', l'uso di *negar* coi due valori simultanei di 'celare l'amore

di fronte a curiosi e maldicenti' e di 'smettere di amare, rinnegare l'amore per liberarsi della sofferenza' è sapientemente sfruttato da altri *trobadores*, come ad esempio Afonso Mendez de Besteiros che nella *cantiga d'amor Coitado vivo, á mui gran sazon* dichiara nel *refrán* "non querria d' este mundo outro ben / se non poder negar quen quero ben" per concludere con la *fiinda* "E per nega'-lo eu cuidaria ben / a perder coitas e mal que mi ven!" (7, 3) oppure da Johan Garcia de Guilhade: "Amigos, non poss' eu negar / a gran coita que d'amor ey" (70, 9 vv. 1-2).

LXXVII

Amiga, muit' a gram sazom

La *cantiga* introduce la figura essenziale, in questo genere, della confidente che si connota qui come passiva destinataria cui l'interlocutrice confida segreti e timori legati alla lontananza dell'amico, impegnato al servizio del re.

L'esordio, dopo la canonica apostrofe all'*amiga*, informa il lettore sull'antefatto costituito essenzialmente dalla separazione degli amanti, data come di consueto come già realizzata ed espressa lessicalmente dalla frequente formula *ir-se de aqui*. Il motivo, insieme all'inevitabile opposizione antitetica tra l'*aqui* conosciuto del presente e della presupposta relazione amorosa e il remoto *algur* in cui è costretto l'amico, si ripete parallelisticamente nelle strofe successive, senza rinnovare tuttavia il riferimento alla coercizione militare. Il campo semico dell'interdizione, in unione al motivo della *partida*, non si combina in questo testo a dichiarazioni di sofferenza o di risentimento da parte della fanciulla, ma si vela di una sfumatura originale che rivela dietro la supposta *dona virgo* della *cantiga d'amigo* una donna in realtà maliziosamente consapevole della propria femminilità e dei sentimenti dell'innamorato. La lontananza dell'amico, marcata dal ridondante *nom tornar*, viene infatti imputata alla sua morte, non essendo possibile altra giustificazione al suo ritardo.

Dal punto di vista tecnico, il parallelismo concettuale dei primi versi delle strofe culmina nella correlazione letterale che caratterizza il verso precedente il ritornello, nel quale l'iterata iperbole *mil vezes* configura l'unico cedimento alla dolente preoccupazione cui si lascia andare la fanciulla.

B 554, V 157.

Lang 78 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 120; Monaci (1875) 157; Braga (1878) 157; Machado (1949-1964) 519; Pimpão (1960) 26; Nunes (1970) p. 241; Nunes (1973) 5; Torres (1977) p. 248; Nassar (1995) p. 84; Júdice (1997) p. 22; Diogo (1998) pp. 186-187; Cohen (2003) p. 587.

Repertori: Tavani (1967) 25, 8; D'Heur (1973) 571.

Amiga, muit' á gram sazom
que se foi d' aqui com el rei
meu amigo, mais ja cuidei
mil vezes no meu coraçom
5 *que algur morreu com pesar,*
pois nom tornou migo falar.

Porque tarda tam muito lá
e nunca me tornou veer,
amiga, si veja prazer,
10 *mais de mil vezes cuidei ja*
que algur morreu com pesar,
pois nom tornou migo falar.

Amiga, o coraçom seu

era de tornar ced' aqui
 15 u visse os meos olhos em mi,
 e porem mil vezes cuid' eu
que algur morreu com pesar,
pois nom tornou migo falar.

I- Amica, è da moltissimo tempo che se ne andò da qui col re il mio amico; ma già pensai mille volte nel mio cuore *che morì in qualche luogo con dolore, poiché non tornò a parlare con me.*

II- Poiché tarda là così tanto e mai tornò a vedermi, amica, che io abbia piacere, più di mille volte pensai già *che morì in qualche luogo con dolore, poiché non tornò a parlare con me.*

III- Amica, la sua intenzione era di tornare presto qui dove potesse vedere i miei occhi; e per questo mille volte penso *che morì in qualche luogo con dolore, poiché non tornò a parlare con me.*

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre quartine *singulars* di ottosillabi maschili a rima incrociata seguite ciascuna da un ritornello di due ottosillabi maschili a rima baciata. Legame di *capdenals* per la ripetizione anaforica dell'apostrofe *amiga* ai vv. 1 e 13, cui si aggiunge il v. 9. Sinalefe v. 15 *visse^os*.

Schema metrico : a8 b8 b8 a8 C8 C8
 I: om ei ar
 II: a er
 III: eu i

Cfr. Tavani 1967: 184, schema 160: 326; per cui cfr. X.

1. *Amiga*: la canzone è tra le quattordici indirizzate ad un' *amiga*, una confidente cui la fanciulla manifesta le proprie ansie amorose o, più raramente, la propria gioia (cfr. LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXII, LXXXIII, LXXXVI, XCV, CIII, CXIII, CXX, CXXIV, CXXV, CXXVI). Se oltre a queste si considerano la tenzone *Amiga, faço-me maravilhada* (XCVII) e i sei testi in cui si immagina sia l'amica a rivolgersi alla fanciulla (cfr. LXXXI, LXXXVII, XCIV, XCVIII, CXVII, CXXI), si noterà come quella della confidente sia la figura più presente nel *corpus* d' *amigo* dionigino (ventun testi in totale) insieme a quella dell'innamorato (venti testi, cfr. LXXVI v. 1).

Per le occorrenze del sostantivo *amiga*, una delle marche distintive del genere, e la sua collocazione nei testi, cfr. D'Heur 1975: 370-377 e Corral 1996: 142-153. – *muit' á gram sazom*: formula introduttiva frequente (*Amiga, muit' á que non sei* 40, 2; *Muito per á ja gran sazom* 47, 14; *Gran sazom á, meu amigo* 95, 7; ecc.), indica in questo caso il tempo dell'ingiustificato ritardo dell'amico.

2. *se foi d' aqui*: la partenza dell'amigo è in genere espressa lessicalmente dalla formula *ir-se de aqui*, che, essendo «la partida [...] un hecho ya efectuado desde la perspectiva del presente en la que está situada la mujer» (Ron 1994: 120), presenta di

conseguenza il verbo coniugato al perfetto. Numerosi gli *incipit* del tipo *Foi-s' un dia meu amigo d' aqui* (92, 2 = 106, 9), *Foi-s' o meu amigo d' aqui* (120, 18 = 122, 3), *Des quando vos fostes d' aqui* (110, 2), ecc., dove il deittico *aqui* determina la dimensione spaziale del testo, indicando nel contempo sia lo spazio interlocutivo nel presente del monologo sia lo spazio della relazione amorosa tra l'*amigo* e la fanciulla (cfr. Pinto-Correia 1985: 23-26). – *com el rei*: il complemento specifica la causa della partenza dell'amico, ovvero l'obbligo di servire il re in guerra. L'impedimento militare si ritrova solamente in un altro testo di don Denis (LXXIX) in cui si esprime il desiderio della fanciulla di avere notizie dell'*oste* tra i cui ranghi è impegnato il suo innamorato; il motivo è invece frequente ad esempio in Johan Airas (cfr. 63, 12; 63, 30; 63, 54; 63, 67; 63, 68; 63, 77). Il mantenimento della variante *el* di fronte al sostantivo *rei*, al posto della comune forma dell'articolo maschile singolare *o*, oltre ad essere stata spiegata come leonismo o castiglianismo, è stata fondamentale oggetto di due differenti interpretazioni. Nunes (1960: 252-253) la considera una continuazione del nominativo latino ILLE, conservato in certi sintagmi di ampio uso, mentre per altri studiosi, come Pottier (1968) e Ferreiro (1999: 254-255), l'allomorfo deriverebbe dall'accusativo ILLUM che avrebbe conservato l'articolazione della vocale iniziale per un processo di pronuncia enfatica riservata a formule di rispetto come *el rei* (> *élo rége> ĪLLU RĒGE) ed il più sporadico *el Conde* (cfr. inoltre Huber 1986: 35 e 72; Williams 1973: 147; Lorenzo Gradín 2008: 257).

3. *meu amigo*: ulteriore elemento distintivo di genere, ritardato tramite l'inversione sintattica ed enfaticamente collocato in *incipit* di verso dal debole *enjambement*. – *cuidei*: sul verbo, collocato nelle strofe successive nel verso immediatamente precedente il ritornello, e sull'espansione iperbolica *mil vezes* insiste il parallelismo verbale che caratterizza il testo e che fa del quarto verso di ogni stanza una transizione all'identità letterale del *refrán*.

4. *mil vezes*: espressione iperbolica che indica il pensiero ossessivo della giovane ed alimenta la tensione drammatica della scena, cfr. l'*incipit* di una *cantiga d'amor* di Pero Garcia Burgalês *Mais de mil vezes coid' eu eno dia* (125, 18) o i versi di una canzone d'*amigo* di Johan Soarez Coelho: "ben mil vezes no seu coraçõ / rogu' el a Deus que lhi dé meu perdon / ou sa morte" (79, 44 vv. 12-14).

5. *algur*: 'da qualche parte, in qualche luogo' in opposizione all'*aqui* del v. 2; avverbio di incerta etimologia, relazionato col latino ALĪCŪBĪ, probabilmente attraverso la contaminazione con *algo*, con *-r* finale analogica su *alhur* (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 4; REW 1935: 26, n. 338 e 27 n. 347; Magne 1944: 65; Lorenzo 1977, II: 94; Corominas/Pascual 1980, I: 163 s.v. *alguno*; Huber 1986: 255; Ferreiro 1999: 355). – *morreu com pesar*: caratteristica del genere d'*amor* (cfr. XXXIX v. 9), l'espressione perde qui il significato cortese del 'morire d'amore' per recuperare drammaticamente il suo valore originario, legittimato dal riferimento bellico del v. 2. Per la morte dell'amico come motivazione del suo ritardo, cfr. anche LXXX, XCVII, ecc.

7. *tarda*: verbo caratteristico del genere d'amico, riferito appunto alla lontananza e al ritardo di questi. Si noti l'allitterazione su *ta-*. – *lá*: l'opposizione tra lo spazio in cui agisce la fanciulla (*aqui* vv. 2 e 14, *u* v. 15) e quello lontano e nebuloso dove

presumibilmente si trova l'amico (*algur* vv. 5/11/17, *lá* V. 7) conferisce «uma maior profundidade de conteúdo» al testo (Pinto-Correia 1985: 24) anche se la cornice paesaggistica, definita a ragione un campo semico secondario nella classificazione di Tavani (1980: 91-94), viene evocata esclusivamente da una serie di avverbi di luogo semanticamente opposti quanto indefiniti.

8. *veer*: in poliptoto col congiuntivo *veja* del verso successivo, il verbo introduce il motivo della vista della donna amata, caratteristico dunque non solo del genere d'*amor*, che verrà ripreso nella terza strofa (*visse* v. 15).

9. *si*: accetto la lettura suggerita da Michaëlis (1895: 528) ed accolta dagli editori successivi, rispetto alla *distinctio s' i* (*veja prazer*) di Lang, di cui non si registrano altre occorrenze nei testi.

10. L'accentuato parallelismo caratteristico del quarto verso di ogni strofa si combina in questo caso, oltre che a variazioni posizionali, all'intensificazione lessicale del superlativo *mais de*.

13. *o coração seu*: il sostantivo assume qui il frequente valore di 'intenzione, volontà'; da notare la ripresa a chiasmo e l'*aequivocatio* semantica col *meu coração* del v. 4.

15. *em mi*: la formula *os meus olhos em mi*, col sintagma preposizionale in funzione rafforzativa, è attestata unicamente in don Denis, cfr. XLVIII v. 9. L'espressione è chiaramente una sineddoche con cui la fanciulla indica la sua stessa persona.

16. *cuid(o)*: la ripetizione letterale si associa con la *variatio* temporale (*cuidei* nelle strofe precedenti) per esigenze metriche, ma anche per stabilire una continuità tra l'ieri e l'oggi.

LXXVIII

Que trist' oj' é meu amigo

Il monologo della fanciulla alla passiva confidente verte sulla tristezza che a buon diritto prova l'amico a causa della loro separazione. L'interdizione, definita nello specifico dalle serie lessicali *nom poder falar nem veer* (vv. 3-4), *nom veer* (v. 8, 14) e *nom oir mandado* (vv. 14-15), non diviene però oggetto di ulteriori chiarimenti o sviluppi concettuali, essendo la *cantiga* costruita su un esiguo materiale, ripetuto con la consueta tecnica del parallelismo semantico e letterale. La compatta trama di corrispondenze verbali si struttura in particolar modo attorno all'espressione *andar triste* (con *variatio* minima al v. 1: *seer triste*), presente ad ogni *incipit* di strofa e nel primo verso del ritornello, e sulla serie lessicale sinonimica *fazer razom* (vv. 4 e 9-10) / *fazer guisado* (v. 13) / *fazer dereito* (v. 16) che, insieme alle formule *dereit é* (v. 8) e *sem falha* (v. 9), insistono sulla «correctness of boy's suffering», definita a ragione da Cohen «the thematic center of the text up until the *fiinda*» (Cohen 1987: 103).

Già a livello tematico si noterà la singolarità della canzone, che da un punto di vista tonale, sentimentale e stilistico si avvicina a tante *cantigas d'amor* piuttosto che al genere *d'amigo*. La voce femminile infatti non lamenta la propria situazione, ma riporta, più o meno freddamente, la sofferenza altrove espressa in prima persona dal poeta per la lontananza dall'altera *senhor*. Se a partire dall'*exclamatio* incipitaria il testo enuncia la preoccupazione della giovane per le sorti dell'amico, nei versi della *fiinda* si avverte piuttosto lo stupore di una donna che, superbamente consapevole della propria bellezza e dell'amore dell'uomo, ironizza sulla sua resistenza fisica non riuscendo ad immaginare come egli possa continuare a vivere senza poterla vedere.

Sul piano lessicale il testo, a cui solo le esclamazioni poste circolarmente in apertura e chiusura conferiscono una pur minima intensità espressiva, è intessuto di formule convenzionali, veicolino esse il nucleo tematico della poesia (*andar triste*, *fazer razom*, *fazer guisado*, ecc.) oppure funzionino come meri riempitivi (*se Deus mi valha*, *sem falha*, *per bõa fe*, ecc.). Infine, in obbedienza al gusto parallelistico che domina il componimento, i motivi centrali sono marcati dalla *repetitio* sia nelle forme più semplici (*triste* vv. 1, 7 e 13; *faz razom* vv. 4 e 9-10; *andar* vv. 13 e 17, con chiasmo *andar triste – triste andar*; *faz* vv. 13 e 16) che in quelle del poliptoto (su *veer*: vv. 4 e 6, 8 e 12, 14; su *andar*: 7 e 11).

B 555, V 158.

Lang 79 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 121; Monaci (1875) 158; Braga (1878) 158; Machado (1949-1964) 520; Pimpão (1960) 27; Nunes (1973) 6; Torres (1977) p. 252; Dobarro (1987) 9; Nassar (1995) p. 85; Reckert/Macedo (1996) 47; Júdice (1997) p. 23; Cohen (2003) p. 588.

Repertori: Tavani (1967) 25, 101; D'Heur (1973) 572.

Que trist' oj' é meu amigo,
amiga, no seu coração!
ca nom pode falar migo
nem veer-m', e faz gram razom
5 *meu amigo de trist' andar,*

pois m' el nom vir, e lh' eu nembrar.

Trist' anda, se Deus mi valha,
ca me nom vio, e dereit' é;
e por esto faz sem falha
10 mui gram razom, per bõa fe,
meu amigo de trist' andar,
pois m' el nom vir, e lh' eu nembrar.

D' andar triste faz guisado,
ca o nom vi, nem vio el mi,
15 nem ar oíó meu mandado,
e porem faz gram dereit' i
meu amigo de trist' andar,
pois m'el nom vir, e lh' eu nembrar.

Mais Deus, como póde durar
20 que ja nom morreu com pesar!

I- Come è triste oggi il mio amico, amica, nel suo cuore! poiché non potè parlare con me né vedermi, ed ha ben ragione *ad essere triste il mio amico, poiché non mi vede e pensa a me.*

II- È triste, che Dio mi aiuti, poiché non mi vide, e ne ha motivo; e per questo ha senza dubbio molta ragione, in fede mia, *ad essere triste il mio amico, poiché non mi vede e pensa a me.*

III- È giusto che sia triste, poiché non lo vidi, né lui vide me, e neppure ebbe mie notizie, e pertanto fa bene *ad essere triste il mio amico, poiché non mi vede e pensa a me.*

F- Ma Dio, come può resistere senza morire con dolore!

Cantiga de amigo, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro versi a rima alternata di cui il primo e il terzo eptasillabi femminili (rima *a*) e i restanti ottosillabi maschili (rima *b*) con un ritornello di due versi a rima baciata, anch'essi ottosillabi maschili, più una *fiinda* con la stessa struttura e rima del *refrán*.

I collegamenti interstrofici, eccetto il legame di *capcaudadas* tra il ritornello della terza strofa e la *fiinda*, sono dovuti alla struttura parallelistica su cui è costruito il testo e che genera ad esempio gli inizi anaforici dei vv. 3, 8, 14 e dei vv. 9, 16. Rima paronomastica 1 : 3; desinenziale 5/11/17 : 19; ricca 6/12/18 : 19; al mezzo v. 14 (*vi : mi*).

Schema metrico: a7' b8 a7' b8 C8 C8

I: igo om ar

II: alha e

III: ado i

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 111, schema 99: 58; per cui cfr. XXVII.

1. *Que trist(e)*: formula incipitaria che troviamo in altre due canzoni di donna galego-portoghese: *Que trist' anda meu amigo* di Fernan Froiaz (42, 4) e *Que trist' oj' eu and' e faço gran rason* di Johan Lopez de Ulhoa (72, 16), riferita, quest'ultima, al dolore della fanciulla per la partenza dell'amato. La dichiarazione esordiale della tristezza dell'amico, unita quasi sempre al motivo della separazione e della morte d'amore, compare anche in *O voss' amigo trist' e sen rason* di Fernand' Esquio (38, 5) e *Trist' anda, mia madre, o meu amigo* di Nuno Fernandez (106, 21), ma è con la ballata *Anda triste o meu amigo* del portoghese Estevan Reimondo (35, 2) che il nostro testo presenta notevoli riscontri. Se ne riporta a titolo esemplificativo la prima strofa: "*Anda triste o meu amigo, / mha madr', e á de mi gran despeito / por que non pode falar migo / e non por al, e faz gran dereito / d' andar triste o meu amigo / por que non pode falar migo*" (35, 2).

2. *amiga*: nell'insieme del *corpus* d'*amigo* si percepisce una certa inclinazione a porre in contatto i sostantivi *amigo* e *amiga*; si tratta di un gioco fonico e semantico caro anche al re trovatore che vi ricorre in sette *cantigas* di cui in LXXXVI nella stessa posizione (cfr. inoltre LXXXI v. 2, LXXXII v. 1, XCV v. 2, XCVIII v. 1, CXVII v. 1 e CXX v. 2).

3. *pode*: Lang sceglie la forma presente (*póde*), ma sarà preferibile interpretare il *pode* dei testimoni come un perfetto, come già suggerito da Michaëlis (1895: 528), considerati i paralleli *viu*, *vi* ed *oío* delle strofe successive. L'espressione *nom pode* marca il divieto opposto all'incontro degli amanti e, dunque, realizza lessicalmente il campo semico dell'«interdizione», di cui, in questo caso, non viene specificato il motivo.

4. La *distinctio veer m' e*, accolta da Nunes e Cohen, è proposta da Michaëlis (1899: 528), contro la lettura di Lang che pone un insolito punto fermo all'interno di verso: "nem veer-me. Faz gram rason". – *faz gram rason*: lett. 'fa una cosa molto ragionevole'; nei versi del ritornello la giovane dimostra infatti di comprendere – ed approvare – la pena dell'amico, precludendo al commento sottilmente ironico della *fiinda*.

5. *de*: dipende dal precedente *faz gram rason*. – *andar*: infinito presente; il verbo, accompagnato da aggettivo esprimente stato d'animo, assume il consueto valore di 'essere, sentirsi' (cfr. X v. 20).

6. *vir*: 3^a pers. sing. congiuntivo futuro di *veer* (cfr. XXIX v. 5). Il presente *ver* messo a testo da Reckert/Macedo e Júdice non è giustificato né dai testimoni né dal senso. – *nembrar*: il ritornello è il passaggio più oscuro della *cantiga* per la dubbiosa interpretazione della coordinata "e lh' eu nembrar", per la quale accolgo la lettura di Nunes e Torres che traducono col moderno *lembrase de mim*, nel senso di 'venire in mente' ('io vengo in mente a lui' cioè 'si ricorda di me, pensa a me').

7. *Trist' anda*: ogni *incipit* di strofa ribadisce la tristezza dell'amico combinando, al solito, *repetitio* e *variatio*: rispetto al v. 1 viene qui sostituito il verbo *seer* con *andar*,

mentre nella stanza successiva la variazione non è lessicale quanto piuttosto morfologica e posizionale. Da notare l'insistenza sulla vocale *a* nelle parole in cesura: *AndA* – *vAlhA*.

8. *vio*: *viu* nei testimoni. A differenza di quanto accade nelle note finali di LXV v. 9, qui Lang non mantiene la forma dei manoscritti probabilmente per coerenza col *vio* del v. 14. – *dereit(o)*: per i significati del sostantivo, derivato dal latino volgare *DĒRĒCTUM* per il classico *DĪRĒCTUM*, cfr. tra gli altri Lapa 1970, *Vocabulário*: 32. Il termine, appartenente al lessico giuridico, viene frequentemente impiegato nella clausola impersonale *é dereito* che, al pari del sintagma *faz dereito* del v. 16, significa 'è giusto', 'è conveniente' (cfr. Lorenzo Gradín 2008: 125-126 n. 5-6). L'espressione va riferita a *trist' anda*, a meno di non credere che il divieto provenga proprio dalla fanciulla ('perché non mi vide ed è giusto così').

9. *sem falha*: la locuzione ('senza dubbio', cfr. LXV v. 8) insiste sulla giustificata sofferenza dell'amico e, separando *faz* dal sintagma *mui gram razom*, gioca foneticamente coi primi suoni del verbo.

10. *mui gram razom*: l'insistenza, soprattutto nel verso precedente il ritornello, sulla motivata tristezza dell'amico è di nuovo espressa dalla formula *fazer gram razom* (v. 4), intensificata dall'avverbio *mui*, mentre nell'ultima strofa, per *variatio* sinonimica, troviamo *fazer gram dereito*.

13. *faz guisado*: ulteriore variante sinonimica del *faz razom* del v. 4. Per *guisado*, cfr. XL v. 11.

14. *o*: riferito all'amico; *eu* è soggetto sottinteso.

15. *oiu*: variante rara, ma documentata (cfr. LXX v. 9), accolta a testo da Lang al posto della forma *oio* dei manoscritti. – *meu mandado*: il sintagma allitterante varrà qui genericamente per 'mie notizie' (cfr. XXXIII v. 6).

16. *i*: 'in questo', cioè nell'essere triste.

19. *Mais Deus*: la *fiinda*, abbandonato il procedimento parallelistico e il lessico delle tre strofe, suggella il testo introducendo il motivo della morte d'amore e ne accresce la carica ironica unendo all'*exclamatio* l'invocazione alla divinità (cfr. II v. 7). – *durar*: per il verbo i glossari riportano il significato specifico di 'continuare a vivere', cfr. VII v. 12.

20. *morreu com pesar*: nel senso figurato – e cortese – del 'morire d'amore'. I versi della *fiinda* sono letti in forma interrogativa da Reckert/Macedo, Júdice e Cohen, ma il senso non cambia, in essi infatti trova espressione non tanto il timore quanto piuttosto la sorpresa della giovane perché l'innamorato non sia ancora morto.

LXXIX

Dos que ora som na oste

Seconda e ultima *cantiga d'amigo* dionigina in cui la separazione degli amanti è dovuta all'impegno del giovane al servizio del re, nella fattispecie alla sua militanza nell'*oste* (cfr. "com el rei" LXXVII v. 2). Il nucleo tematico del testo però non verte sulla sofferenza patita da uno o entrambi i protagonisti o sulle conseguenze dell'interdizione (non vedersi, non parlarsi), ma sul desiderio della donna di ricevere notizie dell'esercito e sulla confidenza fatta all'*amiga* che lì si trova il suo innamorato. Su questi due motivi si strutturano le maggiori figure di ripetizione, pur inserite all'interno di più complesse corrispondenze parallelistiche. È il caso della costante iterazione del sintagma *querria saber* (vv. 2, 6 e 13) e delle riprese poliptotiche dei verbi *querer* (*querria/quero* ai vv. 2 e 4, *queredes/querria* ai vv. 11 e 13), *saber* (*saber/sei* vv. 6 e 7) e *dizer*, quest'ultimo sempre dislocato intenzionalmente in sede rimica (vv. 4, 9, 11 e 16). Il parallelismo verbale e sintattico, accentuato soprattutto nelle prime due strofe, si combina nella terza con variazioni minime tra cui spiccano la domanda retorica del v. 11, che sposta in apertura di stanza il motivo della confessione, e l'*exclamatio* del v. 12. La *fiinda* chiude la canzone in modo lapidario, puntualizzando che non esiste altro motivo all'attesa della giovane se non la presenza dell'amico nelle truppe del re.

B 556, V 159.

Lang 80. Altre edd.: Moura (1847) p. 122; Monaci (1875) 159; Braga (1878) 159; Machado (1949-1964) 521; Pimpão (1960) 28; Nunes (1970) p. 241-242; Nunes (1973) 7; Torres (1977) p. 253; Nassar (1995) p. 86; Júdice (1997) p. 24; Diogo (1998) p. 187; Cohen (2003) p. 589. Repertori: Tavani (1967) 25, 35; D'Heur (1973) 573.

Dos que ora som na oste,
amiga, querria saber
se se verrám tard' ou toste;
por quanto vos quero dizer:

5 *porque é lá meu amigo.*

Querria saber mandado
dos que alá som, ca o nom sei,
amiga, par Deus, de grado;
por quanto vos ora direi:

10 *porque é lá meu amigo.*

E queredes que vos diga?
Se Deus bom mandado mi dê,
querria saber, amiga,
d' eles novas; vedes porque:

15 *porque é lá meu amigo.*

Ca por al nom vo-lo digo.

I- Di coloro che ora sono nell'esercito, amica, vorrei sapere se verranno tardi o presto; per il motivo che vi voglio dire: *perché è là il mio amico*.

II- Vorrei avere notizie di coloro che sono là, giacché non le so, amica, per Dio, volentieri; per il motivo che ora vi dirò: *perché è là il mio amico*.

III- E volete che ve lo dica? Che Dio mi conceda buone notizie! vorrei sapere, amica, novità su di loro; vedete perché: *perché è là il mio amico*.

F- Non ve lo dico per un altro motivo.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* formate da due eptasillabi femminili alternati a due ottosillabi maschili più un eptasillabo femminile come ritornello e seguite da una *fiinda* su un solo verso, della stessa misura e rima del *refrán*.

Le strofe, a parte il consueto legame di *capcaudadas* tra il ritornello della terza strofa e la *fiinda*, sono collegate da inizi anaforici ai vv. 1 e 7 (*dos que*), 2 e 8 (*amiga*), 4 e 9 (*por quanto*, richiecheggiato anche dal *porque* del ritornello), 6 e 13 (*querria*) e da riprese poliptotiche ai vv. 4 e 6 (*quero – querria*) e ai vv. 9 e 11 (*direi – diga*) che corrispondono al procedimento delle *coblas capfinidas*. Rima ricca 1 : 3; rima desinenziale 2 : 4; rime derivate ai vv. 2-7 (*saber - sei*), 4-9-11-16 (*dizer - direi - diga - digo*), cui si aggiunge ai vv. 5/10/15-13 il gioco derivativo e paronomastico tra i termini distintivi del genere *amigo* e *amiga*. Si noti infine l'omogeneità fonica delle rime *b*, tutte su *é* tonica, e della rima *a* della terza strofa con la *c* del ritornello.

Enjambements deboli tra i vv. 2-3, 6-7, 13-14. Sinalefe al v. 7: Nunes e Lang segnalano *que^alá*, ma l'altro incontro vocalico del verso, quello tra *ca* e *o*, è forse una sede preferibile per la sinalefe perché manterrebbe l'accento sulla quinta sede dominante nella poesia.

Schema metrico: a7' b8 a7' b8 C7'

I: oste er igo

II: ado ei

III: iga e

F: c7'

Cfr. Tavani 1967: 104, schema 95: 1. Lo schema è attestato anche come una delle possibili interpretazioni metriche della *cantiga d'amigo* di Airas Carpancho *Por fazer romaria pug'en meu coração*, che nel *corpus* raccolto da Brea figura però secondo lo schema 26: 28. Il testo dionigino risulta quindi un *unicum* all'interno della poesia galego-portoghese, così come il *breu doble* di Guiraut Riquier *Amors m'auci*, in decasillabi maschili seguiti da un senario femminile, è l'unica attestazione della formula metrica nella poesia provenzale (cfr. Frank 1953, I: 62, schema 349).

1. Lo stesso tema del nostro testo si trova espresso con simili, se non identiche, scelte lessicali in una canzone di Fernan Fernandez Cogominho (personaggio di rilievo alla corte di Alfonso III, morto tra il 1274 e il 1278), di cui si riporta la prima strofa: "Amiga, muit' á que non sei / nen mh ar veestes vós dizer / novas que querria saber / dos que ora son con el rei: / se se veen ou se x' estan / ou a que tempo se verrán" (40, 2). – *Dos*: la preposizione *de* ('in riferimento a') è richiesta dal verbo *saber* (cfr. LXXXVII v. 1 "sei eu bem d' unha molher"). – *oste*: dal latino HÖSTEM

(originariamente ‘straniero’) con passaggio semantico da ‘nemico, avversario’ ad ‘esercito nemico’ ed infine ad ‘esercito, truppe’. Attestato in sei *cantigas*, il vocabolo indica l’impegno dell’amico al servizio del re solo in questo testo e in una canzone di Pero da Ponte (“Foy-ss’ o meu amigo d’ aqui / na oste, por el Rey servyr” 120, 18 vv. 1-2).

Da notare l’insistenza nel verso sulla vocale tonica *ó*.

2. *querria saber*: iterato senza variazioni in tutte le strofe (cfr. vv. 6 e 13), il sintagma verbale esprime l’ansia di notizie della giovane.

3. *se verrám*: per la forma antica del futuro di *viir*, foneticamente regolare (*VĚNĪRE + ANT con assimilazione regressiva nel gruppo consonantico -n’r-), rifatta in seguito a partire dall’infinito (gal. *virán*, port. *virão*), cfr. Varela 1998 (in particolare p. 182 per esempi della forma di 3^a pers. pl. in altri trovatori) e la bibliografia citata nella nota a XXX v. 21. Per il ricorso alla forma pronominale del verbo con conseguente allitterazione su *se*, cfr. il ritornello della citata 40, 2: “se se veen ou se x’ estan / ou a que tempo se verrán”. – *tard(e)*: avverbio di tempo, per la forma *tardi* con -i antietimologica, cfr. Rodríguez 1980: 103 n. 3. – *toste*: ‘presto, in breve tempo’, derivato direttamente dal latino TŎSTU (con influsso per la -e finale di altri avverbi come *onde* o *tarde*) o attraverso il provenzale *tost* (cfr. Huber 1986: 95; Williams 1973: 62; Ferreiro 1999: 69-69, 357). L’espressione allitterante si riscontra solo in questo verso dionigino.

4. *por quanto*: con valore prolettico, anticipa cioè l’enunciato del ritornello; cfr. l’identico verso in I v. 18.

5. *porque*: il ritornello motiva l’interesse della fanciulla a ricevere notizie delle truppe. – *lá: na oste* (v. 1). La lezione *alá* di Cohen è quella riportata dal ms. B nel secondo e terzo ritornello, contro la forma *la* di V, preferita anche da Nunes.

6. Per *saber mandado* ‘ricevere notizie’, ‘essere informato’, cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 58; Nunes 1973, III: 641. L’accezione di ‘notizie’ al posto di quella più specifica di ‘messaggio’ è inoltre confermata, considerando la struttura parallelistica del testo, dal sostantivo *novas* del v. 14.

7. *alá*: il ritorno dell’avverbio di luogo anche al di fuori del ritornello marca la lontananza dell’amico, contrapponendo l’oscuro luogo della guerra all’ideale *acá* dove vive la fanciulla e dove si realizzava il rapporto d’amore. – *ca o nom sei*: la parentetica causale insiste, grazie anche alla ripetizione poliptotica di *saber*, sull’assenza di alcun *mandado* (o).

8. *de grado*: andrà unito a *querria*.

11. Il motivo della confessione all’amica, veicolato sempre dal verbo *dizer* (cfr. vv. 4 e 9), viene collocato nella terza strofa in apertura e non nel verso precedente il ritornello e viene espresso enfaticamente tramite una domanda retorica. Identica *interrogatio*, con simile funzione, si trova in due *cantigas d’amigo*, una di Johan Garcia Guilhade (70, 45 v. 15) e l’altra di Sancho Sanchez (150, 7 v. 4).

12. La consueta formula ottativa (*se Deus mi valha, se Deus mi perdom, ecc.*) è adattata al contesto con riferimento al *mandado* del v. 6. – *bom mandado*: si può ipotizzare che le ‘buone notizie’ riguardino il ritorno dell’amico, come nel ritornello di Martin de Caldas: “o meu amigo será oj’ aqui, / e nunca eu tan bon mandad’ oí” (92, 4).

14. *d’ eles*: *variatio* per *dos que ora som na oste / dos que alá som* delle strofe precedenti. – *novas*: il sostantivo deriva dall’aggettivo latino NŌVAS con ampliamento semantico da ‘nuova, recente, attuale’ a ‘notizia appena ricevuta, novità’ (*saber novas de alguém ou de algo*). – *vedes porque*: formula presentativa molto frequente nelle *cantigas* (cfr. 17, 4 v. 9; 30, 14 v. 3; 70, 46 v. 11; 72, 5 v. 4; 117, 5 rit.; 121, 5 rit.; ecc.).

16. *por al*: l’unico motivo per cui la fanciulla vuole ricevere notizie dell’esercito è che ne fa parte il suo amico. Secondo Torres, invece, il senso del verso è che la fanciulla preferisce tacere su altre, eventuali, ragioni: «A namoradinha não se revela, porém, disposta a confessar toda a razão da sua pergunta» (Torres 1977: 253). – *lo*: riferito al *querria saber (mandado / novas)*. – *digo*: da notare che il verbo *dire*, connettore lessicale del componimento insieme a *querer*, chiude il testo così come la prima e la seconda strofa.

LXXX

Que muit' á ja que nom vejo

Cantiga dell'attesa frustrata, priva tuttavia di esplicite allusioni al rammarico e alla delusione della fanciulla innamorata. Il ritardo dell'*amigo* (*muit' á ja* v. 1, *muito mi tarda* v. 7), non giustificato da alcun messaggio, si oppone nelle prime due strofe al motivo del giuramento, introdotto dall'avversativa *pero* che apre simmetricamente i vv. 3 e 9. La terza stanza, abbandonato il tacito lamento per l'assenza di *mandado*, si concentra sull'afflizione del giovane, intensificando la drammaticità del monologo prima della risoluzione della *fiinda* e prolungando quella contrapposizione temporale e concettuale che si instaura sin dall'inizio tra il presente della confidenza e della separazione (*veja, sejo, tarda, diga*) e il passato dell'impegno amoroso (*pos, ouve jurado, seve chorando, seve jurando*).

Rispetto all'immobilismo tematico delle strofe, i versi della *fiinda* compiono un passo avanti nello sviluppo argomentativo del testo, esponendo, secondo gli schemi più noti del cantar d'*amigo*, le pessimistiche conclusioni della donna, secondo la quale, viste le promesse disattese (*nom vem nem envia mandado*), il suo amico certamente è morto oppure le ha mentito.

B 557, V 160.

Lang 81. Altre edd.: Moura (1847) p. 124; Monaci (1875) 160; Braga (1878) 160; Machado (1949-1964) 522; Nunes (1973) 8; Nassar (1995) p. 87; Júdice (1997) p. 25; Cohen (2003) p. 590.

Repertori: Tavani (1967) 25, 95; D'Heur (1973) 574.

Que muit' á ja que nom vejo
mandado do meu amigo!
pero, amiga, pos migo
bem aqui u mh ora sejo
5 *que logo m' enviaria*
mandad' ou s' ar tornaria.

Muito mi tarda, sem falha,
que nom vejo seu mandado;
pero ouve m' el jurado
10 bem aqui, se Deus mi valha,
que logo m' enviaria
mandad' ou s' ar tornaria.

E que vos verdade diga,
el seve muito chorando,
15 er seve por mi jurando
u m' agora sej', amiga,
que logo m' enviaria
mandad' ou s' ar tornaria.

Mais pois nom vem, nem envia
20 mandad', é mort' ou mentia.

I- Quanto tempo è che non vedo un messaggio del mio amico! però, amica, mi promise proprio qui dove sono io ora *che mi avrebbe mandato subito un messaggio o sarebbe tornato*.

II- Molto mi fa aspettare, senza dubbio, ché non vedo un suo messaggio; però egli mi aveva giurato proprio qui, che Dio mi aiuti, *che mi avrebbe mandato subito un messaggio o sarebbe tornato*.

III- E per dirvi la verità: egli pianse molto ed anche giurò su dei me, dove sono adesso, amica, *che mi avrebbe mandato subito un messaggio o sarebbe tornato*.

F- Ma poiché non viene, né invia un messaggio, è morto oppure mentiva.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre strofe *singulars* di quattro versi a rima incrociata e un ritornello di due versi a rima baciata con una *fiinda* di due versi che, come d'abitudine, riprende la rima del *refrán*, con cui crea dunque legame di *coblas capcaudadas*. Tutti i versi sono eptasillabi femminili. Il parallelismo letterale origina alcuni inizi anaforici di verso che interessano per lo più le prime due strofe e la *fiinda*: vv. 2, 6/12/18 e 20, vv. 3 e 9, vv. 4 e 10. Desinenziali le rime 1 : 4, 14 : 15 e la rima del ritornello; ricche le rime 2 : 3, 14 : 15 e quella del ritornello; tende alla rima ricca 19 : 20. In rapporto derivativo i rimanti *jurado-jurando* (vv. 9 e 15), *enviaria-envia* (vv. 17-19 in rima perfetta) e i paronomastici *amigo-amiga* (vv. 2 e 16). Notevole in generale la somiglianza fonica delle rime: assuonano, da un lato, le rime *b* della seconda e terza strofa e, dall'altro, la rima *a* della terza strofa e quella del ritornello. Simili, infine, la rima *b* della prima strofa e la rima *a* della terza tanto da originare il gruppo paronomastico *amigo : migo – amiga*. Alla musicalità del testo contribuiscono inoltre i giochi fonici dei vv. 2-3 (*MandaDO DO Meu AMIGO / Pero AMIGa Pos MIGO*), le semplici allitterazioni dei vv. 7, 13, il parallelismo verbale dei vv. 14 e 15 e l'insistenza sul suono nasale nella *fiinda*.

Enjambements tra i vv. 1-2 e tra i versi del ritornello e della *fiinda* (sempre su *enviar mandado*).

Schema metrico: a7' b7' b7' a7' C7' C7'

I: ejo igo ia

II: alha ado

III: iga ando

F: c7' c7'

Cfr. Tavani 1967: 197, schema 160: 445; per cui cfr. X.

1. *Que muit' á ja que*: frequente nel *corpus d'amigo* il riferimento esordiale al lungo tempo della separazione (cfr. LXXVII), eppure l'unico *incipit* simile al nostro appartiene alla *cantiga d'amor* di Pero Garcia Buralês *Que muit' á ja que a terra non vi* (125, 41), in cui l'io poetico si lamenta dell'allontanamento impostogli dall'altera *senhor*. Il *que* iniziale assume il valore avverbale di *quam* e si collega al successivo

muit(o), riferito al sostantivo sottointeso *tempo*. – *vejo*: per la rara espressione *veer mandado*, ripresa al v. 8, cfr. 79, 23 v. 7: “nunca depois vi el nen seu mandado” e 122, 1 vv. 19-20: “atendi seu mandado / e non o vi”.

2. *mandado*: dato il contesto e l’unione ai verbi *veer* ed *enviar*, il sostantivo varrà qui presumibilmente per ‘messaggio’ e non genericamente ‘notizie’.

3. *pos migo*: per *põer com alguém* col significato di ‘stabilire, concordare, promettere’, cfr. Lang 1984: 163 («mit einem verabreden, abmachen»); Lapa 1970, *Vocabulário*: 79 («ajustar, combinar»); Nunes 1973, III: 662 («assentar, resolver») e gli esempi seguenti: XCI v. 8: “aquele que mentiu do que pos commigo” e 75, 22 vv.1-2: “Vistes, madre, quando meu amigo / pôs que verria falar comigo?”, in entrambi i casi in parallelismo semantico col verbo *jurar*.

4. Il verso, scisso nei suoi due emistichi, verrà ripetuto nelle strofe successive nella stessa posizione precedente il ritornello. – *bem*: rafforzativo dell’avverbio di luogo *aqui*, cfr. “ben aqui na vila estava” (107, 1 v. 7); “ben ali u vós casar queredes” (30, 11 v. 12 Pagani 20). – *u*: avverbio di luogo. – *mh sejo*: in forma riflessiva col senso di ‘sto, mi trovo’; la forma medievale *sejo* deriva dalla coniugazione di *seer* basata su *SĒDĒRE* (*SĒDO* > **SĒDĒO* > *sejo*). Il riferimento spaziale, pur limitato ad indicazioni generiche che solo definiscono per lontananza il luogo dove si trova l’amico, rende comunque più concreta la cornice in cui è ambientata la vicenda rispetto alle astratte atmosfere della *cantiga d’amor*.

5. *que*: introduce la completiva dipendente da *pos migo* (v. 3). All’iteratività del ritornello è infatti affidato l’oggetto delle promesse del giovane amante: tornare presto dall’amata o inviarle sue notizie. La situazione rispecchia, dall’ottica femminile e con necessario cambiamento di prospettiva, quella dipinta nella *cantiga d’amor XXXIII* in cui il poeta temeva l’ira della *senhor* da cui per lungo tempo si era allontanato (cfr. rit.: “pois camanho temp’ a que guareci, / sem seu mandado oir e a nom vi”). – *logo*: ‘immediatamente’, l’avverbio di tempo si oppone concettualmente al ritardo dell’amico, veicolato lessicalmente dal *muit’ á* esordiale e dal verbo *tardar*. – *enviaria*: il verbo garantisce il preciso significato di ‘messaggio’ assunto dal sostantivo *mandado* in questo testo. All’alternanza presente (dell’assenza e della sofferenza) / passato (delle promesse) delle strofe sfuggono i condizionali del ritornello, indicanti l’ipotetica probabilità nell’immediato futuro (*logo*).

6. *ar*: unita al verbo *tornar*, la particella mantiene intatto l’originario valore di ‘ritorno all’indietro, ripetizione’ (cfr. I v. 11 e Brea 1988b: 48). – *tornaria*: per il verbo in forma riflessiva col significato di ‘ritornare’, cfr. “cedo se tornaria” 47, 8 v. 9; “e onde sal, i s’ ar torn’ a jazer / ao jantar ou se non aa cẽa” 80, 1 vv. 23-24; “ouve gran sabor / de se tornar” 97, 28 vv. 32-33.

7. *Muito mi tarda*: il lamento per il ritardo dell’innamorato è una delle formule distintive del genere d’*amigo*, tuttavia non sarà qui forzato vedere un’eco intenzionale del primo verso del ritornello “Muito me tarda / o meu amigo na Guarda!” dell’esile poesia *Ai eu coitada como vivo en gran cuidado*, attribuita – non unanimamente – ad Alfonso X (18, 2). Nonostante il differente impianto formale e concettuale, entrambe le

cantigas sviluppano il motivo della lontananza dell'amico e, di conseguenza, quello dell'afflizione della giovane e condividono, dal punto di vista metrico, le rime in *-ado* e *-ejo* (identico rimante *vejo*).

Per *tardar* («vir tarde, fazer-se esperar» Michaëlis 1904, I *Glossário*: 87) costruito col dativo, cfr. anche “per que mi tarda e non ven” 120, 26 v. 15.

8. *que*: difficile stabilire il preciso valore di questo *que* polivalente che potrebbe essere sia causale che conclusivo, magari correlato ad un *tam* sottinteso o, con costruzione rara, al *muito* del verso precedente.

9. *ouve jurado*: il tempo composto indica che l'azione era terminata già nel passato (cfr. Dias 1970: 191 ; Moscoso Mato 2000: 95-97).

10. *bem aqui*: si ripete letteralmente l'inizio del v. 4 con *variatio* nella seconda parte tramite l'inserimento della formula ottativa che funziona da mero riempitivo.

13. *que*: ottativo. Il verso si potrà leggere come la domanda retorica “E queredes que vos diga?” del v. 11 della poesia precedente.

14. *seve*: terza persona singolare del perfetto forte di *seer* basato sul paradigma del verbo SĒDĒRE (*seve / sive* < *SEDUIT < SĒDĪT) che nel medioevo coesisteva accanto alle forme *foi / fui* (< FŪĪT) derivate da ESSE. Seguito dal gerundio (*chorando* v. 14, *jurando* v. 15) forma una perifrasi apettuale imperfettiva che presenta l'azione nel suo svolgimento, insistendo nella durata del processo in atto (lett. ‘stette molto piangendo’, cioè ‘pianse a lungo’). La ripresa anaforica della costruzione ai vv. 14-15 rimarca enfaticamente il dolore dell'amico e, di conseguenza, la delusione della giovane per la promessa mancata.

15. *por mi*: la preposizione, spesso seguita da un appellativo divino, vale per ‘in nome di’: “E juro par Deus lo santo” (18, 26 v. 14) ; “maestr' Ali jura per sa fé” (30, 13 v. 12); “jurou-as per mi” (75, 22 v. 11); “jurou-mi par Santa Maria” (150, 2 v. 10).

16. Si riprende il secondo emistichio del v. 4 con minima *variatio* sinonimica, utile per il computo sillabico, dell'avverbio di tempo: *ora / agora*.

19. *Mais*: l'avversativa introduce la conclusione della fanciulla. – *nom vem nem envia*: è la negazione della promessa esposta nel ritornello. Si noti l'inarcatura che, separando il verbo *envia* separato dal suo complemento oggetto, ripete quella del ritornello.

20. *é mort' ou mentia*: alla morte o alla menzogna è spesso affidata l'espressione della slealtà dell'amigo (cfr. ad es. 150, 2). Il riferimento alla morte come estrema giustificazione del suo ritardo (cfr. anche LXXVII v. 5) potrebbe collegare il testo al piccolo ciclo del servizio militare, in cui si iscrive ad esempio il testo precedente. Il sintagma *é morto* vale per *morreu* (cfr. Nunes 1973, III: 14). Per la menzogna dell'amigo *perjurado*, cfr. LXXXIX.

LXXXI

Chegou-m' or' aqui recado

L'amica confidente rivela alla fanciulla il messaggio appena lasciatole dal giovane innamorato che lamenta la terribile sofferenza provocata, molto probabilmente, dal disdegno o dall'eccessivo riserbo di questa. Il motivo del *recado*, a differenza della *cantiga* precedente, dà qui solo l'avvio ad un testo ricco di spunti tematici, alcuni dei quali apparentemente più affini al genere d'*amor* che a quello d'*amigo*.

In un rovesciamento dei ruoli che, secondo i dati forniti da Sodr  (2008), caratterizza appena ventisei poesie sulle cinquecentotredici del *corpus* d'*amigo*, l'io lirico femminile   rappresentato dall'aiutante che, altrove silenziosa destinataria del canto, diviene qui attiva intermediaria cui   affidata l'espressione delle ansie amorose dell'innamorato. Le prime due strofe infatti, ruotando attorno al termine *coita* e derivati (*cuitado* v. 4, *coita - coitado* vv. 9-10), delineano la pena dell'amante con quella fissit  lessicale e sentimentale propria di tante *cantigas d'amor*: insopportabilit  della separazione, morte imminente e totale assenza di rimedio. La terza stanza, invece, insiste sulle colpe della donna e sul contrasto tra il potere esercitato sull'amico e l'attuale incapacit  ad aiutarlo, gi  rimarcata in precedenza dalla litote e dalla figura etimologica *posse - podedes* del *refrán*, arricchita nell'ultima strofa dall'aggettivo *poderosa*. La contenuta rimostranza della confidente contro l'indifferenza dell'amica per l'infelicit  del giovane si accresce nella conclusione della *finda* che, sempre tramite giochi verbali derivativi (*perda - perdedes*), deplora l'eventuale perdita di un simile amico.

B 558, V 161.

Lang 82 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 125; Monaci (1875) 161; Braga (1878) 161; Machado (1949-1964) 523; Pimp o (1960) 29; Tavares (1961) p. 37; Nunes (1973) 9; Nassar (1995) p. 88; Júdice (1997) p. 26; Cohen (2003) p. 591.

Repertori: Tavani (1967) 25, 21; D'Heur (1973) 575.

Chegou-m' or' aqui recado,
amiga, do voss' amigo;
e aquel que falou migo
diz-mi que   tam cuitado
5 *que per quanta poss' avedes*
ja o guarir nom podedes.

Diz que oje tercer dia
bem lhi partirades morte,
mais ouv' el coita tam forte
10 e tam coitad' er jazia
que per quanta poss' avedes
ja o guarir nom podedes.

Com mal que lhi v s fezestes
jurou-mh, amiga fremosa,
15 que, pero v s poderosa

fostes d'el quanto quisestes,
que per quanta poss' avedes
ja o guarir nom podedes.

E gram perda per fazedes,
20 u tal amigo perdedes.

I- Mi è giunto ora qui un messaggio, amica, del vostro amico; e colui che ha parlato con me mi ha detto che è egli tanto tormentato *che per quanto potere avete ormai non lo potete guarire.*

II- Dice che nel giro di tre giorni ben gli avreste evitato la morte, ma egli ebbe un dolore così forte ed era tanto tormentato *che per quanto potere avete ormai non lo potete guarire.*

III- Con tutto il male che gli faceste mi giurò, amica bella, che, nonostante voi potevate fare di lui ciò che volevate, *per quanto potere avete ormai non lo potete guarire.*

F- E fate una grande perdita, se perdetes un tale amico.

Cantiga de amigo, di *refrán*; formata da tre *coblas singulares* di quattro eptasillabi femminili a rima incrociata più *refrán* di due a rima baciata e da una *fiinda* di altri due versi, dello stesso tipo e misura, che riprende la rima del ritornello (legame di *capcaudadas* tra il ritornello e la *fiinda*). La prima e la seconda strofa sono collegate anaforicamente ai vv. 4 e 7 (*coblas capfinidas*). Rima paronomastica 2 : 3; desinenziale 13 : 16 e le rime del ritornello e della *fiinda*; in rapporto derivativo i rimanti *fezestes-fazedes* (vv. 13 e 19) e *poderosa-podedes* (vv. 15 e 18).

Enjambement tra i vv. 15-16, deboli tra i vv. 3-4, 7-8, 13-14.

Schema metrico: a7' b7' b7' a7' C7' C7'

I: ado igo edes

II: ia orte

III: estes osa

F: c7' c7'

Cfr. Tavani 1967: 196, schema 160: 443; per cui cfr. X.

1. Degli altri quattro *incipit* sul verbo *chegar* (11, 4; 127, 2; 133, 1; 25, 20), senza dubbio il riscontro più notevole è con *Chegou-mh'*, *amiga*, *recado* dello stesso re trovatore, nonostante i due testi condividano esclusivamente il motivo del messaggio amoroso (cfr. CXIII). – *Chegou-m'*: con enclisi del pronome per rispetto della legge Tobler-Mussafia (cfr. vv. 4 e 14). Per il verbo *chegar*, qui 'giungere, arrivare', cfr. XVIII v. 2. – *aqui*: LXXVII v. 2. – *recado*: varrà qui propriamente 'messaggio' (cfr. LXXVI v. 10).

2. *amiga*: si riferisce alla fanciulla innamorata; la voce parlante è infatti quella della confidente che, da semplice comparsa, acquista nel presente testo una sua autonomia operativa divenendo una vera deuteragonista che condiziona – sempre nella *fictio*

poetica, ovviamente – l’atteggiamento della giovane amica. Nel canzoniere dionigino sono sei le *cantigas de confidente*: in quattro casi l’amica intercede in favore dell’infelice innamorato (oltre a questo testo, cfr. XCIV, XCVIII e CXXI), mentre in due rivela alla giovane l’esistenza di un’altra donna che intralcia la relazione dei due amanti (cfr. LXXXVII e CXVII).

Per la frequente vicinanza dei termini *amiga* – *amigo* (qui in epanadiplosi), spesso richiamati foneticamente dalla forma pronominale *migo*, cfr. LXXVIII v. 2.

3. *aquel*: potrebbe trattarsi di un messaggero, ma il seguito del testo fa supporre che sia lo stesso innamorato a rivolgersi alla donna. – *falou*: primo dei verbi appartenenti al campo semantico del ‘dire’ che insistono sul messaggio riferito alla donna (*dizer* vv. 4 e 7, *jurar* v. 14).

5. *que*: correlativo di *tam* v. 4 (cfr. v. 9-10). – *per quanta*: locuzione concessiva con valore avversativo. – *poss(e)*: deverbale per ‘potere, capacità’ (it. ant. *possa* / *posse*: “al mal volere e a la possa” *If.* XXXI, 56; “Oh vana gloria de l’umane posse!” *Pg.* XI, 90); attestato nella lirica unicamente in questo verso e frequente invece nei documenti, per lo più nella formula *segundo nossa posse* (per ess., cfr. Lang 1984: 132 e *TMILG*).

6. *o*: l’amico. – *guarir*: qui col significato di ‘salvare, curare’, cfr. XXXIII v. 5 e LIX v. 15. – *podedes*: esprime un’azione futura in relazione al tempo presente (cfr. Dias 1970: 192).

7. *oje tercer dia*: l’espressione, pari ad esempio all’italiano ‘oggi a otto’ (cioè ‘fra una settimana’), è rara nella lirica: “Amigo, esto t’ é mester; / ven a dar-mi algo d’ oi a tercer dia” (126, 14 vv. 11-12), ma ben attestata nella prosa, sia documentaria: “[...] arçobispo fezera enna dita renda que d’ oje a tercer dia quitasen todas las prendas [...]” (cfr. *TMILG* anche per altri esempi) sia storica: “Mays tu uayte agora et d’ oie a terçer día serás aquí et saberás o que el rrey tẽ por bem deste pleito” (*Crónica Troyana* in *TMILG*). Il collegamento con l’immagine ‘salvifica’ *partir morte* del verso successivo (per cui cfr. XVIII v. 10) arricchisce la formula di un sottile richiamo scritturale alla resurrezione di Cristo (evidente ad esempio nello scherno di cui è oggetto Roi Queimado nelle ironiche parole di Pero Garcia Buralês: “mays resurgiu depouys ao tercer dia” 125, 45 v. 7).

8. *partirades*: il più che perfetto (< PARTĪVĒRĀTIS ‘avevate allontanato’) richiederebbe di intendere l’espressione temporale del verso precedente ‘tre giorni fa’, interpretazione che contrasterebbe con gli altri esempi documentati. Di conseguenza sarà da attribuire al verbo un valore condizionale (passato nell’ipotesi di Nunes: «não vos teria sido difícil evitar a sua morte, livra-lo de morrer»); per il più che perfetto al posto del presente condizionale, cfr. Dias 1970: 191).

Di fronte alla difficoltà interpretativa, Michaëlis (1895: 528) propone la lettura “partira Dês [=Deus]” (V: *partirades*, B: *ptirades*).

10. Si osservi la simmetrica collocazione all’interno di verso dei corradicali *coita* e *coitado*, favorita dalla costruzione a chiasmo verbo + complemento (*ouve coita tam forte*) – complemento + verbo (*tam coitado jazia*). Per *jazer* col significato di *estar*, cfr.

“e jaz atormentado” (25, 49 v. 17); “que tan coitado jazia / que ja non guarira per ren” (74, 8 vv. 11-12); “Nostro Senhor, como jazco coyado” (97, 23 v. 1).

13. *com*: causale. – *mal*: causato presumibilmente dal ritegno della giovane a ricambiare i sentimenti dell’amante.

14. *jurou-mh*: in una sorta di climax semantico, il verbo intensifica drammaticamente il precedente *diz mi* (vv. 4 e 7). – *amiga fremosa*: si trovano in don Denis le uniche attestazioni nel *corpus* d’amigo dell’apostrofe all’amica accompagnata da un aggettivo qualificativo, anche se quest’ultimo ubbidisce certamente a ragioni di tipo ritmico (cfr. Corral 1996: 286-294; Brea/Pilar 1998: 38). Cfr. *amiga fremosa e mesurada* in XCVII v. 22.

15. *pero*: concessivo. – *poderosa (de)*: il termine esprime, sempre in collegamento con la bellezza femminile tramite la rima con *fremosa* (cfr. XII v. 2), il dominio della donna sull’innamorato, intensificando il gioco derivativo presente nel ritornello: *poderosa – posse – podedes*.

16. *quanto*: in correlazione a un *tam* sottinteso prima di *poderosa*.

17. *que*: in questo caso è completivo e ripete quello del v. 15.

19. *E*: la congiunzione posta in *incipit* di verso lega e coordina saldamente la *fiinda* alle strofe precedenti, introducendo il giudizio della voce poetante sulla situazione appena esposta all’amica. – *perda*: correggo la lettura di Lang che conserva la forma con metatesi del ms. V (*preda*). Il gioco semantico su *perder* ricorda, da una prospettiva ovviamente rovesciata, il monito del poeta alla *senhor* in I vv. 5-7: “ca nom perde pouco senhor / quando perde tal servidor / qual perdedes em me perder”. – *per fazedes*: per il valore rafforzativo ed intensivo della particella, quasi sempre associata ed anteposta alla forma verbale da cui dipende, cfr. III v. 8. Come nota Nunes (1973, III: 14-15), il verbo viene così ad equivalere al latino PERFĪCĒRE ‘realizzare compiutamente, condurre a termine’.

20. *u*: per il facile passaggio dal valore temporale a quello di condizione (‘se, nel caso in cui’), cfr. Huber 1986: 310.

LXXXII

O meu amig', amiga, nom quer' eu

Monologo della donna innamorata che confida all'amica, quasi in risposta alla poesia precedente, la sua intenzione di non ricambiare apertamente i sentimenti dell'amante, ma nemmeno di volerlo affliggere. Convinta che la gioia dell'uomo trasparirebbe a sguardi indiscreti e che un atteggiamento ostile lo condurrebbe alla morte, la giovane preferisce mantenere un apparente distacco per salvaguardare allo stesso tempo la sua reputazione e la vita dell'amato. Quest'attitudine riflessiva rivela dietro la razionale protagonista della *cantiga* l'immagine di una donna forte e sicura di sé che soppesa attentamente le conseguenze del suo comportamento e, valutando la situazione, pensa innanzitutto a proteggere, come la signora inaccessibile della *cantiga d'amor*, il suo nome e il suo *bon prez*, sebbene, a differenza dell'altra, ella accetti, pur con la dovuta cautela, l'amore offertole. Questa donna maliziosamente consapevole della propria bellezza e del potere esercitato sull'innamorato, lontana dalla *dona virgo* ingenua ed inesperta convenzionalmente assunta ad eroina del genere d'*amigo*, si rintraccia in realtà molto frequentemente nel canzoniere dionigino, dove – si sa – tradizione e innovazione si intrecciano al massimo grado.

La struttura del componimento riflette questa progressione logica del pensiero esponendo, nella prima strofa, il proposito della locutrice, ribadito costantemente nei versi del ritornello, e, nelle successive, le ragioni di tale scelta. Nella seconda stanza l'eventualità di un amore corrisposto sfuma di fronte al timore delle mormorazioni della gente, dato che la condotta del giovane, reso imprudente dalla stessa felicità, violerebbe il codice cortese che protegge la donna, la quale tuttavia dimostra un chiaro interesse per le sorti dell'amato rifiutando, nella terza strofa, di mostrargli quel *desamor* che gli provocherebbe un dolore pari alla morte. La *fiinda* chiude la poesia con un tocco ironico rivelando la natura di circolo vizioso di una relazione che apparentemente non trova uscita se non nella precaria oscillazione tra stati d'animo contrastanti (*quando com prazer, quando com pesar*).

Da un punto di vista tematico e lessicale, il testo condivide numerosi motivi e stilemi col genere d'amore (l'amore irrelato, la *coita forte*, la morte dell'innamorato, il segreto, la reputazione della dama), così come sul piano formale il ritmo immobile, frutto della tecnica parallelistica tipica di tante *cantigas d'amigo*, viene sostituito da un andamento discorsivo in cui alle rigide correlazioni verbali corrispondono figure di ripetizione di vario tipo. È il caso, oltre alla consueta paronomasia *amigo – amiga* (v. 1), dell'insistita iterazione di *quero* (in poliptoto con *quer* nella seconda strofa), della coppia allitterante *gram pesar – gram plazer*, del richiamo a distanza dei sintagmi antitetici *amor mostrasse – mostrasse desamor* (vv. 7 e 13), della ripetizione di *bem*, arricchita da *aequivocatio*, tra i vv. 7 e 10 e di *porem* ai vv. 9-10 (con insistenza negli stessi versi di *-em* finale) e degli echi fonici dei vv. 7-8 (*sei – seria*), 14-15 (*podia – averia*) e della *fiinda*.

B 559, V 162.

Lang 83 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 127; Monaci (1875) 162; Braga (1878) 162; Cidade (1941) pp. 62-63; Machado (1949-1964) 524; Nunes (1973) 10; Nassar (1995) p. 89; Júdice (1997) p. 27; Cohen (2003) p. 592.

Repertori: Tavani (1967) 25, 61; D'Heur (1973) 576.

O meu amig', amiga, nom quer' eu
que aja gram pesar nem gram plazer,
e quer' eu este preit' assi trager
ca m' atrevo tanto no feito seu:
5 *nom o quero guarir nem o matar,
nem o quero de mi desasp[er]ar.*

Ca se lh' eu amor mostrasse, bem sei
que lhi seria end' atam gram bem,
que lh'av[er]jam d' entender porem
10 qual bem mi quer; e porem esto farei:
*nom o quero guarir nem o matar,
nem o quero de mi desasperar.*

E se lhi mostrass' algum desamor,
nom se podia guardar de morte,
15 tant' averia em coita forte;
mais por eu nom errar end' o melhor,
*nom o quero guarir nem o matar,
nem o quero de mi desasperar.*

E assi se póde seu tempo passar,
20 quando com prazer, quando com pesar.

I- Il mio amico, amica, io non voglio che senta grande dolore e nemmeno grande piacere, e desidero condurre così questa faccenda perché rischio tanto in ciò che lo riguarda: *non voglio guarirlo e nemmeno ucciderlo, neanche voglio che si disperì per causa mia.*

II- Perché se io gli mostrassi amore, ben so che per lui sarebbe una gioia tanto grande, che per questo si capirebbe quanto bene mi vuole; e perciò farò questo: *non voglio guarirlo e nemmeno ucciderlo, neanche voglio che si disperì per causa mia.*

III- E se gli mostrassi disamore, non potrebbe preservarsi dalla morte, tanto ne avrebbe forte tormento; ma per non sbagliare al riguardo, *non voglio guarirlo e nemmeno ucciderlo, neanche voglio che si disperì per causa mia.*

F- E così può passare il suo tempo, ora con piacere, ora con dolore.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro versi a rima incrociata e un ritornello di due più una *finda* di altri due versi che ripete la rima baciata del *refrán* (creando dunque con esso legame di *capcaudadas*). I versi sono decasillabi maschili ad eccezione del secondo e terzo verso della terza strofa (rima *b*), enneasillabi femminili (cfr. per la *Lex Mussafia* la scheda metrica di XII).

Desinenziale la rima del ritornello e ricca quella della *finda*. La rima in *-em* della seconda strofa è riecheggiata all'interno del v. 10, anche a causa dell'iterazione di *porem*. Le rime *a* e *b* della prima e seconda strofa condividono la vocale tonica *é*, consuonano quelle della terza strofa.

Enjambements deboli ai vv. 1-2, 7-8, 9-10. Sinfalefe al v. 19 *E^assi*.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10
 I: eu er ar
 II: ei em
 III: a10 b9' b9' a10 C10 C10
 or orte
 F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 156 e 180, schema 160: 23 per le prime due strofe, e 160: 279 per la terza. Per lo schema 160, cfr. X; per l'alternanza tra decasillabi maschili ed enneasillabi femminili, cfr. XXVI.

1. *O meu amigo*: un simile attacco, con la collocazione incipitaria dell'oggetto delle riflessioni e dei lamenti della giovane, accomuna venti *cantigas* (cui si aggiungono altre quattro in cui l'*incipit Meu amigo* non costituisce apostrofe) e per quattro di esse la somiglianza si espande all'apostrofe all'*amiga* (cfr. oltre al presente testo, 90, 2; 131, 5; 148, 14), senza tuttavia che si possa rilevare un'ulteriore coincidenza formale o tematica (cfr. però il diverso caso della canzone CIII, apparentemente legata ad un testo di Gonçal' Eanes do Vinhal). – *nom quer(o)*: l'insistente iterazione del verbo, specialmente nei versi del ritornello, obbedisce alla tematica del testo che espone le intenzioni della locutrice nei confronti dell'amico.

2. *plazer*: Lang conserva la grafia, frequente negli apografi italiani, del ms. V, laddove B presenta la forma più comune *prazer*. Tra le varie collusioni riscontrabili tra questo testo e le *cantigas d'amor*, si noti che la coppia antitetica *pesar – prazer* costituisce la figura cardine della poesia XXII.

3. *preito*: col significato di 'affare, questione' (cfr. LXXIV v. 20), il vocabolo si riferisce alla relazione esistente tra la donna e l'amico, relazione che lei vuole 'condurre' (*trager*) in modo da non recare all'amato né gioia né dolore. – *assi*: può essere riferito al verso precedente o a quanto esposto successivamente nel ritornello.

4. Di fronte alla non chiara lezione dei testimoni, Lang riporta a testo la trascrizione diplomatica di V: "cama ereuo tãdo no feyto seu", suggerendo però nel commento la lettura, accolta da tutti gli editori successivi, basata sul ms. B: "ca m'atrevo tanto no feito seu" (cfr. Lang 1984: 133). Per documentare l'esistenza di *atrever* l'editore segnala il verso di Fernan Padron "por vos, Amor, en que m' eu atrevia" (45, 3 v. 9), ma le occorrenze del verbo sono ben più numerose: per *atrever-se em*, cfr. ad es. "ca m' atrev' eu en vus amar" Martin Soarez (97, 19 v. 10). Nel verbo convivono il significato di 'fidarsi, confidare' e quello di 'osare, rischiare', che sarà qui da preferire per l'evidente richiamo al timore della donna per le maldicenze esterne, sviluppato esplicitamente ai vv. 9-10. – *no feito seu*: 'riguardo alla sua situazione'.

5. *nom o*: lettura di Nunes, basata sul ms. B (V: *aono*), al posto di "ca o nom" di Lang che lui stesso riteneva insoddisfacente (cfr. Lang 1984: 133). La formulazione in negativo delle intenzioni della donna (*nom o quero... nem... nem o quero*) rispecchia l'atteggiamento di ambiguo compromesso che ella vuole mantenere e sembra inoltre costituire, in un continuo dialogo tra generi, la risposta alle preghiere fatte dal trovatore

all'altera e inaccessibile *senhor*: cfr. ad es. “mais áque m' em vossa prisom / de me guarir ou me matar” (LIX vv. 14-15); “e ela faça como vyr / de me matar ou me guarir, / e averey de qual quer sabor” (97, 5 vv. 26-28).

6. *de mi*: per la costruzione di *desesperar* con *de*, designante «o objecto a respeito do qual se dá uma acção», cfr. Dias 170: 130. – *desasp[er]ar*: la forma integra del verbo si legge in B (V: *desaspar*). Più che ‘perdere la speranza’ (cfr. XXVII v. 9), *desesperar* varrà qui ‘disperarsi, abbattersi, avvilitarsi, sconfortarsi’: cfr. “Nom sei, amigo, molher que passasse / coita qual eu passo, que ja durasse / que nom morress’ ou desasperasse” (CXXVII vv. 7-9); “un cavaleiro namorado, que ss’ouver’a desasperar porque non podia aver sa amiga” (CSM 16 v. 2).

7. *Ca*: la congiunzione causale lega saldamente la seconda alla prima strofa di cui costituisce, dal punto di vista argomentale, la logica prosecuzione. – *se*: introduce, nel ragionamento della giovane, la prima ipotesi relativa al comportamento da assumere nei confronti dell’innamrato. – *mostrasse*: per il verbo *mostrar* usato in senso figurato in unione ai sostantivi *amor* e *desamor* (v. 13), cfr. rispettivamente 27, 2 vv. 3 (=8): “ca, pero me ben non quer, amor me monstraria” e 72, 17 vv. 19-20: “Quando a filhei por senhor, / non me mostrava desamor”.

8. *end(e)*: riferito a *se lh’ eu amor mostrasse*. – *bem*: il corpo della seconda strofa gioca sull’*aequivocatio* semantica tra *bem* avverbio (v. 7) e *bem* sostantivo (al v. 8 col significato di ‘piacere’ e nella perifrasi *querer bem* ‘amare’ al v. 10).

9. *que*: correlativo di *atam* v. 8. – *av[er]iam d’ entender*: l’integrazione è di Monaci (in V, al contrario di B, manca il segno di abbreviazione). La perifrasi *aver + de + infinito* con l’ausiliare al condizionale indica la possibilità che l’azione espressa dal verbo accada nell’immediato futuro. Il verbo alla 3^a persona plurale, infatti, profila l’angusta presenza di impalpabili figuranti di fronte ai quali l’amico (continuamente alluso dietro il pronome *lhe* ai vv. 7-9), per la gioia derivatagli dal *bem* della donna, potrebbe violare, senza volerlo, uno dei pilastri su cui si fonda l’amore cortese, la norma del segreto. La situazione rispecchia quella che si incontra in tante *cantigas d’amor* in cui il trovatore, in genere acciecato dalla follia amorosa, rivela o teme di rivelare l’identità della dama. – *porem*: «pela satisfação que ele mostraria» (Nunes 1973, III: 15).

10. *quer*: alla polisemia di *bem* (cfr. nota v. 8) si affianca quella di *querer* (‘amare’ in questo caso e ‘volere’ nelle altre occorrenze presenti nel testo). Per sanare l’ipermetria del testo Cohen propone di eliminare la congiunzione copulativa stampando “[e]por end’ esto farei”, mentre per Nunes la vocale nasale di *porem* si fonde necessariamente con la vocale orale seguente. – *esto*: anticipa il ritornello.

13. *E se*: nella logica argomentazione dell’io lirico, la terza strofa introduce la seconda possibilità che si prospetta alla donna. Per *mostrar desamor*, cfr. nota v. 7.

14. *podia*: per l’uso dell’imperfetto al posto del condizionale nella subordinata ipotetica, cfr. XV v. 14. – *guardar de morte*: l’amore non corrisposto si manifesta con

gli identici sintomi e provoca le stesse conseguenze di quelle patite in prima persona dal trovatore nella *cantiga d'amor* (cfr. XXXIX v. 8).

15. *tant(o)*: la congiunzione consecutiva assume qui valore leggermente causale ('non poteva guardarsi dalla morte, perché viveva in grande sofferenza'). Per Nunes si tratta invece dell'aggettivo indefinito *tanta*, riferito a *coita*. – *em*: 'in questo' (*én*), riferito a *se lhi mostrass' algum desamor* del v. 13.

16. *por*: Lang nelle note finali propone di leggere *quer'* al posto della preposizione che si trova nei testimoni, probabilmente per rispettare il parallelismo verbale con le strofe precedenti, ma la correzione non è giustificata né dal senso né dal metro. – *end' o melhor*: «para eu proceder da maneira mais sensata» (Nunes 1973, III: 16).

L'indifferenza professata dall'*amiga* non è il crudele disinteresse della *senhor*, alla quale non importava nulla la morte del proprio servitore, mentre qui la giovane è piuttosto attenta a non nuocere al suo buon nome.

19. *se póde passar*: equivale a *ir-se passando* (cfr. Nunes 1973, III: 16).

20. *quando*: per l'uso – raro – dell'avverbio in proposizione correlativa, cfr. Lorenzo 1977, II: 1068; Huber 1986: 268 e 286. Si noti la ripresa a chiasmo degli antonimi *prazer* – *pesar* rispetto al v. 2, che obbedisce poi ad esigenze rimiche.

LXXXIII

Amiga, bom grad' aja Deus

La gracile composizione espone la gioia della fanciulla innamorata, grata a Dio per l'imminente ritorno dell'amico. Le due strofe sono segnate notevolmente dalla struttura parallelistica tanto che la seconda si propone come ripresa verso per verso del contenuto della precedente, variata con minimi cambiamenti posizionali (cfr. vv. 1 e 7) e lessicali, che lasciano però inalterata sia l'intelaiatura sintattica sia la simmetrica iterazione dei termini-chiave del testo. Tra di questi spiccano l'espressione *aver bom grado*, i verbi indicanti il ritorno e la vista dell'amico (*viir*, con variazioni flessive ai vv. 2 e 8, e *veer*, in poliptoto negli ultimi tre versi di ogni strofa) ed infine l'ammissione di credibilità veicolata dalla perifrasi *podedes creer* ai vv. 3 e 9.

L'assoluto immobilismo tematico, ingabbiato in una rigida struttura formale, ha condotto Nunes (1973, II: 17) a ritenere incompleto un testo a cui comunque, visto il forte parallelismo delle due strofe, solo una *fiinda* avrebbe potuto in qualche modo permettere una minima progressione concettuale.

B 560, V 163.

Lang 84 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 128; Monaci (1875) 163; Braga (1878) 163; Machado (1949-1964) 525; Nunes (1973) 11; Nassar (1995) p. 90; Júdice (1997) p. 28; Cohen (2003) p. 593.

Repertori: Tavani (1967) 25, 6; D'Heur (1973) 577.

Amiga, bom grad' aja Deus
do meu amigo que a mi vem;
mais podedes creer mui bem,
quando o vir dos olhos meus,
5 *que poss' aquel dia veer*
que nunca vi maior prazer.

Aja Deus ende bom grado,
porque o faz viir aqui;
mais podedes creer por mi,
10 *quand' eu vir o namorado*
que poss' aquel dia veer
que nunca vi maior prazer.

I- Amica, sia ringraziato Dio perché il mio amico viene da me; e potete credere molto bene che, quando lo vedrò con i miei occhi, *possa quel giorno provare un piacere tale che mai ne conobbi uno più grande.*

II- Sia ringraziato Dio di questo, perché lo fa venire qui; e potete credere che, quando vedrò l'innamorato, *possa quel giorno provare un piacere tale che mai ne conobbi uno più grande.*

Cantiga de amigo, de *refrán*; due strofe *singulars* di quattro versi a rima incrociata e ritornello di due a rima baciata. I versi sono ottosillabi maschili, eccetto il primo e il quarto della seconda strofa, rigorosamente eptasillabi femminili e quindi equivalenti dal punto di vista sillabico agli altri (cfr. per la *Lex Mussafia* la scheda metrica di XII). Inizi anaforici ai vv. 3 e 4 delle strofe, dovuti al procedimento parallelistico che struttura il testo. Rima interna 3 : 5 (-er) e, parallelamente, 9 : 11; ricca 7 : 10. Sinalefe al v. 2 *que^a*.

Schema metrico:

I: a8 b8 b8 a8 C8 C8
 eus em er
 II: a7' b8 b8 a7' C8 C8
 ado i

Cfr. Tavani 1967: 184 e 194, schema 160: 325 per la prima strofa e 160: 417 per la seconda. Per lo schema 160, cfr. X; per l'alternanza tra ottosillabi maschili ed eptasillabi femminili, cfr. XII.

1. *bom grad' aja Deus*: la stessa formula apre la *cantiga d'amor* XXVI (*Nostro Senhor, ajades bom grado*) in cui l'io lirico maschile ringrazia la divinità perché finalmente la dama gli ha rivolto la parola. In questo caso tuttavia la destinataria del canto è la confidente (chiamata appena in causa nella seconda strofa dal *podedes* del v. 9) e la lode non è rivolta direttamente a Dio.

2. Letteralmente: '(siate ringraziato) per il mio amico che da me viene'. – *do*: ha valore causale ed introduce la ragione del ringraziamento, cioè il ritorno dell'amato, che nella seconda strofa, anticipato dalla particella *ende* del v. 7, viene espresso dalla subordinata *porque o faz viir aqui*. – *a mi*: la preposizione determina il punto di arrivo, la direzione verso cui si svolge il movimento ("ca pois a mí avedes a viir" 63, 68 v. 5/11/17). – *vem*: la rima paronomastica *vem* : *bem*, frequente nel *corpus* d'*amigo*, associa due termini-chiave del formulario lessicale proprio del genere, ovvero l'arrivo o l'assenza dell'amico (in tal caso nella forma negativa *nom vem*) e il polisemico *bem*, riferito spesso alla gioia della giovane innamorata o, come in questo caso, assunto in funzione avverbiale (cfr. Lorenzo Gradín 1994: 97).

3. *mais*: più che valore avversativo avrà qui funzione copulativa.

4. *o*: l'amico. – *vir*: per la prima persona del congiuntivo futuro di *veer*, cfr. XXIX v. 5. Per *veer dos olhos*, con *de* strumentale come nella ricorrente formula *chorar dos olhos*, cfr. CX v. 2: "vos veer podesse dos olhos meus".

5. *poss(o)*: di fronte al *possa aquel* dei manoscritti, Lang – con cui Nunes concorda – risolve l'incontro vocalico con l'elisione, interpretando il verbo come un presente con valore di futuro (per tale uso, cfr. Dias 1970: 192-195). Cohen, più fedele ai testimoni, mantiene la forma congiuntiva *possa*, legittimando la sua presenza con riferimento al verbo *creer* del v. 3. – *aquel dia*: evoca il lieto giorno del ricongiungimento. – *veer*: da

collegare al *prazer* in *explicit* del verso successive, il sostantivo è poi determinato iperbolicamente da *que nunca vi maior*.

6. Tra le due differenti possibilità di lettura segnalate da Cohen: «Either “you can believe... that on that day I shall see that I never saw greater pleasure” or “...that I shall see pleasure greater than I ever saw”», mi sembra sia da accogliere la seconda.

7. Il verso ripete l'*incipit* della poesia con *variatio* quasi esclusivamente sintattica, com'è del resto nella logica del parallelismo letterale. – *ende*: anticipa la subordinata causale del verso successivo.

8. *o faz*: esplicita l'intervento divino nel ritorno dell'amico.

9. *por mi*: per la costruzione *creer por alguém* 'credere a qualcuno', cfr. CVI v. 10; 101, 12 v. 1 “Senhor fremosa, creede per mi”; 125, 19 v. 15 “E nunca vos, dona, per mi creades”; ecc.

10. *o namorado*: il termine è usato con funzione sostantivale solo in altre tre poesie (cfr. 15, 4 v. 2; 112, 2 v. 1; 134, 4 vv. 3 e 6). Interpreto *o* come il maschile singolare dell'articolo determinativo – e di conseguenza *namorado* come sostantivo – poiché la subordinata avrebbe richiesto una collocazione pre-verbale del pronome atono (cfr. *o vir* v. 4). Da notare infine l'assenza della costruzione con la forma arcaica dell'articolo (*vi-lo*).

LXXXIV

Vós que vos em vossos cantares meu

La fanciulla si dichiara indifferente se nelle sue canzoni il poeta si vanta senza motivo di essere il suo *amigo*, purché non si aspetti di essere ricambiato da lei che, con apparente distacco, gli si rivolge con un anonimo *senhor*.

L'equivalenza concettuale delle strofe impedisce una seppur minima progressione tematica che si riflette, sul piano espressivo, nell'iterazione dei termini chiave *enfinta* (vv. 3, 6, 8, 12 e 18) – *enfinger* (vv. 14 e 20) e delle espressioni del disinteresse femminile, veicolato dalla serie sinonimiche (*nom*) *dar rem por* (vv. 3, 7 e 13), *nom montar bem nem mal* (v. 9), *nom tolher rem* (v. 13). La fredda noncuranza della donna viene ribadita dal ritornello, introdotto ad ogni strofa da un verso fortemente parallelistico che ne anticipa formalmente la totale iteratività, nel quale si concede all'uomo di seguitare in futuro nella sua vanagloria.

La falsità delle dichiarazioni del poeta è marcata dai termini con cui viene definito dalla locutrice: *o mentiral* ('il mentitore' v. 8) e la perifrasi *ao que eu nunca fiz se mal nom* (v. 15) che rivela, dietro la giovane amica, la donna forte e altera della *cantiga d'amor*. Sul piano tematico e tonale, infatti, la poesia è legata a filo doppio col genere *d'amor* per il riferimento indiretto all'attività del trovatore (e per il suo implicito autoelogio, secondo Bertolucci 1999: 115-116) e per l'ostile impassibilità della protagonista. La singolarità del testo consiste proprio nell'atteggiamento di questa che, di fronte ai vanti dell'innamorato, non dimostra né la gioia di tante fanciulle orgogliose che l'amico faccia mostra dei loro doni (cfr. il ritornello di Johan Garcia de Guilhade: "mando-me-lh' eu que s' enfinga / da mha cinta e x' a cinga" 70, 6), né lo sconcerto per la violazione del segreto d'amore che protegge, nelle convenzioni cortesi, la reputazione della giovane. Allo stesso modo il riferimento ai *cantares* non si collega al motivo del *gab*, modalità che nella lirica galego-portoghese si riscontra per lo più nei *xograis* e in autori comunque appartenenti a ceti sociali subalterni (cfr. Tavani 1980: 95).

A mio avviso, il componimento denota quello sperimentato gusto per la *variatio* tematica proprio di tante *cantigas* del re trovatore che riesce spesso a conferire un diverso sviluppo a motivi fortemente standardizzati, senza però rettificare mai in modo sostanziale i parametri chiamati a costituire il genere. Simulando, anche attraverso la scherzosa maledizione del v. 7, che l'amica disapprovi la presunzione manifestata dall'amante nei suoi canti, il testo si mantiene entro i toni di un distacco pacato che potrebbe rivelare in realtà – seguendo la suggestiva interpretazione di Gonçalves (1993: 18) – la faceta lusinga di essere chiamata *amiga* dal re.

B 561, V 164.

Lang 85 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 129; Monaci (1875) 164; Braga (1878) 164; Machado (1949-1964) 526; Nunes (1973) 12; Júdice (1997) p. 29; Cohen (2003) p. 594.

Repertori: Tavani (1967) 25, 138; D'Heur (1973) 578.

Vós que vos em vossos cantares meu
amigo chamades, creede bem
que nom dou eu por tal enfinta rem;

5 e por aquesto, senhor, vos mand' eu
que, bem quanto quiserdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.

10 Ca demo lev' essa rem que eu der
por enfinta fazer o mentiral
de mi, ca me nom monta bem nem mal;
e por aquesto vos mand' eu, senher,
que, bem quanto quiserdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.

15 Ca mi nom tolh' a mi rem, nem mi dá,
de s' enfinger de mi mui sem razom
ao que eu nunca fiz se mal nom;
e porem, senhor, vos mand' ora ja
que, bem quanto quiserdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.

20 [E] estade com' estades de mi
e enfingede-vos bem des aqui.

I- Voi che nelle vostre canzoni vi chiamate mio amico, crediate bene che non mi importa nulla di tale presunzione; e per questo, signore, io vi comando *che, quanto vorrete fare da questo momento, vi facciate vanto di me.*

II- Che il diavolo mi maledica se mi importa che il menzognero si faccia vanto di me, poiché non mi arreca bene né male; e per questo io vi comando, signore, *che, quanto vorrete fare da questo momento, vi facciate vanto di me.*

III- Poiché a me non toglie né mi dà nulla il fatto che si vanti di me senza alcun motivo colui al quale non feci se non male; e per questo, signore, vi comando ora *che, quanto vorrete fare da questo momento, vi facciate vanto di me.*

F- E state come state a causa mia e fatevene pure vanto da questo momento in poi.

Cantiga d'amigo, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata. La *fiinda* riprende la rima e, in ordine inverso, i rimanti del *refrán* ripetendone l'intero sintagma conclusivo (*de mi, des aqui*). Legame di *coblas capdenals* tra le ultime due strofe (*ca*), di *coblas capcaudadas* e *capfinidas* (*de mi*) tra il ritornello della terza strofa e la *fiinda*. Il parallelismo letterale che interessa i versi precedenti il ritornello determina gli inizi anaforici dei vv. 4 e 10 (*e por aquesto*, cui si affinca il simile *e porem* del v. 16).

Notevoli i giochi fonici lungo il testo, in particolare ai vv. 1 (*VÓS que VOS em VOSsOS*), 5 (sul suono velare), 6 (complicato dal poliptoto *fazer –façades*), 9 (sul suono nasale), 10-11 (ancora sulla nasale con martellante iterazione del pronome *mi*), 19 (per l'iterazione verbale *estade – estades* con insistenza, continuata al v. 20, su *e-* iniziale). Per le rime, il timbro *é-* collega la prima e la seconda strofa, *à-* la seconda e la terza. *Enjambement* forte ai vv. 1-2; di minor rilievo ai vv. 7-8, 8-9, 13-14 e tra i versi del ritornello.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10
 I: eu em i
 II: er al
 III: a om
 F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 157, schema 160: 36; per cui cfr. X.

1. Notevole la costruzione anastrofica e allitterante dei versi esordiali che pone a stretto contatto due pronomi personali, in sequenza nella forma tonica e atona, e un aggettivo possessivo sempre di seconda persona plurale, riferiti all'*amigo*, termine che viene enfaticamente spostato in *rejet* al verso successivo. L'ordine lineare sarebbe: *vós que vos chamades meu amigo em vossos cantares*. – *cantares*: il vocabolo, più antico e più usato dai trovatori rispetto al sinonimo *cantiga*, designa il 'testo cantato' (cfr. Brea 1999). Il riferimento all'attività poetica dell'innamorato non tocca però nel *corpus* d'*amigo* dionigino né il motivo dell'autoelogio né tanto meno quello del *gap* (per il quale cfr. Bertolucci 1999; Brea 1999 e Ron Fernández 2002).

2. *amigo*: il sintagma *meu amigo* viene franto per *enjambement*; diversa la soluzione adottata in un simile contesto, sintattico e lessicale, da Rodríguez (1980: 159) nella *cantiga* di Johan Airas Amigo, *quando me levou*. L'editore, contrariamente alla lettura di Nunes cui si richiama, pone tra virgole il sostantivo, assegnando dunque a *meu* valore pronominale e ad *amigo* funzione di apostrofe: "Pero que vos chamades meu, / amigo, non soubestes ren" (63, 11 vv. 7-8).

3. *nom dou*: per la frequente espressione *nom dar rem por* col significato di «não fazer caso de, não ligar importância a» (Lapa 1970, *Vocabulário*: 30), cfr. "nen ar daria ren por meu aver" (6, 3 v. 4); "nen dades ren por tormenta do mar" (60, 11 v. 7 = 21); "E ja muitos namorados vi / que non davan nulha ren por aver / sas senhores mal" (63, 19 vv. 15-17); ecc. – *tal*: che l'uomo si definisca *amigo* della giovane nelle sue canzoni. – *enfinta*: participio di *enfinger* (cfr. nota al v. 14); dato il contesto piuttosto che 'finzione', varrà qui 'vanto, presunzione' sebbene i due valori semici siano fortemente legati (il poeta si vanta dell'amore della donna ma mente), come nei seguenti versi di Roi Queimado: "Enfinta faz el, eu o sei, / que morre por outra d' amor" (148, 6 vv. 13-14).

4. *senhor*: il termine, raramente utilizzato nelle *cantigas d'amigo* per rivolgersi al destinatario maschile, possiede qui una connotazione generica che si oppone al più intimo *amigo* con cui l'uomo si definisce nei suoi *cantares*. – *mand' eu*: la fanciulla, apparentemente disinteressata dal vanto del poeta, lo autorizza a proseguire in questo comportamento e non si arrabbia, come accade in altre *cantigas*, nel veder violata la norma del *celar*. Il verbo si ripete simmetricamente in ogni strofa, in ubbidienza al parallelismo letterale che interessa il verso precedente il ritornello.

5. *bem*: rafforzativo dell'avverbio *quanto*, cfr. "ben tanto sabes tu que é trobar / ben quanto sab' o asno de leer" (75, 10 vv. 6-7). – *des aqui*: 'd'ora in avanti', cfr. XXXVII v. 16.

6. *fazer*: l'inarcatura permette l'anadiplosi su *fazer* che si iscrive in un ritornello già di per sé fortemente allitterante. – *de mi*: per *enfingirse de*, cfr. Dias 1970: 131 (sui sinonimi *jactar-se*, *vangloriar-se*).

7-8. Si raccoglie l'emendamento suggerito da Michaëlis (“que eu der’ / por enfinta fazerdes mentiral”, cfr. 1895: 528-529), poi accolto e leggermente modificato da Nunes, Cunha e Cohen, laddove Lang leggeva: “que eu der por / [tal] enfinta fazer ou mentir al”. La proposta di Lang mirava a mantenere la rima con *senhor* del v. 10, «but ignoring the line break, adding tal and counting que eu as a single syllable» (Cohen 2003: 500). La lezione proposta è certamente più rispettosa dei testimoni in questi versi (V: *q̄ eu der / p° enfinta fazer o mentiral*, B: *q̄ eu der / p° en finta fazer o mentiral*), ma deve necessariamente correggere il *senhor* del v. 10, di chiara lettura in entrambi i manoscritti, nella rara forma provenzaleggiante *senher* (con cambio di accento). L'ipotesi è certo la più ragionevole ed economica, solo stupisce il ricorso al provenzalismo in un'unica strofa mentre nelle altre rimarrebbe inalterata la variante autoctona *senhor* (si noti al riguardo che al v. 16 il ms. V presenta la forma abbreviata *senh°*). – *ca*: esclamativo, cfr. XIII v. 10: “ca nom veja prazer” e v. 16: “ca Deus nom mi perdom”. – *demo lev’ essa rem*: per la formularità della costruzione cfr. VIII v. 5, tuttavia se lì l'affermazione risultava integrata nel contesto (di fronte alla donna amata il diavolo porta via la parola al poeta), qui l'espressione sembra esclusivamente possedere un valore prossimo al giuramento o alla maledizione (cfr. González Martínez 2007: 635 n. 13). Cfr. il verso di *refrán* “demo lev’ o conselho que á de si” della canzone *Disse, amigas, don Joan Garcia* (70, 15) di Johan Garcia de Guilhade, con la quale già Ron notò alcune somiglianze lessicali e tonali. – *der*: prima persona singolare del congiuntivo futuro di *dar* (<*DĒDĒRŌ); si riprende, in positivo, l'espressione *non dar ren por* del v. 3. Difficile rendere in italiano la costruzione dei versi: ‘che il demonio porti via ciò che darò perché il menzognero si fa vanto di me’.

8. *por*: introduce in questo caso non un sintagma sostantivale come al v. 3 (*por tal enfinta*), ma un'infinitiva (*por o mentiral fazer enfinta de mi*). – *mentiral*: il termine, attestato con funzione aggettivale in Martin Moxa (“e vi alhur quen mentiral seer / non quer, nen pode” 94, 9 vv. 13-14) e nel canzoniere mariano (ad es. “Ai, meu falss’ e mentiral” CSM 42 v. 65), viene qui sostantivato dall'articolo come nel ritornello di Johan Airas: “ca nunca pod’ o mentiral tan ben / jurar come o que verdade ten” (63, 51; cfr. Rodríguez 1980: 88-89). Il vocabolo, come la perifrasi del v. 15, si riferisce in terza persona all'innamorato, che altrove la protagonista apostrofa direttamente come *senhor* (con cambio di allocuzione).

9. *de mi*: l'inversione sintattica e l'inarcatura spostano il sintagma preposizionale nel verso successivo, enfatizzando la colpa dell'uomo nei riguardi della locutrice. – *ca*: causale (cfr. v. 13). – *nom monta*: il verbo, da un latino volgare *MŌNTĀRE derivato da MONTEM, significa ‘salire, montare’, ‘aumentare, crescere’, ma l'espressione *nom montar bem nem mal*, che non trovo attestata altrove, significherà ‘nom importare né poco né tanto (= nulla)’, dato il parallelismo concettuale che struttura il componimento.

10. *senher*: accolgo l'ipotesi di Michaëlis (1895: 528-529), con cui concordano tutti coloro che si occuparono a vario titolo del presente testo, che per mantenere la rima *-er* corregge la lezione *senhor* dei testimoni con il provenzalismo *senher*. Il termine,

impiegato soprattutto nelle *cantigas d'escarnio e maldizer* con un significato generalmente ironico (cfr. 16, 8 v. 13; 18, 4 v. 39; 18, 42 = 21, 1 v. 1; 30, 8 v. 18; 64, 28 v. 5; 79, 52 v. 29; 97, 11 v. 20; 120, 29 v. 23; 125, 10 v. 12), è documentato nel canzoniere mariano (cfr. 5, 75; 25, 43; 63, 77; ecc.) e in due *cantigas d'amor*, una di Afonso Sanchez, figlio di don Denis, che usa il vocabolo per riferirsi all'amata (9, 3 v. 16) e una di Johan Gracia de Guilhade nell'espressione *Deus Senner* (*Deus Senhor* nell'edizione di Nobiling; 70, 46 v. 15). Accettando l'emendamento critico, dunque, il testo dionigino presenterebbe l'unica occorrenza del provenzalismo nel *corpus d'amigo*. Secondo Gonçalves (1991: 18), l'aristocratico *senner* costituirebbe un'ulteriore traccia della regalità dell'autore che tramite la voce della donzella userebbe il termine per sottolineare espressamente la sua condizione sociale.

Per la forma *senher*, accentata necessariamente sull'ultima sillaba, cfr. Bertolucci 1963: 142; Lapa 1970, *Vocabulário*: 96; Pagani 1971: 112; Nunes 1973, III: 684; Ramos 1988; García-Sabell 1991: 312-315; Arbor 2001: 138-139.

13. Il verso contiene di nuovo un'espressione dell'assoluto disinteresse della donna nel modo di dire *nom tolher nem dar rem*, letteralmente: 'non mi toglie né mi dà nulla' con iterazione enfatica del pronome di prima persona singolare.

14. *de*: introduce l'infinito che funge da soggetto ai verbi contenuti nel verso precedente. – *enfinger*: dal latino ĪNFĪNGĒRE, *enfinger(se)* è forma arcaica per *infingir(se)*, vivo ancora oggi nell'uso popolare col significato di «gabar-se» (cfr. Reali 1964: 42). Nella lingua medievale coesisteva con l'infinito *enfingir*, con cambio di coniugazione (cfr. Rodríguez 1980: 208 in riferimento a 63, 61 v. 9), e possedeva il significato abituale di 'vantarsi, vanagloriarsi' e, occasionalmente, quello di fingere (cfr. "e enfengir / se foi que ren non sabia daquel feit" CSM 318 vv. 26-27). – *mui sem razom*: la donna insiste sulla falsità delle dichiarazioni dell'uomo senza però cadere preda dell'ira.

15. *ao que*: 'quello a cui', risultato dell'attrazione tra il pronome personale *o* e il relativo *a que* (cfr. Nunes 1973, III: 19). Per il rispetto dell'isosillabismo, la preposizione va contata necessariamente come bisillabica. – *se mal nom*: la protagonista della *cantiga* si comporta come un'autentica *senhor*, che disprezza i servigi dell'innamorato e non vacilla quando deve imporre su di lui la propria autorità (cfr. ad es. LVIII vv. 7-8: "Pois vos nunca no coraçom entrou / de mi fazedes, senhor, se nom mal").

19. [E]: l'integrazione, fondata sul frequente ricorrere della copulativa all'inizio della *fiinda*, può facilmente spiegarsi a partire da una lezione *Eestade* e cioè per l'uso da parte dei copisti di grafemi che fondono elementi linguistici diversi, foneticamente equivalenti (sull'accettabilità dell'integrazione rispetto ad esempio a XXXIII v. 19 e LXXXIV v. 19, cfr. Gonçalves 1991: 33). – *de*: con valore causale; per *estar de alguém*, cfr. XI v. 4: "vejades como de vós estou"; 64, 17 rit.: "cada que cuyd' estar de mha senhor / ben, estou mal e, quando mal, peor"; 79, 48 v. 10: "ca estou de vos como vus eu direi"; ecc.

LXXXV

Roga-m' oje, filha, o voss' amigo

Solitamente relegata al ruolo di custode ostile alla relazione degli amanti, la madre protagonista di questa poesia riveste la funzione di confidente ed intermediaria benevola delle preghiere dell'innamorato. Come l'amica della *cantiga* LXXXII la donna espone alla figlia il messaggio del giovane – affidato come d'abitudine al ritornello – e la prega di assecondarne la richiesta, tollerando dunque che questi la ami. Il consiglio materno si attiene tuttavia ad un modello di condotta dignitoso che non scivola nella sconvenienza, raccomandando alla fanciulla di non fare più di quanto lei le ha chiesto. Un simile atteggiamento si riscontra ad esempio in *Ai mia filha, por Deus, guisade vós* di Johan Airas in cui l'invito alla ragazza di farsi vedere dall'amico con una bella veste si accompagna al monito “non façades end' al” (63, 3 v. 10). Nella *cantiga de romaría Pois vós, filha, queredes mui gran ben* di Fernan do Lago, invece, la madre incoraggia il convegno d'amore ma nel ritornello “non vos entendan, per ren que seja, / que vos eu mand' ir u vos el veja” (67, 5) si dimostra preoccupata per la sua reputazione piuttosto che per l'onore della figlia.

L'argomentazione della donna segue una strategia persuasiva che la porta ad insistere, da un punto di vista concettuale, sulla pena del giovane (v. 9), sulla genuinità dei suoi sentimenti (v. 13) e sul vantaggio derivante dal lasciarsi amare (vv. 14-15 cui si aggiunge l'eventualità della benedizione materna al v. 16) e, sul piano lessicale, sui verbi della richiesta (*rogar* e *mandar*) e sui pronomi allocutivi (soprattutto nella prima strofa).

B 562, V 165.

Lang 86 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 131; Monaci (1875) 165; Braga (1878) 165; Machado (1949-1964) 527; Tavares (1961) p. 38; Nunes (1973) 13; Júdice (1997) p. 30; Cohen (2003) p. 595.

Repertori: Tavani (1967) 25, 104; D'Heur (1973) 579.

Roga-m' oje, filha, o voss' amigo
muit' aficado que vos rogasse
que de vos amar nom vos pesasse;
e porem vos rogu' e vos castigo
5 *que vos nom pes de vos el bem querer
mais nom vos mand' i, filha, mais fazer.*

E, u m' estava em vós falando
e m'esto que vos digo rogava,
doí-me d'el, tam muito chorava,
10 e porem, filha, [vos] rogu' e mando
*que vos nom pes de vós el bem querer,
mais nom vos mand'i, filha, mais fazer.*

Ca de vos el amar de coração,
nom vej' eu rem que vós i perçades,

15 sem i mais aver, mais guanhades,
 e por esto, pola mha beençom,
que vos nom pes de vós el bem querer,
mais nom vos mand' i, filha, mais fazer.

I- Molto insistentemente mi chiede oggi, figlia, il vostro amico che vi preghi che non vi pesi che lui vi ami; e per questo vi chiedo e vi raccomando *che non vi pesi che egli vi ami, ma in questo non vi comando, figlia, di fare altro.*

II- E, mentre mi stava parlando di voi e mi chiedeva questo che vi dico, mi doleva di lui, tanto piangeva, e perciò, figlia, vi chiedo e vi ordino *che non vi pesi che egli vi ami, ma in questo non vi comando, figlia, di fare altro.*

III- Nel fatto che vi ami di cuore, non vedo io cosa ci perdiate, senza in ciò avere di più, anzi ci guadagnate, e per questo, per la mia benedizione, vi prego *non vi pesi che egli vi ami, ma in questo non vi comando, figlia, di fare altro.*

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro versi a rima incrociata con un ritornello di due a rima baciata. Le prime due strofe presentano enneasillabi femminili nel corpo strofico e decasillabi maschili nel ritornello, mentre nell'ultima il ricorso all'enneasillabo femminile si limita alla rima *b* (secondo e terzo verso). La canzone di conseguenza si iscrive nel gruppo di testi dionigini caratterizzati dalla *Lex Mussafia* (cfr. scheda metrica di XII). Rime desinenziali 2 : 3, 8 : 9 e la rima del ritornello; rima derivata ai vv. 2 e 8; ricca 13 : 16. Da notare che le parole in rima nei corpi strofici sono tutte almeno trisillabiche (eccetto v. 10).

Unico *enjambement* di un certo rilievo tra i vv. 1 e 2.

Sinalefe al v. 1 *filha*^o.

Schema metrico: a9' b9' b9' a9' C10 C10

I: igo asse er

II: ando ava

III: a10 b9' b9' a10 C10 C10

om ades

Cfr. Tavani 1967: 182 e 180, schema 160: 300 per le prime due strofe e 160: 280 per la terza. Per lo schema 160, cfr. X; per l'alternanza tra enneasillabi femminili e decasillabi maschili, cfr. XXVI.

1. *Roga-m(e)*: delle cinque *cantigas* aperte sul verbo *rogar*, quattro appartengono al genere *de amigo* ed eccetto il presente testo è sempre la fanciulla protagonista che prega, in un caso Amore (145, 8) e negli altri la madre (22, 3 e 155, 10). – *filha*: insieme al termine *amigo* posto in *explicit* di verso, l'apostrofe è uno dei contrassegni caratteristici del genere ed indica chiaramente che a parlare è in questo caso la madre della giovane. – *amigo*: è il reale oggetto del canto, ma sarà in seguito ripreso solo tramite forme pronominali.

2. *aficado*: l'aggettivo significa 'angosciato, tormentato' (cfr. XL v. 19), ma in questo caso, più che qualificare il sostantivo *amigo*, determina il verbo *roga* con una funzione avverbiale (per *aficado*, *aficadamente* 'insistentemente', cfr. Lorenzo 1977, II: 45-46). – *rogasse*: il poliptoto su *rogar* si estende solo alle prime due strofe e in due casi le forme occupano la medesima posizione rispettivamente a fine (vv. 2 e 8) e ad interno di verso (vv. 4 e 10). Non sfugga inoltre la particolare collocazione dell'iterazione verbale nei versi esordiali della prima strofa dove apre il primo verso e chiude il secondo.

3. *de vos amar*: con soggetto sottinteso *el*. La richiesta è identica a quella rivolta nel genere d'*amor* dal poeta alla dama, cfr. ad es. "pois de vós nom ei nenhum bem, / de vos amar nom vos pes em, / senhor" (XII ritornello).

4. *vos castigo*: data la sinonimia con la parallela coppia *vos rogu' e mando* del v. 10, il verbo *castigar* non possiede qui il significato moderno di 'punire al fine di correggere', ma piuttosto quello etimologico, frequente nel periodo medievale, di 'consigliare, ammonire' (cfr. Corominas/Pascual 1980, I: 916; Rodríguez 1980: 206). Si legga a titolo esemplificativo il consiglio di un'altra madre in Pero da Ponte: "Pois escusar non podedes, mha filha, seu gasalhado, / des oi mais eu vos castigo que lh' andedes a mandado" (120, 52 vv. 16-17).

5. *bem querer*: all'iteratività del ritornello è affidata la richiesta dell'innamorato, esposta con le stesse scelte lessicali del v. 3, eccezion fatta per la *variatio* sinonimica *amar – querer bem*.

6. *mais*: la madre, nonostante il singolare ruolo di confidente che intercede in favore dell'amico, si dimostra attenta al buon nome della figlia ammonendola di non valicare i limiti imposti dal decoro e dall'onestà. – *i*: 'in questo', cioè in merito al rapporto con il giovane. – *mais fazer*: il verbo *mandar*, col significato di 'ordinare', è seguito immediatamente dall'infinito senza la preposizione *de*; si noti che *mais* ha in questo caso valore avverbiale mentre è avversativa all'inizio del verso.

7. *E u m'*: accetto la lettura di Cohen che rispetta la lezione *Eu mestaua* dei testimoni senza togliere alla frase senso compiuto. Lang e Nunes stampano *El me estava*, ristabilendo la forma piena del pronome per sanare la risultante ipometria del verso. – *u*: ha qui valore temporale e come la successiva perifrasi *estava falando* indica qui la contemporaneità 'durativa' dell'azione ('mentre mi parlava io provavo pena per lui').

8. *m(e)*: va collegato al finale *rogava (rogava-me esto que vos digo)*. Per la collocazione assai più libera del pronome atono nella lingua medievale, cfr. IX v. 6.

9. *doí-me*: la forma passata del verbo, che è poi quella presente nei testimoni, è segnalata da Lang nell'errata corrige laddove a testo stampa il presente *doe-me*. – *chorava*: il riferimento al lungo pianto dell'innamorato e alla compassione suscitata nella madre non è gratuito, ma si iscrive in quella retorica della persuasione di cui si ritrovano altre tracce nel discorso della donna.

10. *mando*: la *variatio* rispetto al *castigo* del v. 4 arricchisce l'ordito retorico del testo col poliptoto sul verbo *mandar* (cfr. v. 12).

13. *el*: soggetto, si noti che il consiglio della madre è sempre quello di ‘lasciarsi amare’ (“vos nom pes de vós el bem querer” rit.) e non di ricambiare apertamente i sentimenti dell’uomo. – *amar de coração*: per l’espressione, già provenzale, cfr. IV v. 11.

14. *que*: nei manoscritti la congiunzione è preceduta dalla preposizione *de*, considerata superflua già da Diez (1863: 49) ed eliminata da Lang e dagli editori successivi. – *i*: ‘in questo’, cioè *de el amar-vos de coração* (cfr. v. 15) – *perçades*: da una forma analogica *PĒRDEĀTIS per PERDĀTIS, cfr. LXIX v. 16. Sulla perdita che la fanciulla non subirebbe accettando l’amore del giovane, cfr. la *fiinda* della *cantiga* XII: “E eu nom perderei o sem, / e vós nom perdedes i rem, / senhor”. Di tutt’altro parere è la madre di Pai Gomez Charinho che ammonisce la figlia su quanto perderà permettendo al giovane di parlarle: “filha, ca perderedes hi / no voss’, ende mays pes’ a min” (114, 10 vv. 19-20, ma tutta la poesia, costruita secondo la modalità *atehuda ata a fiinda*, gioca sulla ripetizione del primo verso qui riportato).

15. *sem i mais aver*: con riferimento all’amore dell’amico e all’onestà della relazione: ‘non ci perdetevi nulla se egli vi ama senza averne di più’. Interpreta allo stesso modo Nunes (1973, III: 20): «sob condição ou contanto que nada mais haja entre vós».

16. *e por esto*: rispetto ai simmetrici vv. 4 e 10, il quarto verso della terza strofa si apre, con *variatio* sinonimica, con una locuzione conclusiva ma non presenta la dittologia verbale finale, per cui rimane sottinteso il verbo che introduce la subordinata completiva del ritornello. – *beençom*: dal latino BENEDICTIŌNE, il sostantivo presenta grafie differenti nei codici (*bēeyço*, *bēeiçon*, *beyço*, *beençon*, ecc.) dovute per lo più all’oscillazione sulla resa della nasale (sia vocale che consonantica), ed è attestato nel canzoniere profano solo in questo verso, mentre il verbo corrispondente si riscontra in formule ottative del tipo “e bēeiga Deus a senhor” (143, 8 v. 26). Nel nostro caso riprendo la forma di Cohen, al posto del *bēençom* di Lang (B: *beençon*, V: *beenzon*), eliminando cioè la tilde non necessaria vista la *-n-* seguente.

LXXXVI

Pesar mi fez meu amigo

Il lamento della protagonista per la sofferenza causatagli dall'amico si stempera immediatamente in una professione di fiducia nei confronti di un uomo che certo preferirebbe morire piuttosto che affliggerla. Questa dichiarazione iperbolica, ripetuta nel ritornello e all'interno della terza strofa (vv. 14-15), esprime la ferma certezza della giovane circa la lealtà dell'innamorato che se avesse saputo di nuocerle sicuramente avrebbe agito in altro modo (v. 9). Nulla però ci è dato sapere sul *pesar* subito, se non che questo fu commesso involontariamente (v. 13).

Come sempre la possibilità di sviluppo concettuale è assai limitata ed il tema viene ripetuto nelle strofe attraverso correlazioni parallelistiche fondate sull'iterazione dei termini chiave (*fazer*) *pesar*, *saber* e *cuidar*. A questa inerzia iterativa si sottrae tuttavia la *fiinda* nella quale il precedente riferimento della donna alla buona fede dell'amico si esplica nei toni di un'ostentata sicurezza sulla propria capacità di dominare l'amante qualora le arrecasse un dispiacere.

B 563, V 166.

Lang 87 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 132; Monaci (1875) 166; Braga (1878) 166; Machado (1949-1964) 528; Nunes (1973) 14; Nassar (1995) p. 91; Júdice (1997) p. 31; Cohen (2003) p. 596.

Repertori: Tavani (1967) 25, 74; D'Heur (1973) 580.

Pesar mi fez meu amigo,
amiga, mais sei eu que nom
cuidou el no seu coraçom
de mi pesar; ca vos digo
5 *que ant' el querria morrer*
ca mi sol um pesar fazer.

Nom cuidou que mi pesasse
do que fez, ca sei eu mui bem
que do que foi, nom fôra rem;
10 *porem sei, se em cuidasse,*
que ant' el querria morrer
ca mi sol um pesar fazer.

Feze-o por encoberta;
ca sei que se fôra matar
15 *ante que a mim fazer pesar;*
e por esto são certa
que ant' el querria morrer
ca mi sol um pesar fazer.

Ca, de morrer ou de viver,
20 *sab' el ca x'é no meu poder.*

I- Il mio amico mi fece soffrire, amica, ma io so che egli non pensò di affliggermi nel suo cuore; perché vi dico *che preferirebbe morire piuttosto di causarmi un solo dolore*.

II- Non pensò di affliggermi con ciò che fece, perché io so molto bene che altrimenti non sarebbe accaduto nulla di quello che successe; perciò so, se ci pensasse, *che preferirebbe morire piuttosto di causarmi un solo dolore*.

III- Lo fece per finzione; poiché so che si sarebbe ucciso piuttosto di farmi soffrire; e per questo sono sicura *che preferirebbe morire piuttosto di causarmi un solo dolore*.

F- Perché, morire o vivere, egli sa che è nel mio potere.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di sei versi disposti secondo lo schema 4+2 e una *fiinda* di due che riprende la misura e la rima dei versi del ritornello. Le strofe sono composte da quattro versi a rima incrociata, il primo e il quarto eptasillabi femminili e i restanti ottosillabi maschili, e un ritornello di due ottosillabi maschili a rima baciata. Il testo è costellato di poliptoti e figure etimologiche che in alcuni casi originano legame di tipo *capfinidas* (*pesar* v. 6 – *pesasse* v. 7, *fazer* v. 14 – *feze* v. 15). Desinenziale la rima del ritornello e del primo verso della *fiinda* e 7 : 10; in rapporto derivativo i rimanti *pesasse* - *pesar* dei vv. 7 e 15. Rima al mezzo 18 : 19 : 20. *Enjambement* notevole ai vv. 2-3. Sinalefe al v. 15 *que^a*.

Schema metrico: a7' b8 b8 a7' C8 C8

I: igo om er

II: asse em

III: erta ar

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 194, schema 160: 418; per cui cfr. X.

1. *Pesar*: l'attacco forte su un termine chiave dell'amore irrelato introduce in realtà non un rimprovero polemico al comportamento egoista dell'amico (come ad es. in 64, 6), ma «un indulgente richiamo alla sua buona fede» (Tavani 1980: 107).

2. *amiga*: per la paronomasia *amigo* – *amiga* a cavallo tra i due versi esordiali, cfr. LXXVIII v. 2. – *sei*: l'ossessiva iterazione del verbo lungo la poesia evidenzia la salda fiducia della donna nella lealtà dell'amico e, in seconda istanza, nel proprio potere. – *nom*: per l'enjambement che separa l'avverbio di negazione dal verbo, cfr. XIII v. 13.

4. *pesar*: qui verbo, come al v. 7, mentre al v. 1 l'infinito è sostantivato (cfr. v. 6 e 15).

5. *ant(e)*: associato a *que* (v. 6) introduce una subordinata comparativa: *el querria ante morrer que fazer-mi um sol pesar* (cfr. XIV v. 20). – *querria*: Nunes, fedele ai testimoni, stampa l'imperfetto *queria*, mentre Lang e Cohen, visto il *querria* presente in V al v. 17, preferiscono adottare in ogni ritornello la forma condizionale.

6. *ca*: la *distinctio c' a* di Lang non è necessaria, dato che è possibile anche la costruzione senza preposizione, cfr. IX v. 9. – *um pesar*: unico caso nel *corpus* profano in cui l'infinito sostantivato è preceduto dall'articolo indeterminato, motivato qui evidentemente dall'espressione 'solo uno' che si iscrive nell'iperbole su cui è strutturato il ritornello. Per la dichiarazione del ritornello Lang (1984: 133) segnala il passo di *Flamenca*: “Avans volria el morir / ques eu soffris anta ni dan” (E. D. Blodgett, *The Romance of Flamenca*, New York and London, Garland Publishing, 1995, p. 326, vv. 6308-6309).

8. *do*: la preposizione *de* è richiesta dal *pesasse* del verso precedente. – *mui bem*: con intensificazione rispetto al *sei eu* della prima strofa (v. 2).

9. *do*: dipende da *rem*: *nom fôra rem do que foi*, cfr. l'analogo “d' esto nom fôra rem” in XXVI v. 14 col più che perfetto con valore di condizionale passato (il verbo *seer* ha qui il senso di 'accadere'). Il senso del passo è: 'se lui avesse saputo che mi pesava non avrebbe fatto quel che ha fatto'.

10. *em*: per l'*eu* dei manoscritti, la correzione è di Moura. La forma *cuidasse* può valere anche per la prima persona singolare, ma dato il senso del passo sarà preferibile interpretare la subordinata condizionale 'se lui ci avesse pensato', con *em* riferito a *que mi pesasse do que fez* (vv. 7-8).

13. *Feze*: la *-e* finale di appoggio si mantiene di norma quando un pronome segue al verbo (cfr. Williams 1973: 156; Huber 1986: 91). – *por encoberta*: il significato dell'espressione non è chiaro, Pagani (1971: 168) la traduce «per via segreta, di nascosto» in riferimento ai versi di Estevan da Guarda: “dizen que, per encoberta, / quen s' ajudar quer do Alho / faz barata d' algu' e dá-lho” (30, 25 vv. 10-12); mentre Nunes (1973, III: 613) propone il seguente passaggio semantico: *encobertamente* = *sem ver ou conhocer* = *sem intenção*. Nel nostro contesto il participio *encoberto* (da *encobrir* 'nascondere') sembra piuttosto avere l'accezione di 'finto, falso', documentata da Lorenzo (1977, II: 531) e presente anche in CXVIII v. 6 nell'esclamazione “Amigo fals' e muit' encoberto!”. La donna dunque soffre perché l'amico l'ha ignorata, ma lui l'ha fatto per celare il loro amore.

14. *se fôra matar*: questo verso e il successivo ripetono l'iperbole sviluppata nel ritornello con costruzione sintattica e scelte lessicali pressoché identiche.

15. *que a*: la lettura *ante ca mi* di Cohen oltre a non rispettare i testimoni (B e V: $\bar{q} a m\bar{i}$), non si fonda nemmeno sulla proposta di Michaëlis da lui segnalata in apparato, dato che con la correzione *ca mi* la studiosa si riferiva al secondo verso del ritornello.

16. *são certa*: si noti la *variatio* sinonimica rispetto al *sei* insistentemente iterato lungo le tre strofe ed il forte parallelismo tra questo verso e il v. 10.

19. *de*: la preposizione introduce l'infinito che funge da soggetto. – *viver*: l'antitesi col precedente *morrer* si avverte anche in sede rimica con il rimante del primo verso del ritornello. Il potere di vita e di morte sull'innamorato è esattamente quello che si attribuiva all'altera signora nella *cantiga d'amor*, cfr. ad es. LXIX.

20. Analoghe dichiarazioni sulla consapevolezza della propria autorità di *senhor* si moltiplicano nel *corpus d'amigo*, per cui ricordo solo i seguenti versi di Sancho Sanchez: “Meu é o poder, que sãõ senhor / de fazer d' el o que m' a mi prouguer” (150, 4 vv. 13-14). – *sab' el*: opposto in qualche modo all'*eu sei* delle strofe. – *ca*: dichiarativo. – *x(e)*: dativo etico con valore espletivo.

LXXXVII

Amiga, sei eu bem d' unha molher

Tre diverse figure femminili ruotano attorno a questa canzone che si struttura come un monologo della confidente alla fanciulla innamorata, a cui viene rivelata l'esistenza di una rivale. Questa *molher* – nel seguito delle strofe semplicemente *ela* – sta cercando di 'uccidere' il giovane che l'ha respinta, desidera cioè nuocergli in ciò che più gli sta a cuore, l'amore della sua *amiga*. In un contesto generale apparentemente caratterizzato dalla concordia amorosa, si inserisce quindi una forza antagonista, la versione femminile del *lausengier* provenzale che, per invidia, vuole ostacolare gli innamorati, allontanandoli una dall'altro procurando all'uomo il *desamor* dell'amata.

L'impianto parallelistico del testo comporta ad un tempo l'iterazione lungo le tre strofe dello stesso tema – l'esistenza di un ostacolo esterno alla coppia – e il chiarimento delle intenzioni di quest'altra donna, che vengono ripetute anche nella *fiinda*: la rivale sta facendo tutto il possibile per attirare sul giovane l'odio dell'*amiga*, poiché questo lo porterà inevitabilmente alla disperazione. Il motivo dell'antagonista in amore – poco frequente nelle *cantigas* ma non originale (cfr. 63, 16; 116, 4; ecc.) – sembra gettare nuova luce sulla poesia precedente per cui si potrebbe ipotizzare che il *pesar* arrecato dall'amico alla giovane sia imputabile agli inganni dell'invidiosa, quella stessa *molher* che si trasformerà in *unha que Deus maldiga* in *O voss' amig', ai amiga* (CXVII), dove la confidente rivelerà alla fanciulla che l'amato è stato irretito da un'altra donna. Nell'interpretazione di Cohen (1987: 42) invece, la figura della rivale è una tattica dell'uomo affinché l'amata si ingelosisca ed attenui la sua ostilità, situazione che avrebbe il suo parallelo nella *cantiga d'amor* XXVI. Detto questo, è facile intuire come un'interpretazione basata su collegamenti tematici e richiami intratestuali sia certamente suggestiva ma allo stesso tempo fuorviante, per il rischio di scivolare in vuote sovrainterpretazioni, tanto più in un genere, come quello d'*amigo*, in cui l'apparente ambientazione 'femminile e domestica' rende ancora più facile la caduta nello psicologismo di una lettura romanzesca.

B 564, V 167.

Lang 88. Altre edd.: Moura (1847) p. 134; Monaci (1875) 167; Braga (1878) 167; Machado (1949-1964) 529; Nunes (1973) 15; Nassar (1995) p. 92; Júdice (1997) p. 32; Cohen (2003) p. 597.

Repertori: Tavani (1967) 25, 10; D'Heur (1973) 581.

Amiga, sei eu bem d' unha molher
que se trabalha de vosco buscar
mal a voss' amigo polo matar;
mais tod' aquest', amiga, ela quer
5 *porque nunca com el pode poer*
que o podesse por amig' aver.

E busca-lhi com vosco quanto mal
ela mais póde, a questo sei eu;
e tod' aquest' ela faz polo seu

10 e por este preit[o], e nom por al,
porque nunca com el pode poer
que o podesse por amig' aver.

Ela trabalha-se, á gram sazom,
de lhi fazer o vosso desamor
15 aver, e á ende mui gram sabor;
e tod' est', amiga, nom é se nom
porque nunca com el pode poer
que o podesse por amig' aver.

[E] por esto faz ela seu poder
20 para faze-lo com vosco perder.

I- Amica, so bene di una donna che si sforza di danneggiare con voi il vostro amico per ucciderlo; ma, amica, lei vuole tutto questo *perché con lui mai poté far sì che potesse averlo per amico.*

II- E cerca con voi di fargli quanto più male ella può, questo so io; e lei fa tutto questo per il suo interesse e per questo motivo, e non per altro, *perché con lui mai poté far sì che potesse averlo per amico.*

III- E si sforza, da molto tempo, di procurargli il vostro disamore, e ne ha grandissimo piacere; e tutto questo, amica, non è se non *perché con lui mai poté far sì che potesse averlo per amico.*

F- E per questo lei fa quant'è in suo potere per farlo perdere con voi.

Cantiga de amigo di tre *coblas singulares* composte da quattro decasillabi maschili a rima incrociata seguiti da un ritornello di due decasillabi baciati e da una *fiinda* che riproduce lo schema del *refrán* (sono dunque *capcaudadas* la terza strofa e la *fiinda*). Legami interstrofici e corrispondenze lessicali e formali uniscono tra loro le stanze: inizi anaforici ai vv. 8 e 13, 9 e 16; *coblas capfinidas* ai vv. 18 e 19 per la figura etimologica *podesse – poder*; correlazioni parallelistiche rinforzate dalla *repetitio* tra i vv. 1-3, 7-8, 13-15 (*sei eu, se trabalha, vosco, buscar, mal*) e tra i vv. 4, 9-10, 16, 19 (*tod' aquest' / tod' est', amiga, faz*). Notevole il gioco allitterativo su *p* che interessa il v. 10 ed entrambi i versi del ritornello, favorito in quest'ultimo caso dal poliptoto *pode – podesse*. Desinenziale la rima del ritornello e del secondo verso della *fiinda* e 2 : 3; ricca 19 : 20; tendono alla rima ricca 8 : 9 e 17 : 19. Somiglianze foniche tra le rime, in special modo tra la rima *a* della prima strofa e la *c*, dove comunque viene rispettata l'omofonia del timbro vocalico (*e* aperta nel primo caso e chiusa nel secondo) e tra le rime *a* e *b* della terza strofa. *Enjambements* notevoli tra i vv. 2-3 e tra i vv. 14-15.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: er ar er

II: al eu

III: om or

Cfr. Tavani 1967: 155, schema 160: 16; per cui cfr. X.

1. *Amiga*: posta in *incipit* assoluto di testo, l'apostrofe introduce cinque *cantigas* dionigine ed in due casi, questo e CXXI, si riferisce alla fanciulla innamorata dato che a parlare si immagina sia la confidente (cfr. inoltre LXXVII, LXXXIII e XCVII). – *sei eu*: il sintagma, ripetuto in un inciso alla fine del v. 8, segnala l'inizio della confidenza di cui si desidera sottolineare la veridicità. – *d(e)*: per la costruzione *saber de*, cfr. Dias 1970: 130-131. – *molher*: è il vocabolo più generico con cui viene designata la figura femminile nella lirica galego-portoghese e in questo caso, preceduto dall'articolo indeterminato *unha*, rimanda ad una seconda donna, non meglio definita, che per invidia desidera vendicarsi del giovane, rovinando il suo rapporto con l'amata.

2. *se trabalha (de)*: 'sforzarsi, preoccuparsi (di)'; dal latino *TRĪPĀLĪĀRE 'torturare', sottoporre al supplizio del TRĪPĀLĪUM, strumento di tortura composto da tre pali. Dall'idea di 'soffrire' si passò a quella di 'sforzarsi', 'faticare' fino all'odierna accezione di 'lavorare' (cfr. *travailler* francese, *trabajar* spagnolo, *traballar* galego, *trabalhar* portoghese, *travagliare* e sue varianti in alcuni dialetti del sud Italia, ecc.). – *vosco*: 'attraverso di voi', strumentale: come si chiarirà nella terza strofa la donna vuol nuocere all'*amigo* tramite la fanciulla, facendo in modo cioè che questa smetta di amarlo. Per la convivenza nei testi delle forme *vosco / comvosco* (vv. 7 e 20), cfr. VI v. 13. – *buscar (mal)*: di origine incerta, il verbo è usato nei testi antichi soprattutto in senso astratto, in questo caso col valore di 'procurare danno', 'cercare il male di' (cfr. II v. 3). Si noti il forte *enjambement* che separa il verbo dal suo oggetto, come avviene nella terza strofa, sempre tra secondo e terzo verso ("o vosso desamor / aver").

3. *matar*: appartenente al campo semico, fondamentale nella lirica galego-portoghese, della morte d'amore, il verbo possiede qui un significato metaforico: la donna invidiosa non mira ad uccidere fisicamente il giovane quanto piuttosto spiritualmente, procurandogli l'odio e l'allontanamento dell'amata (per le ipotesi etimologiche sul verbo, cfr. III v. 3).

5. *pode*: seguendo la lezione di entrambi i testimoni, correggo la forma *poude* del testo di Lang, come del resto suggerisce lui stesso nelle note finali alla sua edizione. – *poer*: per *pōer con alguém* 'conseguire, risolvere', cfr. Nunes 1973, III: 662. Il ritornello rivela il motivo dell'ostilità della *molher*, ovvero il rifiuto del giovane di divenire il suo *amigo*; l'incapacità della donna di legarlo a sé sembra sottolineata, da un punto di vista formale, dal poliptoto sul verbo *poder* e dall'insistita allitterazione di *p* che coinvolge i due versi.

6. *por*: 'in qualità di'; cfr. "El outra dona avia por senhor" (140, 3 v. 13), "ca non en nen hun poder / de o por amig' aver" (142, 1 vv. 5-6), ecc.

7. *busca-lhi*: la posizione enclitica è la collocazione non marcata del pronome atono anche quando la frase è introdotta dalla congiunzione copulativa *e*.

9. *polo seu*: 'per il suo interesse', cfr. III v. 7. Sembra preferibile considerare *seu* pronome possessivo piuttosto che aggettivo con sottointeso il successivo *preito* (*polo seu preito*).

10. *preito*: dall'originario significato giuridico di 'patto, affare, questione' (cfr. LXXIV v. 20), il vocabolo sviluppò un'ampia gamma di valori, a volte vaghi, e, specialmente in combinazione con verbi, un'altrettanto ricca fraseologia (cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 83 e Nunes 1973, III: 666). Nel nostro caso *preito* assume piuttosto il valore generico di 'proposito', 'circostanza' e rimanda (*este*) a quanto esplicito nel ritornello.

13. *á gram sazom*: l'inciso temporale, ricorrente a fine verso, amplifica il ridondante motivo della donna che si adopera per danneggiare l'*amigo* (cfr. XIV v. 7).

14. *o vosso desamor*: 'odio da parte vostra'; l'altra donna vuole vendicarsi del giovane facendo in modo che la sua amica smetta di amarlo.

15. *ende*: riferito ad *aver o vosso desamor*.

16. *nom é se nom*: stessa espressione limitativa in CXIX v. 13: "Nom é se nom espanto".

19. [*E*]: l'integrazione di Lang, necessaria per sanare l'ipometria del verso, si giustifica sulla base delle altre *fiindas* dionigine che iniziano con la copulativa. Commentando la *cantiga* XXXIII che presenta lo stesso problema, Gonçalves opta per lasciare il verso di nove sillabe e prende ad esempio anche questa *cantiga de amigo* in cui l'integrazione, apparentemente legittima visto il simile attacco della *fiinda* di CXX ("E por aquesto nom ei eu poder"), risulta in realtà poco economica. Secondo la studiosa infatti «esta conjectura presuppõe que o copista de um códice mais antigo tenha cometido dois erros, o de omitir, sem deixar espaço vazio, um grafema que estaria grafado com maiúscola (*E*) e o de transformar em maiúscola uma letra minúscola (*p*). E, embora a hipótese não seja inaceitável, a situação que proporcionaria a corruptela é mais difícil de imaginar» (Gonçalves 1991: 33). – *poder*: l'infinito sostantivato fa qui riferimento all'impegno della donna per ostacolare la relazione tra i giovani amanti.

20. *para*: da segnalare che Lang scioglie così l'abbreviazione *p^ora*, resa da Nunes e Cohen *pera*. – *faze-lo*: l'infinito, con la forma agglutinata del pronome, è in figura poliptotica col *faz* del verso precedente. – *perder*: per l'espressione *perder com alguém* 'perdersi, rovinarsi nei confronti di qualcuno' (Lang *verderben*), cfr. "non lhi faley e con el me perdi" 11, 7 v. 2; "perdi o mund", e perdi-me con Deus, / e perdi-me con estes olhos meus" 79, 19 vv. 5-6; "con el me perdi, / por que lhi menti" 123, 2 rit.; "Ca me quis ante mia coita 'ndurar / ca me perder con tan bõa sennor" 125, 3 vv. 15-16.

LXXXVIII

Bom dia vi, amigo

Primo di una sequenza di *cantigas de amigo* di fattura ‘tradizionalista’ o ‘popolareggiante’, il componimento espone un semplice *flash* emozionale: la gioia della fanciulla per il messaggio ricevuto e la preghiera rivolta a Dio affinché l’amico torni presto da lei. Nel suo lento ma progressivo dipanarsi in spire, il contenuto semantico della poesia si sviluppa di strofa in strofa tramite variazioni parziali fondate sull’uso di figure di ripetizione a distanza. La strutturazione della *cantiga* secondo la tecnica del *leixaprén*, uno dei meccanismi parallelistici «più regolari e rigidamente modulati mai messi a profitto in una letteratura d’arte» (Tavani 1973: 21), rende infatti superflua la varietà lessicale a favore dell’invenzione sinonimica e della variazione sintattica, assunti a principi fondamentali di sviluppo del testo.

B 565, V 168.

Lang 89 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 135; Monaci (1875) 168; Braga (1878) 168; Machado (1949-1964) 530; Pimpão (1960) 30; Nunes (1970) pp. 275-276; Nunes (1973) 16; Torres (1977) p. 249; Nassar (1995) p. 93; Júdice (1997) p. 58; Cohen (2003) p. 598. Repertori: Tavani (1967) 25, 19; D’Heur (1973) 582.

Bom dia vi, amigo,
pois seu mandad’ ei migo,
louçana.

5 Bom dia vi, amado,
pois migu’ ei seu mandado,
louçana.

Pois seu mandad’ ei migo,
rogu’ eu a Deus e digo:
louçana.

10 Pois migu’ ei seu mandado,
rogu’ eu a Deus de grado,
louçana.

15 Rogu’ eu a Deus e digo,
por aquel meu amigo,
louçana.

[Rogu’ eu a Deus de grado
por aquel namorado,
louçana.]

20 Por aquel meu amigo
que o veja comigo,

louçana;

Por aquel namorado
que fosse ja chegado,
louçana.

- I- Un buon giorno vidi, amico, poiché il suo messaggio ho con me, *leggiadra.*
- II- Un buon giorno vidi, amato, poiché ho con me il suo messaggio, *leggiadra.*
- III- Poiché il suo messaggio ho con me, prego Dio e dico: *leggiadra.*
- IV- Poiché ho con me il suo messaggio, prego Dio volentieri: *leggiadra.*
- V- Prego Dio e dico, per quel mio amico, *leggiadra.*
- VI- Prego Dio volentieri per quell'innamorato, *leggiadra.*
- VII- Per quel mio amico che lo veda con me, *leggiadra.*
- VIII- Per quell'innamorato che fosse già arrivato, *leggiadra.*

Cantiga de amigo, di *refrán* costruita secondo la tecnica del *leixapré*n. La poesia è composta da otto distici monorimi seguiti da un verso di *refrán*, strutturati in modo tale che il secondo distico di ogni coppia di strofe ripete quello precedente con minime variazioni nel finale dei versi e i secondi versi di ciascuna coppia si ripetono nei primi versi della coppia successiva in sequenza alternata. In tal senso il primo verso della prima coppia e il secondo dell'ultima non sono mai oggetto di ripetizione, ma di variazione all'interno della coppia stessa. Lo schema risulta a *coblas alternas* poiché le strofe pari e quelle dispari presentano rispettivamente le stesse rime. Da notare infine che le varianti sinonimiche *amigo* – *amado* – *namorado* costituiscono un caso di *derivatio* in sede rimica che negli ultimi due casi crea una rima perfetta. Rima ricca *amigo* : *migo* : *comigo*.

Schema metrico: a6' a6' B2'
I, III, V, VII: igo ana
II, IV, VI, VIII: ado

Cfr. Tavani 1967: 77, schema 26: 131. La formula metrico-strofica è caratteristica delle *cantigas* caratterizzate da parallelismo letterale, anche se dei centotrentotto casi registrati da Tavani la maggior parte si riferisce a testi che presentano almeno una doppia possibilità di lettura metrica. Lo schema, non attestato nei provenzali, è invece registrato in una *chansonette* in francese antico (cfr. Molk – Wolfzettel 1972: 209, schema 267).

1. *amigo*: seguo la punteggiatura di Lang che ponendo il sostantivo tra virgole lo considera un'apostrofe, così come il sinonimo *amado* del v. 4, nonostante la discrepanza sintattica che si origina col sintagma *seu mandado* del verso successivo. L'ipotesi di assegnare ad *amigo* la funzione di allocutivo generico mi sembra preferibile rispetto alla soluzione, già avanzata da Michaëlis (1895: 529) e adottata dagli editori successivi, che lo considera complemento oggetto del verbo *vi*. L'interpretazione 'in un giorno felice ho visto l'amico', oltre a sottintendere la preposizione *em* e l'articolo o il possessivo

prima di *amigo*, contrasta semanticamente con la successiva preghiera della ragazza di vedere presto l'amato (vv. 20 e 23). Nonostante la plausibilità di una simile lettura, credo che l'espressione *veer bom dia* abbia qui lo stesso significato di quello che presenta nei seguenti versi di Juião Bolseiro: "Bon dia vejo, pois vos vej' aqui, / meu amigo" (85, 3 vv. 7-8). Il giorno cioè è 'buono', felice, perché la fanciulla ha ricevuto *mandado* dal suo amico. Cfr. CXXIII v. 9.

3. *louçana*: l'aggettivo con cui la ragazza si riferisce a sé stessa (cfr. 93, 8 rit.: "e, louçana irei, / ca já i est' o que namorei, / e, louçana, irei") può assumere l'accezione più comune di 'leggiadra, bella' (come interpretano Tavani 1964: 97, Nunes e Torres), oppure quella di 'lieta, gaia'. Se quest'ultima accezione meglio si legherebbe al contenuto del testo, data la gioia della ragazza per aver visto l'amico e ricevuto il suo messaggio (cfr. XXXVI v. 1), è anche vero che spesso il ritornello delle *cantigas* di stampo tradizionale mantiene una propria autonomia rispetto alla strofa (cfr. Cardoso 1977). La scelta della forma arcaizzante del termine ben risponde alla fattura 'popolareggiante' di questa canzoni di donna (cfr. Brea 2003).

4. *amado*: nella tecnica del *leixaprén* la ripetizione dei versi delle strofe precedenti si combina alla variazione della loro seconda parte, affidata in questo caso alla sinonimia e altrove all'inversione sintattica (cfr. vv. 2 e 5).

8. *a Deus*: la preposizione *a* lega al verbo il complemento quando questo è rappresentato da una persona. – *digo*: il complemento di *rogo* e *digo* viene espresso nelle strofe successive (vv. 20 e 23).

11. *de grado*: la locuzione è spesso usata per variare la seconda parte del verso in *cantigas* strutturate su *leixaprén*, in rima con i termini *amado* e *mandado*, tanto frequenti in questo tipo di produzione: cfr. LXXXIX; 83, 10; 91, 5; 93, 5; ecc..

17. La rigorosa concatenazione strofica richiesta dalla tecnica del *leixaprén* ha immediatamente rivelato l'assenza nei testimoni della sesta strofa, facilmente ripristinabile proprio in base ai rigidi meccanismi di questo procedimento iterativo. L'integrazione congetturale di Storck (1885), seguita pedissequamente da Lang, ricostruisce però in maniera inesatta il secondo verso del distico: "Rogu' eu a Deus de grado / por aquel meu amado". Già Michaëlis (1895: 529) notava la necessaria ripresa del sostantivo *namorado* visto il parallelo v. 22 ma vi anteponeva erroneamente il possessivo *meu*, eliminato in seguito da Nunes.

23. *que*: finale. Da notare che il parallelismo col v. 20 è in questo caso concettuale e non verbale.

LXXXIX

Nom chegou, madr', o meu amigo

La strutturazione del testo secondo le formule del parallelismo più rigorosamente iterativo, fondato sulle varianti sinonimiche *amigo-amado*, *saido-passado*, *desmentido-perjurado*, la presenza di certe irregolarità metriche, il ritornello comune ad altre poesie e la convenzionalità del tema (il lamento della giovane per il ritardo dell'amico) riconducono questo componimento al gruppo di *cantigas de amigo* dionigine di stampo 'tradizionale'. Sconcertata per il mancato ritorno dell'amato entro il giorno convenuto, la fanciulla confida alla madre il dolore per il tradimento subito, ma quanto può essere espresso in una frase, grazie al meccanismo del *leixaprén*, viene articolato in sei strofe.

B 566, V 169.

Lang 90. Altre edd.: Moura (1847) p. 136; Monaci (1875) 169; Braga (1878) 169; Cidade (1941) pp. 42-43; Machado (1949-1964) 531; Pimpão (1960) 31; Tavares (1961) pp. 39-40; Nunes (1970) p. 276; Nunes (1973) 17; Torres (1977) p. 244; Alvar/Beltrán (1985) 185; Pena (1990, II) 78; Ferreira (1991) p. 75; Jensen (1992) pp. 78-79; Nassar (1995) p. 94; Júdeice (1997) p. 59; Diogo (1998) p. 189; Ferreira (1998) pp. 85-86; Cohen (2003) p. 599.
Repertori: Tavani (1967) 25, 50; D'Heur (1973) 583.

Nom chegou, madr', o meu amigo,
e oj' est o prazo saido.
Ai madre, moiro d'amor!

5 Nom chegou, madr', o meu amado,
e oj' est o prazo passado.
Ai madre, moiro d'amor!

E oj' est o prazo saido,
por que mentio o desmentido?
Ai madre, moiro d'amor!

10 E oj' est o prazo passado,
por que mentio o perjurado?
Ai madre, moiro d'amor!

15 Por que mentio o desmentido,
pesa-mi, pois per si é falido.
Ai madre, moiro d'amor!

Por que mentio o perjurado,
pesa-mi, pois mentio a seu grado.
Ai madre, moiro d'amor!

I- Non è arrivato, madre, il mio amico e oggi il tempo è finito. *Ahi madre, muoio d'amore!*

II- Non è arrivato, madre, il mio amato e oggi il tempo è passato. *Ahi madre, muoio d'amore!*

III- E oggi il tempo è finito, perché ha mentito il traditore? *Ahi madre, muoio d'amore!*

IV- E oggi il tempo è passato, perché ha mentito lo spergiuro? *Ahi madre, muoio d'amore!*

V- Ha mentito il traditore, mi addolora, poiché ha rotto volontariamente la promessa. *Ahi madre, muoio d'amore!*

VI- Ha mentito lo spergiuro, mi addolora, poiché ha mentito di proposito. *Ahi madre, muoio d'amore!*

Cantiga de amigo, di *refrán*, costruita secondo la tecnica del *leixaprén*. La poesia è formata da sei distici in *coblas alternas*, il primo monoassonanzato e i successivi monorimi, seguiti ciascuno da un verso di *refrán*, eptasillabo maschile mentre i versi del corpo strofico sono ottosillabi femminili. Ricca la rima 16 : 17. Sinalefi ai vv. 14 (*si[^]e*) e 17 (*mentio[^]a*).

Schema metrico: a8' a8' C7

I: igo ido or

II, IV, VI: ado

III, V: ido

Cfr. Tavani 1967: 75, schema 26: 106; per cui cfr. LXXXVIII.

1. *Nom chegou*: saltando ogni preambolo, la poesia attacca immediatamente col lamento per il mancato ritorno dell'amico, motivo che sembra connettere tematicamente il testo a quello precedente in cui la fanciulla, ricevuto il messaggio dell'amato, prega Dio di farlo arrivare presto. – *madr(e)*: è una delle frequenti destinatarie a cui la fanciulla rivolge la sua supplica o le sue confidenze, per cui la presenza del sostantivo *madre* nei versi esordiali dei testi lirici galego-portoghesi funziona, è noto, come uno dei contrassegni specifici della *cantiga de amigo*. Nel *corpus* dionigino sono sette le canzoni dirette alla madre, di cui quattro appartenenti al gruppo di testi di 'fattura tradizionale' (oltre a questa, cfr. la dialogata XC, CV, CVII, CIX, CXII e CXV). In questo caso la madre svolge un ruolo di semplice comparsa, passiva ascoltatrice dello sfogo della protagonista. – *amigo*: l'unico termine che infrange la rima perfetta è, non a caso, il sostantivo-chiave del genere. Consueta la figura etimologica *amigo-amado-amor*.

2. *est*: Cohen stampa *ést'*, considerando il verbo un'elisione della forma minoritaria *éste* (cfr. II v. 16). – *prazo*: il sostantivo, raro nelle *cantigas* profane, indica 'un periodo di tempo stabilito' (<PLACITUM DIEM) e ritorna in XCI sempre nelle varianti sinonimiche *prazo saido* – *prazo passado* ("e será vosc' ant' o prazo saido" v. 20, "e será vosc' ant' o prazo passado" v. 23). Le stesse espressioni si trovano in altri due testi, tematicamente collegati a questo, rispettivamente di Johan Garcia de Guilhade ("Aquel

dia que foy de mí partido, / el mi jurou chorando / que verria, e pôs-mi praz' e quando: / ja o praz' é saido" 70, 12 vv. 13-16 e 72, 1 vv. 13-15) e di Johan Lopez de Ulhoa ("E já o praz' é passado / que m' el disse que verria / e que mi avia jurado"). Per *sair* col valore di 'terminare', cfr. "s' o meu tempo sal" I v. 23.

3. Come già segnalato da Cardoso (1977), il ritornello di tante *cantigas de amigo* sembra costituito da canti femminili tradizionali, il che appare confermato in special modo quando lo stesso *refrán* compare in poesie di differenti autori. Nonostante la convenzionalità del 'morire d'amore', tra l'altro facilmente rintracciabile anche nelle *jarchas* mozarabe (cfr. Fernández Alonso 1971: 41), l'*exclamatio* forma il ritornello di almeno altre tre poesie: "morrei d'amores" (Johan Servando 77, 17); "louçana, d'amores moir' eu" (Martin de Ginzo 93, 1); "e moiro-me d'amor" (Nuno Fernandez 106, 22). L'espressione diventa invece parte integrante del corpo strofico della *cantiga* dionigina successiva, nella quale la fanciulla risponde alla madre: "Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo" (XC v. 2). Degna di nota, al riguardo, la musicalità del verso: *MAdRe MOiRO d'AMOR*.

8. *mentio*: si noti che Lang mantiene in tutto il testo questa forma, a scapito di quella regolare in *-iu*, che è poi quella che si legge nei codici ai vv. 11, 13, 16 e 17. – *desmentido*: il sostantivo, in figura etimologica col verbo precedente, è registrato unicamente in questo testo e nell'*incipit* di Johan Soarez Coelho *Desmentido m' á 'qui un trobador* (79, 13). Come Nunes e Cohen si legge il verso, e il parallelo v. 11, come un'interrogativa.

11. *perjurado*: participio passato di *perjurar* «jurar mais do deuido, jurar falso» (Michaëlis 1904, I *Glossário*); la *variatio* è nuovamente dettata dalla sinonimia.

13. *Por que*: introduce la causale dipendente da *pesa-mi* del verso successivo.

14. *per si*: indica la volontarietà del tradimento perpetrato dal giovane (cfr. *a seu grado* v. 17): «por sua vontade» traduce Nunes (1973, III: 686). – *é falido*: uno dei soli due casi rilevati dall'indagine di Moscoso Mato (2000: 117) che dimostra la costruzione di *falir* con l'ausiliare *seer*: "ca será hi falido, / se mh-a tever guardada" (12, 2 vv. 23-24). Noto l'insistenza su *p*.

17. *mentio*: nei secondi versi dell'ultima coppia di distici la variazione interessa una maggiore quantità di materiale lessicale e in questo caso essa produce l'iterazione del verbo chiave della poesia. – *a seu grado*: per sanare l'ipometria del verso Lang corregge il *per* dei testimoni in *a*, preposizione che permette la sinalefe "E, pois m' el foi a seu grado mentir" 95, 5 v. 6. Si ricordi però che eventuali irregolarità metriche sono ritenute un elemento caratteristico delle *cantigas* di fattura 'popolareggiante' (cfr. Brea 2003).

XC

De que morredes, filha, a do corpo velido?

La canzone prende avvio come un dialogo, ma la domanda della madre che chiede alla figlia la ragione del suo ‘morire d’amore’ dà semplicemente la battuta d’inizio al lamento della giovane che già dalla terza strofa diviene unica protagonista dello spazio poetico. La tristezza dovuta alla separazione dall’amato si accresce nel momento in cui la fanciulla scorge la cinta che questi le ha donato e ricorda il tempo felice in cui ha parlato con lui. A quest’esile contenuto, sviluppato per riprese e impercettibili scarti in base alle rigorose concatenazioni del *leixaprén*, si affianca un enigmatico ritornello che pare inserire elementi tematici caratteristici dell’*alba* provenzale (a partire proprio dall’utilizzo del termine-chiave del genere) nell’atmosfera tipica della *cantiga d’amigo*. Il riferimento al distacco degli amanti al sorgere del sole sembra tuttavia estraneo allo sviluppo argomentale del corpo strofico, interamente centrato sulla *coita* dell’amica e sul simbolismo della *cinta* in un intimo dialogo tra madre e figlia. Quale che sia l’interpretazione assegnata al verso di *refrán* risalta l’avvicinamento del re trovatore a questa particolare modalità tematica ed il forte dinamismo che riceve il testo, pur congelato nella sua densità semantica e stilistica.

B 567, V 170.

Lang 91 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 138; Monaci (1875) 170; Braga (1878) 170; Machado (1949-1964) 532; Nunes (1973) 18; Oliveira/Machado (1974) pp. 116-117; Álvarez Blázquez (1975) p. 234; Lapa (1976) 12; Pena (1990, II) 79; Jensen (1992) pp. 86-87; Nassar (1995) p. 95; Reckert/Macedo (1996) 46; Júdice (1997) p. 60; Ferreira (1998) pp. 87-88; Pena (2000) 16; Cohen (2003) p. 600.

Repertori: Tavani (1967) 25, 31; D’Heur (1973) 584.

- De que morredes, filha, a do corpo velido?
- Madre, moiro d’ amores que mi deu meu amigo.
Alva é, vai liero!

5 - De que morredes, filha, a do corpo louçano?
- Madre, moiro d’ amores que mi deu meu amado.
Alva é, vai liero!

Madre, moiro d’ amores que mi deu meu amigo,
quando vej’ esta cinta que por seu amor cingo.
Alva é, vai liero!

10 Madre, moiro d’ amores que mi deu meu amado,
quando vej’ esta cinta que por seu amor trago.
Alva é, vai liero!

Quando vej’ esta cinta que por seu amor cingo,
e me nembra, fremeosa, como falou commigo.
15 *Alva é, vai liero!*

Quando vej' esta cinta que por seu amor trago,
e me nembra, fremosa, como falámos ambos.
Alva é, vai liero!

I- “Di cosa morite, figlia, dal bel corpo?” “Madre, muoio per le pene d’amore che mi diede il mio amico. *È l’alba, vai in fretta.*”

II- “Di cosa morite, figlia, dal corpo leggiadro?” “Madre, muoio per le pene d’amore che mi diede il mio amato. *È l’alba, vai in fretta.*”

III- Madre, muoio per le pene d’amore che mi diede il mio amico, quando vedo questa cintura che per suo amore cingo. *È l’alba, vai in fretta.*

IV- Madre, muoio per le pene d’amore che mi diede il mio amato, quando vedo questa cinta che per suo amore porto. *È l’alba, vai in fretta.*

V- Quando vedo questa cintura che per suo amore cingo, e mi ricordo, bella, come parlò con me. *È l’alba, vai in fretta.*

VI- Quando vedo questa cintura che per suo amore porto, e mi ricordo, bella, come parlammo insieme. *È l’alba, vai in fretta.*

Cantiga de amigo, de *refrán* costruita secondo le modalità del *leixaprén* come le due precedenti. I sei distici monoassonzati sono formati da versi lunghi di quattordici sillabe con accento sulla tredicesima, ma è possibile, come nota Tavani, una seconda lettura che li considera composti ciascuno da due esassillabi femminili ($6' + 6' = 13'$), che è la misura del verso di *refrán*. La tecnica del *leixaprén* origina la struttura a *coblas alternas* e i frequenti richiami di tipo *capfinidas* che si instaurano anche tra strofe della stessa coppia: ad es. il poliptoto *moiro-morredes* che collega i vv. 2 e 4 e la figura etimologica *amor-amores-amado* dei vv. 8 e 10. Le varianti sinonimiche *amigo-amado* originano come d’abitudine casi di *derivatio* in sede rimica (vv. 2/7 – 5/10).

Schema metrico: a13' a13' B6'
I, III, V: i-o ero
II, IV, VI: a-o

Cfr. Tavani 1967: 69, schema 26: 36 (altra possibilità 230: 13); per cui cfr. LXXXVIII.

1. *De*: la preposizione *de* è richiesta dal verbo *morrer* (cfr. Dias 1970: 129). – *a do*: lett. ‘quella dal’, introduce la perifrasi appositiva riferita alla protagonista (cfr. “A do mui bon parecer” 93, 1 v. 1). – *velido*: l’aggettivo, attestato al di fuori del genere d’*amigo* solo in un *escarnio* di Pero da Ponte (cfr. 120, 5) e in una *cantiga de amor* di Johan Zorro (cfr. 83, 4, strutturalmente vicina però alle poesie di stile ‘popolare’), veicola una generica qualificazione estetica che nonostante il riferimento a *corpo* non sfugge a quell’impressione di astrattezza ed incorporeità tanto caratteristica della *descriptio* femminile nella lirica galego-portoghese. Il termine è tra i più utilizzati nelle *cantigas* costruite mediante parallelismo verbale in associazione alle varianti sinonimiche *louçano / loado / delgado*: accanto alle espressioni *corpo velido - corpo louçano* di questo testo, cfr. ad es. le coppie *corpo velido - corpo delgado* di Martin Codax (91, 3) e *corpo velido - corpo loado* di Pai Gomez Charinho (114, 4).

L'etimologia dell'aggettivo è incerta: Michaëlis propone un *BELLITIUM, ricostruito sopra BELLUS, che Corominas rigetta in base a difficoltà di tipo morfologico, proponendo a sua volta un incontro fonetico e semantico tra BELLA e MELLITA ('dolce'). Lorenzo Gradín, seguendo l'ipotesi di Machado, preferisce considerare il termine derivato dal latino volgare *BELLITA (su BELLUS) come uno dei casi di confusione e oscillazione grafica tra *b* e *v*, dovuta alla scarsa opposizione che i due fonemi possedevano nel sistema consonantico mediavale galego-portoghese (cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 92; Machado 1977, : 382 Corominas 561-562; Lorenzo Gradín 2008: 153-154).

2. *Madre, moiro d' amores*: cfr. il ritonello "Ai madre, moiro d'amor!" della poesia precedente. Notevole la musicalità del verso per l'insistenza sulla nasale e l'identica terminazione *dEU mEU* (cfr. v. 5). – *amores*: per l'accezione di 'pena, angoscia d'amore' che assume frequentemente il sostantivo nella sua forma plurale, cfr. XXIII v. 15.

3. Il ritornello, copiato per intero dai copisti di entrambi i manoscritti solo alla fine della prima strofa, è di difficile interpretazione per la presenza del sostantivo *alva*, termine-chiave del genere omonimo, e dell'altrimenti non attestato *liero*. La lettura di Lang "Alva e vai liero" considera *alva* un caso di contrazione vocalica (= *á alva*; per la crasi, con cui concordano Nunes e Reckert, l'editore rimanda al ritornello dell'*escarnio* 147, 8: "Alva, abríades-m' alá!") e *liero*, secondo la spiegazione di Diez (1863: 99), una variante di *ligeiro* (< LEVIARIUM). Pur accettando l'interpretazione di *liero* col senso di 'rapido, svelto', Lapa considera il ritornello un frammento di *alba* e preferisce leggere: "Alva é, vai liero!", soluzione accolta da Cohen e giudicata preferibile anche dalla presente edizione. La difficoltà interpretativa riguarda del resto non solo il senso del passo ma anche la sua funzione all'interno del testo dialogato, non essendo chiaro da chi esso vengo pronunciato. Se si accetta che sia la fanciulla a rivolgersi all'amato invitandolo ad andarsene, la canzone viene a collegarsi alla migliore tradizione dell'*alba* occitana in cui il sorgere del sole segna la fine del convegno amoroso. In quest'ottica si colloca ad esempio l'interpretazione fornita da G. Vallín, secondo la quale la fanciulla, interpellata dalla madre sulle ragioni della sua angoscia, risponde in maniera generica ed evasiva per non confessarle il vero motivo del suo 'morire d'amore' ovvero la separazione dall'amico alle prime luci del giorno, rivelata proprio dall'enigmatico ritornello. Diversamente, Pena immagina che le prime luci del sole ricordino alla donna la passata partenza dell'uomo. Si segnala infine la diversa ipotesi di Azevedo che, giudicando impensabile la derivazione di *leiro* da *ligeiro* (già da Michaëlis e da Nunes che considera *liero* un probabile errore del copista) suggerisce la lettura: "Alva é, vai ledo!", basata sul presunto italianismo *lieto* del ms. B.

Comunque si interpreti il passo, la *cantiga* sembra presentare punti di convergenza con il genere dell'*alba*, anche se si tratta di ritagli tematici e lessicali assunti singolarmente nel verso di *refrán* «al solo scopo di arricchire il corredo formulistico della canzone di donna» (Tavani 1980: 140).

Per le differenti proposte interpretative, cfr. Lang 1894: 134; Azevedo 1947; Wilson 1977: 66; Lapa 1965: 20; Pena 1990, II: 159-160; Jensen 1992: 450; Reckert/Machado 1996: 231-235; Vallín 1997; Reckert 2002; Cohen 2003: 600.

4. *louçano*: per l'etimologia dell'aggettivo, qui col valore di 'bello, leggiadro' e con grafia arcaizzante, cfr. XXXVI v. 1. La stessa coppia sinonimica *velido* - *louçano* si ritrova, al femminile, in XCI.

5. *mi*: correggo il refuso *me* di Lang (B e V: *mi*) per rispettare il parallelismo col v. 2.

8. *cinta*: il motivo della cinta come simbolo della fedeltà e della corrispondenza amorosa si registra esclusivamente in questo testo dionigino e nella produzione di Gonçal' Eanes do Vinhal (60, 3; 60, 13) e di Johan Garcia de Guilhade (70, 6; 70, 21; 70, 36; 70, 45; 70, 54). Generalmente richiesta dall'amico come pegno d'amore, nel nostro caso (come ad es. in 60, 13) la cintura sembra piuttosto essere stata donata alla fanciulla che la cinge *por seu amor* («because I love him» Jensen 1992: 450). – *cingo*: il verbo si trova in figura etimologica col sostantivo *cinta* in 60, 13 v. 21: “mh-a cinta vëo a cinger” e 70, 6 v. 6/12/18: “da mha cinta e x' a cinga”.

14. *e me nembra*: un concetto simile si riscontra nella già citata *Quand' eu soby nas torres sobe' lo mar* di Johan Garcia de Guilhade: “Quand' eu vi esta cinta que m' el leixou / chorando con gran coyta, e me nembrou / a corda da camisa que m' el filhou, / ouvi por el tal coyta no coraçon / poys me nembra, fremosa, hu m' enmentou, / que a morrer ouvera por el enton” (63, 13 terza strofa vv. 13-18). – *fremosa*: nel genere d'*amigo* la fanciulla si riferisce spesso alla propria bellezza tramite aggettivi con funzione appositiva (cfr. il ritornello “louçana” di LXXXVIII). La presente poesia conferma la correlazione individuata da E. Fidalgo (1998b) tra la presenza dell'epiteto *fremosa* con cui si auto-definisce la protagonista e lo stato di angustia per il ritardo dell'amico (cfr. anche 6, 4; 67, 2; 79, 44; 86, 1; ecc.). – *commigo*: così Lang rende la lezione *cōmigo* dei testimoni; Nunes: “comigo”, Cohen: “con migo”.

17. *falámos ambos*: lett. ‘parlammo entrambi, l'uno con l'altra’. Il pronome, poco attestato nelle *cantigas* profane, compare in sede rimica solo nella sesta e ultima strofa di *Ai Deus, se sab' ora meu amigo* di Martin Codax, anche lì in rapporto di assonanza con *trago*: “E nullas gardas migo non trago, / ergas meus ollos que choran ambos! / E vou namorada!” (91, 1 vv. 16-18).

XCI

Ai flores, ai flores do verde pino

Accanto alle onde di Martin Codax (91, 2 e 91, 6) e alle cerva di Pero Meogo (134, 1), i fiori del pino sono uno degli elementi naturali cui si rivolge la donna della *cantiga d'amigo*, nonché l'unico da cui ottiene risposta. Il presente testo è infatti diviso concettualmente e formalmente in due parti, dedicate, la prima, alle dolenti richieste della fanciulla e, la seconda, alla risposta dei fiori che la confortano sulla salute e l'imminente arrivo dell'amato.

La rigorosa costruzione parallelistica della poesia, una delle più conosciute del canzoniere dionigino, è stata per lungo tempo indicata come esempio di quel carattere autoctono e 'primitivo' che di solito si attribuisce alla canzone di donna coltivata dai galego-portoghesi. Questa ispirazione popolare è stata però rigettata alla luce della spiegazione fornita da Roncaglia degli insoliti 'fiori del pino' che, precedentemente collegati a canti tradizionali (cfr. Juárez Blanquer 1978), non si rivelano altro che un fortunato innesco filologico, una variante erronea cioè di un provenzalissimo *albespis* ('biancospino', cfr. nota al v. 1). Combinando spunti formali e semantici di fattura popolare e allusioni dotte, don Denis dimostra ancora una volta la sua originalità poetica e quello sperimentalismo, quell'«afán renovador» (come lo definiscono Brea/Gradín 1998: 44) rispetto al canone tradizionale che caratterizza tanta parte della sua produzione, senza mai convertirsi tuttavia in ardite stravaganze o in un'aperta rottura con l'abusato repertorio tematico cortese.

B 568, V 171.

Lang 92 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 139; Monaci (1875) 171; Braga (1878) 171; Cidade (1941) pp. 1-2; Machado (1949-1964) 533; Pimpão (1960) 32; Tavares (1961) pp. 40-41; Nunes (1970) p. 283; Vasconcelos (1970) pp. 32-33; Nunes (1973) 19; Oliveira/Machado (1974) pp. 115-116; Álvarez Blázquez (1975) pp. 232-233; Torres (1977) pp. 250-251; Gonçalves/Ramos (1983) 89; Beltrán (1984a) 1; Alvar/Beltrán (1985) 186; Dobarro (1987) *Apéndice I*, 1; Pena (1990, II) 80; Ferreira (1991) pp. 73-74; Jensen (1992) pp. 76-77; Nassar (1995) p. 96; Reckert/Macedo (1996) 43; Júdece (1997) p. 61; Ferreira (1998) p. 85; Pena (2000) 17; Arias (2003) 63; Cohen (2003) p. 601.
Repertori: Tavani (1967) 25, 2; D'Heur (1973) 585.

- Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?

5 Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pos commigo?
Ai Deus, e u é?

10 Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que me jurado?
Ai Deus, e u é?

- [Vós me preguntades polo voss' amigo?
E eu bem vos digo que é san' e vivo.

15 *Ai Deus, e u é?*]

Vós me preguntades polo voss' amado?
E eu bem vos digo que é viv' e sano.
Ai Deus, e u é?

E eu bem vos digo que é san' e vivo,
e será vosc' ant' o prazo saído.
20 *Ai Deus, e u é?*

E eu bem vos digo que é viv' e sano,
e será vosc' ant' o prazo passado.
Ai Deus, e u é?

I- Ahi fiori, ahi fiori del verde pino, conoscete notizie del mio amico! *Ahi Dio, e dov'è?*

II- Ahi fiori, ai fiori del verde ramo, conoscete notizie del mio amato! *Ahi Dio, e dov'è?*

III- Conoscete notizie del mio amico, quello che ha mentito su ciò che mi ha promesso? *Ahi Dio, e dov'è?*

IV- Conoscete notizie del mio amato, quello che ha mentito su ciò che mi ha giurato? *Ahi Dio, e dov'è?*

V- Voi mi chiedete del vostro amico? E io ben vi dico che è sano e vivo. *Ahi Dio, e dov'è?*

VI- Voi mi chiedete del vostro amato? E io ben vi dico che è vivo e sano. *Ahi Dio, e dov'è?*

VII- E io ben vi dico che è sano e vivo, e sarà con voi prima del tempo stabilito. *Ahi Dio, e dov'è?*

VIII- E io ben vi dico che è vivo e sano, e sarà con voi prima del tempo convenuto. *Ahi Dio, e dov'è?*

Cantiga de amigo, di *refrán*; otto distici di decasillabi femminili monoassonanzati (monorimi il terzo e il quarto per le rime perfette in *-igo* e *-ado*) seguiti ciascuno da un ritornello formato da un verso maschile di cinque sillabe. Il testo, costruito tramite *leixaprén*, è diviso in due parti: i vv. 8 e 11 non vengono infatti ripresi nella coppia successiva di distici (il V e il VI) che presenta versi interamente nuovi. Rima ricca 7 : 8; la coppia sinonimica *amigo-amado* origina come d'abitudine casi di *derivatio* in sede rimica (vv. 2/7/13 - vv. 5/10/16). Per mantenere l'isosillabismo del testo Lang considera la preposizione articolata *polo* monosillabica ai vv. 13 e 16 e casi sinalefe ai vv. 14, 17, 19 e 22 (*que^é*).

Schema metrico: a10' a10' B5
I, III, V, VII: i-o e
II, IV, VI, VIII: a-o

Cfr. Tavani 1967: 73, schema 26: 85; per cui cfr. LXXXVIII.

1. *Ai*: l'interiezione, frequente nelle *cantigas* galego-portoghesi, possiede una notevole importanza musicale e stilistica per la capacità di creare «um vínculo de união, de compreensão e de aceitação entre quem a usa e quem a recebe», tanto più quando è reduplicata come in questo caso (cfr. A. Gedeão *alias* R. de Calvalho, *Ay flores, ay flores do verde pino*, in “Colóquio/Letras”, XXVI, 1975, pp. 45-53). – *flores do verde pino*: come rilevato da Roncaglia (1984), l'espressione non è altro che un'immagine letteraria, derivata dalla lettura erronea del sesto verso della rudelliana *Lancan li jorn son lonc en mai* che nel canzoniere R presenta appunto la variante “flors dels bel pis” al posto di *albespis* (‘biancospino’, il fiore per eccellenza degli esordi primaverili occitani). I *flores do verde pino*, non sarebbero altro dunque che «fleurs poétiques, [...] un symbole stylisé, issu d'une tradition littéraire et devenu bientôt topique» (Roncaglia 1984: 9). Suggestiva e poetica l'interpretazione tentata da Gedeão, *alias* Rómulo de Calvalho, che collegò la scelta del pino all'altezza dell'albero, grazie alla quale i fiori avrebbero avvistato per primi l'arrivo dell'amico.

2. *se sabedes*: per il *se* interrogativo usato assolutamente (cfr. Dias 1970: 263), cfr. Martin Codax: “Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo, / e, ai Deus, se verra cedo!” (91, 6 prima strofa) o “Ai Deus, se sab' ora meu amigo / com' eu senneira estou en Vigo! / E vou namorada!” (91,1) o “Ai ondas que eu vin veer, / se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo sen min.” (91, 2). Si noti in particolar modo la somiglianza della *cantiga* dionigina col primo testo ricordato per l'impostazione con l'apostrofe all'elemento naturale, la domanda e il rito con l'invocazione a Dio. – *novas*: ‘notizie, informazioni’, cfr. LXXIX v. 14.

3. Una simile interrogativa apre una poesia di Johan Lopez de Ulhoa: “Ai Deus, u é meu amigo” (72, 1 v. 1). – *e*: la congiunzione copulativa introduce frequentemente la frase interrogativa dopo un'interiezione (cfr. Huber 1986: 198).

4. *verde ramo*: la stessa coppia sinonimica *verde pino* – *verde ramo* in *O anel do meu amigo* di Pero Gonçalves de Portocarreiro (128, 3).

8. *do*: per la costruzione di *mentir* con la preposizione *de*, cfr. “E lhi menti de quanto lh' aconvin” 47, 28 v. 3. – *pos commigo*: per l'espressione *põer com alguém* ‘concordare, mettersi d'accordo con qualcuno’, cfr. LXXX v. 3. Per la forma *commigo* per *cõmigo* dei manoscritti, cfr. XC v. 14.

13-15. La quinta strofa, assente in V, è integrata da Storck (1885) in base al manoscritto B e alla struttura rigorosamente parallelistica del testo. – *me*: il pronome, presente nei testimoni (o meglio presente qui in B e nel parallelo v. 16 anche in V), viene inizialmente espunto da Lang per mantenere l'isosillabismo, ma nelle correzioni finali l'editore preferisce inserirlo proponendo di leggere *polo* come monosillabico

(Lang 1894: 174). Nunes e Cohen propendono per considerare la seconda parte del testo formata da versi di dodici sillabe con l'undicesima tonica (cfr. Nunes 1973, III: 26 e Cohen 2003: 601).

14. *eu*: in contrasto col plurale *sabedes* della domanda. – *san(o)*: le grafie arcaizzanti (Nunes: “são”) sono ingredienti fondamentali dei testi caratterizzati da questo rigoroso tipo di parallelismo (cfr. *louçana* LXXXVIII rit.). La dittologia *san' e vivo*, ripresa nelle strofe successive con identica inversione sintattica, si trova in *Mandad' ei comigo* di Martin Codax (91, 4 vv. 8, 11, 13 e 16).

15. Anche se dalla quinta strofa si immagina siano i fiori del pino a parlare (*eu* v. 14), il ritornello continua, difficile sapere se venisse cantato dalla voce femminile o dal coro.

20. *será*: in luogo del *seera* dei testimoni; la correzione, già suggerita da Braga, è accolta da Lang per mantenere ad un tempo la regolarità metrica e il parallelismo col v. 23, dove entrambi i codici presentano la variante bisillabica. – *vosc'*: Lang opta per l'elisione al posto della forma piena *vosco* dei testimoni, rispettata da Cohen (che però si trova costretto ad integrare la forma al v. 23, dove i testimoni hanno *vos canto*). – *prazo saído*: per l'espressione e la variante *passado* in un'identica costruzione parallelistica, cfr. LXXIX.

XCII

Levantou-s' a velida

Ad una lettura immediata e letterale, la voce del narratore coglie l'immagine di una fanciulla che si reca all'alba a lavare le camicie e si adira perché il vento le porta via, ma la sovrastruttura simbolica e l'armonioso intrecciarsi di differenti spunti intertestuali rivelano l'alto grado di elaborazione del testo. Don Denis prende chiaramente a modello una canzone di Pero Meogo che determina tutt'ora delle incertezze testuali per la mancanza nei testimoni del primo emistichio (o del primo verso se si propende per un'edizione in versi brevi) delle prime due strofe e che, generalmente nota come *Levóus' a louçana, levóus' a velida*, assume nella recente edizione di Cohen la forma *Levou s' aa alva, levou s' a velida* (134, 5). I due testi condividono il tipo di narrazione diegetica, il ricorso al *leixapren*, la progressione narrativa e il contenuto simbolico di ambito erotico che in quello di Pero Meogo è rappresentato dal cervo che intorpidisce le acque dove la giovane si sta lavando i capelli. Legandosi saldamente al testo del giullare galego, la canzone dionigina ne muta il simbolismo accentuandone la carica misteriosa e sensuale con l'introduzione del polisemico *alva*. Il sostantivo, che secondo l'edizione di Cohen don Denis trovava già nel modello di riferimento, è reiteratamente impiegato nel poema, significando ora l'alba, ora la fanciulla, il suo corpo, la sua verginità. L'insistenza sul termine avvicina inoltre il testo al canto mariano *Virgen Madre gloriosa* (CSM 340) dove la parola rima *alva* ricorre con la stessa deliberata ambiguità semantica. A sua volta questa *cantiga de loor* riproduce lo schema metrico della provenzale *S'anc fui belha ni prezada* del trovatore Cadenet, dove però al *mot-refranh alba*, com'è abituale in quel genere letterario, si riferisce unicamente al sorgere del sole. Accantonata l'impressione di una poesia spontanea e 'popolare', appare chiaro l'elaborato gioco combinatorio operato dal re trovatore che con la sua consueta abilità pone in gioco il suo ricchissimo bagaglio culturale facendo convergere simboli e motivi procedenti dal patrimonio poetico tradizionale (Juárez Blanquer ricorda al riguardo il canto popolare castigliano *Al alva venid, huen amigo*) a citazioni erudite desunte da generi letterari differenti, per creare un prodotto originale e per questo resistente a qualsiasi tentativo classificatorio.

La cura estetica non si ferma del resto alle immagini simboliche, ma si allarga all'intera organizzazione formale del componimento. La tecnica parallelistica permette di ampliare un po' per volta la scena descritta in una serie di successive ipostasi semantiche che insieme all'iterazione costante del ritornello, in particolar modo del verso intercalato, accentuano simbolicamente «la acción repetitiva del viento que aturde a la muchacha e imponen al poema un ritmo circular» (Lorenzo Gradín 1990: 221). Il sibillare del vento è inoltre suggerito dalle serie onomatopeiche che insistono sui componenti fonetici della parola chiave *alva*, che da parola rima diviene vero e proprio modulo morfologico e fonetico del testo (cfr. Reckert/Macedo 1996: 66 e 221-222).

B 569, V 172.

Lang 93. Altre edd.: Moura (1847) p. 142; Monaci (1875) 172; Braga (1878) 172; Cidade (1941) pp. 24-25; Machado (1949-1964) 534; Pimpão (1960) 33; Tavares (1961) pp. 41-42; Nunes (1970) p. 278; Nunes (1973) 20; Oliveira/Machado (1974) pp. 118-120; Álvarez Blázquez (1975) pp. 234-235; Torres (1977) pp. 245-246; Gonçalves/Ramos (1983) 90; Beltrán (1984a) 2; Alvar/Beltrán (1985) 187; Dobarro (1987) 7; Pena (1990, II) 81; Jensen (1992)

pp. 80-81; Nassar (1995) p. 97; Reckert/Macedo (1996) 45; Júdice (1997) pp. 62-63; Diogo (1998) pp. 190-191; Ferreira (1998) pp. 86-87; Pena (2000) 18; Arias (2003) 64; Cohen (2003) pp. 602-603.

Repertori: Tavani (1967) 25, 43; D'Heur (1973) 586.

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
e-no alto.

5 *Vai-las lavar alva.*

Levantou-s' a louçana,
levantou-s' alva,
e vai lavar delgadas
e-no alto.

10 *Vai-las lavar alva.*

[E] vai lavar camisas,
levantou-s' alva;
o vento lh' as desvia
e-no alto.

15 *Vai-las lavar alva.*

E vai lavar delgadas,
levantou-s' alva;
o vento lh' as levava
e-no alto.

20 *Vai-las lavar alva.*

O vento lh' as desvia,
levantou-s' alva;
meteu-s' alva em ira
e-no alto.

25 *Vai-las lavar alva.*

O vento lh' as levava,
levantou-s' alva;
meteu-s' alva em sanha,
e-no alto.

30 *Vai-las lavar alva.*

I- Si alzò la bella, *si alzò la pura*, e va a lavare le camicie *nel fiume*. *Va a lavarle all'alba*.

II- Si alzò la leggiadra, *si alzò la pura*, e va a lavare le vesti *nel fiume*. *Va a lavarle all'alba*.

III- [E] va a lavare le camicie, *si alzò la pura*; il vento gliele porta via *nel fiume*. *Va a lavarle all'alba*.

IV- E va a lavare le vesti, *si alzò la pura*; il vento gliela toglieva *nel fiume*. *Va a lavarle all'alba*.

V- Il vento gliela porta via, *si alzò la pura*; si adirò la pura *nel fiume*. *Va a lavarle all'alba*.

VI- Il vento gliela toglieva, *si alzò la pura*; si adirò la pura *nel fiume*. *Va a lavarle all'alba*.

Cantiga de amigo, di *refrán*; sei *coblas alternas* formate da due esassillabi femminili monoassonanzati e un ritornello di tre versi eterometrici dei quali il primo è inserito tra i versi della strofa (*refrán intercalar*). La poesia è costruita secondo le rigide concatenazioni parallelistiche del *leixaprén* e ripete ad ogni secondo e quinto verso (ovvero primo e terzo verso di ritornello) la parola rima *alva*.

Schema metrico: a6' B4' a6' C3' B5'

I, III, V: i-a alva alto

II, IV, VI: a-a

Cfr. Tavani 1967: 136, schema 119: 1, esclusivo sia nella lirica galego-portoghese che in quella provenzale e oitanica. Da segnalare che, a rigore, la formula metrica delle strofe pari dovrebbe essere *a6'A4'a6'B3'A5'* dato che anche la parola rima *alva* assuona in *a-a* (cfr. LPGP 1996: 1073). Infine, nell'edizione di Rip Cohen il testo assume lo schema *a6'B6'a6'C3'B6'* per le integrazioni [aa] e [a] che interessano rispettivamente il secondo e quinto verso di ogni strofa.

1. Nonostante il legame intertestuale segnalato da E. Gonçalves (1992: 153) con l'alfonsina *Virgen Madre gloriosa*, è indiscutibile la somiglianza d'attacco (e non solo) tra questa *cantiga* e *Levou s' aa alva, levou s' a velida* di Pero Meogo (secondo l'edizione di Cohen, accolta nel *MedDB*). – *levantou-s(e)*: perfetto di *levantarse* 'alzarsi' (frequentativo di LĒVĀRE) con cui Don Denis sembra sostituire il più arcaico *levou* di Pero Meogo (cfr. Beltrán 1984b: 9). – *velida*: per quest'aggettivo, qui sostantivato, tipico del genere d'*amigo*, cfr. XC v. 1.

2. *alva*: come già accennato l'intero testo si fonda sulla voluta ambiguità semantica della parola *alva* che ad esempio in questo verso può veicolare tre significati distinti: 'si alzò all'alba', 'si alzò la pura', 'si alzò pura' (con allusione alla successiva esperienza erotica). Nonostante la frequente propensione a riferire il termine al biancore della ragazza (non elemento concreto ma allusione alla sua purezza verginale) in base soprattutto ai vv. 23 e 28 in cui *alva* sembra indicare la giovane protagonista del testo, è chiaro che don Denis gioca qui volutamente con la polisemia del vocabolo. L'ambiguità della costruzione è permessa dal ricorso alla crasi vocalica per cui interpretando il passo 'si alzò all'alba' si suppone che nella vocale iniziale del sostantivo confluisca la preposizione *á*. Da notare, in merito, che la soluzione grafica di Lang, aderente ai manoscritti, mantiene le differenti possibilità di lettura, mentre l'integrazione adottata da Cohen [aa] *alva* nel secondo verso di ogni strofa restringe il quadro interpretativo a 'si alzò di mattina'. Per segnalare la crasi Reckert stampa *àlva* ogni volta che ricorre il termine.

3. Lo scoperto erotismo dell'immagine è stato più volte segnalato dagli studiosi con costante riferimento alla camicia di Isotta, 'sostituita' nella prima notte di nozze con re Marco da quella ancora bianca dell'ancella Branguina (cfr. tra gli altri Beltrán 1984b: 14-16; Reckert/Macedo 1996: 67; Brea/Lorenzo Gradín 1998: 124-125). La camicia infatti, in quanto veste intima posta a stretto contatto col corpo nudo, simboleggia l'intimità della fanciulla che verrebbe violata dal vento (*alter ego* dell'uomo) che gliela strappa dalle mani.

4. *alto*: aggettivo sostantivato, probabilmente derivato dalla semplificazione del sintagma *alto mar*, anche se qui il termine indicherà una sorgente, un rivo e non il mare vero e proprio (per l'equivalenza di *mar - rio - alto*, cfr. Magán Abelleira 1998).

5. *Vai-las*: si noti il mantenimento della forma arcaica dell'articolo nonostante non ci sia assimilazione con *s* o *r* precedente. Si tratta evidentemente di una scelta stilistica che da un lato si iscrive nella patina arcaica distintiva delle *cantigas* di cosiddetta 'fattura tradizionale' (cfr. *louçana* v. 6) e, dall'altro, intensifica la musicalità già di per sé elevata del verso (*VAi LAs LAVAr ALVA*, con evidente insistenza sulle componenti fonetiche del termine chiave *alva*). – *alva*: anche in questo verso Cohen elimina la polisemia dell'espressione integrando [*a*] *alva* con riferimento esclusivo alla «rapariga que é branca» (soluzione suggerita da Michaëlis 1895: 529 e adottata dall'editore inglese nell'ultimo verso di ogni strofa e ai vv. 23 e 28).

8. *delgadas*: dal lat. DELĪCĀTA, il termine, qui sostantivato in rapporto di sinonimia con *camisas*, è in genere documentato nelle *cantigas* come qualificazione estetica femminile: cfr. ad esempio “Senhor do corpo delgado” 120, 47 v. 1, “Bailava corpo delgado” 91, 3 v. 10 e il ritornello “delgada” di 106, 5.

11. [*E*]: l'integrazione, non accolta da Reckert, è basata sul v. 3 e legittimata dai rigorosi parallelismi letterali richiesti dalla tecnica del *leixaprén*.

13. *o vento*: sulla connotazione erotica del vento, simbolo di fecondazione e fertilità, cfr. tra gli altri Cardoso 1977: 105-112; Beltrán 1984b: 20-22; Lorenzo Gradín 1990: 220-225; Reckert/Macedo 1996: 223-227. – *desvia*: dal lat. DE-EX-VIĀRE con alterazione prefissale, attestato nella poesia profana solo in ambito satirico (cfr. 16, 7 v.6 e 101, 2 v. 28). L'immagine del vento che toglie di mano le camicie alla donna sostituisce con lo stesso significato erotico quella del cervo che si abbevera alla fonte dove la fanciulla di Pero Meogo si lava i capelli e ne agita le acque.

18. *levava*: per il possibile gioco sematico tra *levar* 'portar via' e *levar* 'alzare' con riferimento alle vesti indossate dalla giovane sollevate dal vento, cfr. Brea 2000: 145 n. 37.

23. *meteu-s(e)*: per *meter-se em* con valore incoativo, cfr. “en tal coita me metia” 27, 1 v. 24. – *alva*: qui come al v. 28 sembra indicare propriamente la fanciulla, anche se il valore temporale del sostantivo non oscurerebbe il senso del passo (cfr. Brea 2000: 148). – *em ira*: diverso il comportamento della fanciulla di Pero Meogo che, come ripete il ritornello, si dimostra “leda dos amores, dos amores leda”.

28. *sanha*: probabilmente derivato da ÎNSĂNĂIA, il termine definisce solitamente la reazione dell'amica di fronte alla reale o presunta slealtà dell'amico, alla sua partenza o al suo ingiustificato ritardo, anche se non mancano le attribuzioni del sostantivo all'altra dama della *cantiga de amor*: "E ben pode saber que non / meresco eu d' esta sanha ren" (145, 3 vv. 7-8); "[aver] sempre sanha contra mi" (71, 5 v. 11). Sul motivo della *sanha*, maschile e femminile, nelle *cantigas de amigo*, cfr. Cohen 1996 e Vázquez 1999.

XCIII

Amad' e meu amigo

La poesia chiude la sequenza di sei testi caratterizzati da una fattura tradizionale a livello sia formale sia tematico che si esplica qui da un lato nel ricorso all'assonanza, al procedimento del *leixa-prén* e del *refrán intercalar* e dall'altro nello sviluppo di un motivo tipico della canzone di donna, quale la separazione degli amanti. Di fronte all'arrivo della primavera, epigraficamente simboleggiata dagli alberi in fiore, la giovane invita l'amato a sellare il cavallo e ad andarsene in fretta. Il riferimento al rinverdire della natura, che si legge già nella prima strofa, evoca come nella migliore tradizione del *Natureingang* la bella stagione che in questo testo però funge da puro richiamo al tempo destinato alle spedizioni militari.

Lo sviluppo argomentale, affidato a soli due versi imbrigliati nell'iteratività assoluta del ritornello e nelle rigorose concatenazioni del parallelismo verbale, è pressoché completato nella prima strofa, giacché le successive variazioni sono affidate, all'interno della stessa coppia di distici, alla sinonimia o all'inversione sintattica e, tra coppie distinte, a impercettibili aggiunte di informazioni. Più che per progressione di pensiero, la poesia sembra procedere per giustapposizione di singole immagini: all'apostrofe all'amico seguono così il *flash* primaverile che allude all'incalzante periodo bellico, l'immagine della bardatura del cavallo e l'esortazione ad affrettarsi.

La *cantiga* in sostanza cattura l'attimo della separazione senza che l'invito della fanciulla si veli di tristezza o di rammarico; l'unico cedimento al campo semico della 'pena d'amore' pare essere l'iterata invocazione alla divinità (*valha Deus!*) che esce quasi come un sospiro tra le parole rivolte dalla donna all'amico in partenza.

B 570, V 173.

Lang 94. Altre edd.: Moura (1847) p. 144; Monaci (1875) 173; Braga (1878) 173; Cidade (1941) pp. 24-25; Machado (1949-1964) 535; Piccolo (1951) 118; Nunes (1970) pp. 276-277; Nunes (1973) 21; Álvarez Blázquez (1975) p. 235; Nassar (1995) p. 98; Júdice (1997) p. 62; Cohen (2003) p. 604.

Repertori: Tavani (1967) 25, 4; D'Heur (1973) 587.

Amad' e meu amigo,
valha Deus!
vede-la frol do pinho
e guisade d' andar.

5 Amigu' e meu amado,
valha Deus!
vede-la frol do ramo
e guisade d' andar.

10 Vede-la frol do pinho,
valha Deus!
selad' o baiosinho
e guisade d' andar.

Vede-la frol do ramo,
valha Deus!
15 selad' o bel cavalo,
e guisade d' andar.

Selad' o baiosinho,
valha Deus!
20 treide-vos, ai amigo,
e guisade d' andar.

[Selad' o bel cavalo,
valha Deus!
treide-vos, ai amado,
e guisade d' andar.]

I- Amato e mio amico, *che Dio vi aiuti!* vedete il fiore del pino *e preparatevi ad andare.*

II- Amico e mio amato, *che Dio vi aiuti!* vedete il fiore del ramo *e preparatevi ad andare.*

III- Vedete il fiore del pino, *che Dio vi aiuti!* sellate il giovane baio *e preparatevi ad andare.*

IV- Vedete il fiore del ramo, *che Dio vi aiuti!* sellate il bel cavallo, *e preparatevi ad andare.*

V- Sellate il giovane baio, *che Dio vi aiuti!* affrettatevi, amico, *e preparatevi ad andare.*

VI- Sellate il bel cavallo, *che Dio vi aiuti!* affrettatevi, amato, *e preparatevi ad andare.*

Cantiga de amigo, caratterizzata da *refrán intercalar* e *leixa-prén*. Sei *coblas alternas* di quattro versi di cui il secondo e il quarto costituiscono il ritornello; i due versi del corpo strofico sono esassillabi femminili monoassonanzati, mentre il ritornello è formato da un trisillabo maschile (rima *B*) e un esassillabo, anch'esso maschile (rima *C*). Al solito, la coppia sinonimica *amigo-amado* origina casi di *derivatio* in sede rimica (vv. 1/19 - 5/24).

Schema metrico: a6' B3 a6' C6
I, III, V: i-o eus ar
II, IV, VI: a-o

Cfr. Tavani 1967: 136, schema 117: 1. È l'unica attestazione della formula metrica sia nel *corpus* galego-portoghese che nella lirica provenzale e francese.

1. *Amad(o)*: è correzione di Lang per *Amigue meu amigo* dei testimoni; ad essi rimangono fedeli Moura (“Amigo, meu amigo”), Braga (“Amigu' e, meu amigo”) e,

recentemente, Cohen (“Amig’ e meu amigo”). L’intervento è legittimato dal rigoroso parallelismo richiesto dalla modalità del *leixa-prén* col v. 5 “Amigu’ e meu amado”.

2. Dato che il primo verso delle strofe è sempre rivolto all’amico, con ogni probabilità anche la formula sarà riferita a quest’ultimo: *valha vos Deus* (cfr. Nunes 1973, III: 28).

3. *vede(s)*: presente indicativo con valore imperativo, vista la coordinazione col successivo *guisade* (cfr. XVIII v. 3 e LI v. 14). – *la frol do pinho*: l’elemento naturale non costituisce l’interlocutore della fanciulla come accade in *Ai flores, ai flores do verde pino*, ma indica qui semplicemente la primavera e con essa l’arrivo della stagione in cui l’amico deve allontanarsi per prestare servizio al re. In tal senso i fiori del pino hanno quasi la stessa funzione dell’alba nel genere omonimo in cui la vista delle prime luci del sole scandisce il termine dell’incontro amoroso ed avvisa l’innamorato che si deve allontanare in tutta fretta.

Da notare la forma arcaica dell’articolo determinativo, dovuta ad assimilazione con la -s finale del verbo precedente, e la variante rotacizzata del sostantivo. Per l’immagine letteraria dei fiori del pino, cfr. XC v. 1. – *pinho*: il sostantivo è presente qui nella forma palatalizzata.

4. *guisade*: imperativo di *guisar* (qui ‘accingersi, prepararsi’) che regge l’infinito con la preposizione *de*. – *andar*: veicola il motivo della separazione, dovuta a cause di forza maggiore, se è da vedere nell’immagine dei fiori il riferimento agli impegni militari del giovane.

5. *amigu’*: per la grafia *gu* indicante l’occlusiva velare sonora seguita dalla vocale *e*, cfr. VIII v. 13. Cohen: “amig’ e”.

11. *selad(e)*: imperativo di *selar*, denominale da *sela* (< SĚLLA). – *baiosinho*: diminutivo di *baio* (< BADIUM), attestato nella lirica galego-portoghese solo in don Denis e Alfonso X, per quest’ultimo all’interno di una *cantiga d’escarnio*. Il termine è tradotto con ‘giovane baio’ anche se qui ovviamente il diminutivo non riguarda l’età o la grandezza del cavallo, ma serve per esigenze metriche, di rima e computo sillabico.

15. *bel*: forma poco frequente nella lingua trobadorica peninsulare che per esprimere il concetto di ‘bello’ impiega piuttosto l’aggettivo *fremoso/a* e, nelle *cantigas de amigo*, *velido/a* (per la ripartizione spaziale degli aggettivi derivati dal latino FORMOSUS e BELLUS, cfr. R. De DARDEL, *Analyse d’une substitution en protoroman: formosus/bellus*, in *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, publiés par Gerold Hilty en collaboration avec les présidents de section, 5 voll., Tübingen, Francke Verlag, 1993, II, pp. 355-364).

19. *treide-vos*: le forme arcaiche dell’imperativo *trei* (< TRAHE) e *treide* (< TRAHĪTE) vennero rifatte modernamente a partire dall’infinito (gal. *trae*, *traede* e port. *traze trazei*); cfr. Ferreiro 1999: 345. Lang attribuisce al verbo il senso di ‘affrettarsi’: «sich begeben wohin, sich beeilen» (1894: 135).

21. L'ultima strofa è ricostruita da Storck (1885) grazie alla rigida struttura parallelistica che domina il testo.

23. *amado*: in base alla tecnica del *leixa-prén*, il finale di questo verso è l'unica parte della strofa interessata da variazione, e tuttavia l'integrazione è qui agevolata dalla presenza della frequente coppia sinonimica *amigo* (v. 19) - *amado*.

XCIV

O voss' amigo tam de coração

Un'amica riferisce alla fanciulla la gioia che trapela dagli occhi dell'innamorato quando questo la guarda e che palesa immediatamente i suoi sentimenti a chiunque lo veda. Il tema esposto nella prima strofa viene ripetuto nella seconda con minime aggiunte, riguardanti da un lato l'allusione all'incontro tra i due giovani (*quand' ante vós vem* v. 8) e dall'altro l'insistenza sull'evidente amore dell'uomo di cui solo un folle non si renderebbe conto (v. 9). La terza strofa infine, riprendendo il motivo dell'incontro (*quand' el vem u vós sodes* v. 13), introduce quello cortese del *celar*, rafforzato dal poliptoto a contatto su *encobrir* (vv. 14-15) e dall'inciso *tem que s' encobre*, con cui la confidente sottolinea la necessità di nascondere agli altri la letizia amorosa, nonostante l'inevitabile consapevolezza che questo valga a poco (v. 15).

Gli occhi come specchio dell'anima tradiscono l'io lirico in tante *cantigas de amor* e con queste la presente poesia condivide diversi spunti tematici a tal punto, lo ricordiamo, che essa venne trascritta nei testimoni anche tra i testi appartenenti a quel genere letterario. In realtà la vista come unica e maggiore fonte di *prazer* per l'amante e il motivo del segreto vengono qui inseriti nell'atmosfera e nel contesto tipico della *cantiga de amigo*: non vi è infatti alcun riferimento preciso alle maldicenze dei *miscradores* e il giovane pare non temere di tradirsi con la donna, la quale infatti, a differenza dell'altera *senhor*, non rivela alcun cenno di fastidio o risentimento per il comportamento dell'amico.

B 523^a e 570^{bis}, V 116 e 174.

Lang 95. Altre edd.: Moura (1847) p. 146; Monaci (1875) 116 e 174; Braga (1878) 116 e 174; Machado (1949-1964) 478; Nunes (1973) 22; Júdice (1997) p. 33; Cohen (2003) pp. 605-606. Repertori: Tavani (1967) 25, 69; D'Heur (1973) 588.

O voss' amigo tam de coração
pom el em vós seus olhos e tam bem,
par Deus, amiga, que nom sei eu quem
o verá que nom entenda que nom
5 *pód' el poder aver d' aver prazer*
de nulha rem, se nom de vós veer.

E quem bem vir com' el seus olhos pom
em vós, amiga, quand' ante vós vem,
se xi nom fôr mui minguado de sem,
10 entender póde mui bem d' el que nom
pód' el poder aver d' aver prazer
de nulha rem, se nom de vós veer.

E quand' el vem u vós sodes, razom
quer el catar que se encobra, e tem
15 que s' encobre; pero nom lhi val rem,

ca nos seus olhos entendem que nom
pód' el poder aver d' aver prazer
de nulha rem, se nom de vós veer.

I- Il vostro amico tanto appassionatamente e tanto bene pone su di voi i suoi occhi, per Dio, amica, che io non so chi lo vedrà che non capisca che egli non *può avere la possibilità di rallegrarsi di nulla che non sia il vedere voi.*

II- E chi ben vedrà come lui posa i suoi occhi su di voi, amica, quando giunge dinanzi a voi, se non è un uomo privo di ragione, può capire molto bene che egli non *può avere la possibilità di rallegrarsi di nulla che non sia il vedere voi.*

III- E quando giunge dove siete voi, egli desidera cercare una ragione per nascondersi, e deve nascondersi; ma non gli vale a nulla, perché nei suoi occhi si capisce che non *può avere la possibilità di rallegrarsi di nulla che non sia il vedere voi.*

Cantiga de amigo, di *refrán* formata da tre *coblas unissonans* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi, anch'essi decasillabi maschili, a rima baciata. Il poliptoto su *veer* collega le prime due strofe (*verá* v. 4 – *veer* v. 6 – *vir* v. 7), mentre al quarto verso di ogni strofa si ripete identica in sede rimica l'espressione *que nom*. La rima *b*, in *-em*, viene echeggiata all'interno del secondo verso di *refrán* e all'interno dei vv. 7, 10 e 13 contribuendo a collegare tramite la rima al mezzo l'ultimo verso di una strofa e il primo della successiva (vv. 6-7 *rem* : *bem* e vv. 12-13 *rem* : *vem*). I giochi fonici presenti nelle strofe (l'iterazione a contatto *que nom... que nom* al v. 4, i sintagmi allitteranti *vos veer*, *vós vem*, *mui minguado*, *vem u vós*) si moltiplicano nel ritornello grazie alla figura etimologica *póde* – *poder*, all'iterazione verbale di *aver* e all'insistenza sulla rima in *-er* (cinque in tutto gli infiniti, verbali e sostantivati, presenti nei due versi). *Enjambements* ai vv. 3-4, 7-8, 13-14, 14-15 e tra il quarto verso di ogni strofa e il primo del ritornello. Sinefe al v. 14 *se^encobra*.

Schema metrico : a10 b10 b10 a10 C10 C10
 om em er

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 25; per cui cfr. X.

1. *O voss' amigo*: identico attacco sull'amico assente della fanciulla in nove *cantigas* di cui due, oltre il presente testo, di don Denis (cfr. *O voss' amig'*, *amiga*, *vi andar* XCVIII e *O voss' amig'*, *ai amiga* CXVII).

2. *pom*: per *põer os olhos em*, cfr. CIX v. 13 “El pos os seus olhos nos meus” e CX vv. 3-4 “ nom pom com tod' esto em mi os seus / olhos ”. – *el*: singolare la ripetizione del soggetto. Da notare che qui Lang segue la grafia di V 116 e B 523^a, mentre B 570^{bis} e V 174 hanno *ele* (e così Nunes e Cohen). – *e tam bem*: coordinato al *tam de coraçom* del verso precedente.

3. *que*: correlativo dei due *tam* precedenti.

4. *verá*: Cohen preferisce il presente *veja* di V 116, ma la correttezza del futuro sembra confermata anche dal parallelo *vir* della seconda strofa (v. 7). – *entenda*: sul verbo *entender* si basa il parallelismo concettuale che interessa il quarto verso di ogni strofa, rimandando alla scoperta felicità dell'uomo quando vede la fanciulla. – *que nom*: la parola rima insiste non a caso sull'avverbio di negazione e l'assenza di speranza è appunto uno dei motivi chiave del testo.

5. Lett.: '(non) può avere il potere di ottenere piacere da nulla, fuorché dal vedervi'. La perifrasi *aver poder*, in luogo del semplice *poder*, oltre a complicare la sintassi, arricchisce l'ordito retorico del verso originando la figura etimologica col presente *póde*, l'iterazione dell'infinito *aver* e il chiasmo col successivo *aver prazer* (in sequenza un infinito verbale e un infinito sostantivato).

6. Che l'unico piacere dell'uomo consista nella vista dell'amata è un concetto chiave della *cantiga de amor*, cfr. ad es. il ritornello di 75, 21: “ca nunca ja poderei gran prazer, / u vos non vir’, de nulha ren veer!”.

9. *minguado de sem*: unica attestazione dell'espressione col participio di *minguar*; in genere infatti si trova la costruzione col deverbale: “faç’ i mingua de sem” XXXV v. 20; “Muitos vej’ eu que, con mengua de sen” 45, 4 v. 1; “darei o con mingua de sen” 125, 2 v. 27. Il valore ironico e iperbolico assegnato alla litote è in qualche modo rafforzato dal superlativo *mui* (cfr. Brea/Lorenzo Gradín 1998: 110 secondo cui il tropo qui «ten unha finalidade eufemística»).

10. *póde*: la forma verbale arricchisce il gioco derivativo su *poder* che si ripete nel primo verso di *refrán*. – *mui bem d’ el*: la lettura di Lang si basa su V116 (*podē muy bē del*, B 523^a: *podē muy bem / del*) anche se quella prima versione della *cantiga* in entrambi i codici appare abbastanza corrotta, tanto che le ultime due strofe vengono trascritte invertite. Nunes e Cohen seguono la seconda trascrizione stampando rispettivamente “pode d’el mui ben” e “pode del mui ben” (V 174: *poden muy bē del*, B 570^{bis}: *podē del mui bē*). Il sintagma preposizionale *d’ el* vale per ‘riguardo a lui’.

13. *u vós sodes*: si noti la *variatio*, lessicale e non concettuale, rispetto all’*ante vós* del v. 8.

14. *catar*: vale qui ‘cercare’ (cfr. XXV v. 16). Per l’espressione *catar razon*, cfr. Estevan da Guarda “sabede agora catar tal razon / per que venha este feit’ or’ a perdon” (30, 31 v. 16). – *que*: finale. – *se encobra*: Lang mantiene nuovamente la lezione di V 116 e B 523^a con la forma piena del pronome che rende necessaria la sinalefe, mentre nella seconda trascrizione del testo entrambi i testimoni presentano *sencobra* (cfr. Nunes e Cohen “s’ encobra”). – *tem*: *teer que* + verbo flesso ha lo stesso valore modale di obbligo, necessità della perifrasi *teer de* + infinito. La frase veicola il giudizio della confidente sulla necessità che l’innamorato tenti di nascondere la gioia che gli deriva dalla vista della donna. Come è caratteristico del genere *de amigo*, rispetto a quello *de amor*, il giovane desidera celare il suo amore ad eventuali *miscradores* e non a colei che egli vuole amare e servire come invece fa il poeta nei confronti della dura *senhor*.

16. *nos seus olhos*: venuta meno per *variatio* l'espressione *el pom seus olhos em vós*, rimane nella terza strofa il concetto classico degli occhi come specchio dell'anima: i presenti capiranno dagli occhi del giovane i suoi sentimenti per la donna che gli sta innanzi. – *entendem*: il verbo alla terza plurale ha qui soggetto sottointeso (cfr. *quem* vv. 3 e 7) riferito ad un imprecisabile gruppo di persone esterne alla coppia di amanti.

XCIV

Com' ousará parecer ante mi

Lo sconcerto per la prolungata assenza dell'amico si traduce nella prima e seconda strofa in quattro interrogative, rivolte ad una silenziosa interlocutrice, che spezzano il ritmo lento della riflessione monologante. Il dolore della giovane fanciulla protagonista di tante *cantigas de amigo* sembra trasformarsi qui nell'amaro disappunto della dama che si chiede insistentemente come oserà l'*amigo* tornare a contemplare i suoi occhi dopo che, come ci rivela il ritornello, è da molto tempo lontano da lei. La terza strofa rivela il carattere essenzialmente retorico delle domande poste in precedenza e suggella il componimento con la salda certezza che l'uomo, pur amandola, non avrà mai il coraggio di comparire di fronte a lei, ristabilendo così il normale equilibrio nel rapporto di tipo feudale instaurato tra il trovatore e madonna.

Il testo si presenta in tal senso come il risvolto esatto della *cantiga de amor Nom sei como me salv' a mha senhor* (XXXIII), in cui il poeta si chiede che giustificazione dare alla signora della sua lunga assenza, senza che questa lo giudichi un *traedor*. I due componimenti sono collegati a livello formale non solo dall'utilizzo della stessa struttura metrico-strofica, uno degli schemi in realtà più frequenti nella lirica galego-portoghese, ma in particolar modo dalla condivisione delle stesse rime (eccezion fatta per quelle in *-er* e in *-eus*, quest'ultima rima comunque vicina a quella in *-eu* presente in XXXIII) e di quattro rimanti (*mi*, *razom*, *coraçom*, *senhor*). A sostenere il legame intertestuale, si aggiunge inoltre la somiglianza di formule ed immagini, come il riferimento alla responsabilità divina nel ricondurre l'uomo dalla dama (XXXIII v. 4 "se me Deus ant' os seus olhos levar") e il motivo degli occhi, che diventa quasi ossessivo nella presente poesia. La stessa attestazione del termine *senhor* nella *cantiga de amigo*, pur non rara in questo genere letterario, ammicca all'evidente relazione dialogica esistente tra i due testi dionigini.

B 571, V 175.

Lang 96. Altre edd.: Moura (1847) p. 147; Monaci (1875) 175; Braga (1878) 175; Machado (1949-1964) 536; Nunes (1973) 23; Nassar (1995) p. 99; Júdice (1997) p. 34; Cohen (2003) p. 607.

Repertori: Tavani (1967) 25, 24; D'Heur (1973) 589.

Com' ousará parecer ante mi
o meu amig', ai amiga, por Deus,
e com' ousará catar estes meus
olhos, se o Deus trouxer per aqui?
5 *pois tam muit' á que nom veo veer*
mi e meus olhos e meu parecer.

Amiga, ou como s' atreverá
de m' ousar sol dos seus olhos catar,
se os meus olhos vir um pouc' alçar,
10 ou no coraçom como o porrá?

*pois tam muit' á que nom veo veer
mi e meus olhos e meu parecer.*

Ca sei que nom terrá el por razom,
como quer que m'aja mui grand' amor,
15 de m' ousar veer nem chamar senhor,
nem sol nom o porrá no coração,
*pois tam muit' á que nom veo veer
mi e meus olhos e meu parecer.*

I- Come oserà presentarsi davanti a me il mio amico, amica, per Dio, e come oserà guardare questi miei occhi, se Dio lo porterà qui? *poiché è molto tempo che non venne a vedere me, i miei occhi e il mio semblante.*

II- Amica, come ardirà soltanto osare guardarmi con i suoi occhi, se vedrà sollevare un po' i miei occhi, o come lo deciderà in cuor suo? *poiché è molto tempo che non venne a vedere me, i miei occhi e il mio semblante.*

III- Poiché so che egli non riterrà giusto, sebbene abbia per me un grandissimo amore, di osare vedermi né chiamarmi signora, né solamente lo deciderà in cuor suo, *poiché è molto tempo che non venne a vedere me, i miei occhi e il mio semblante.*

Cantiga de amigo, di *refrán* composta da tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata. Il parallelismo concettuale su cui si articolano le strofe si serve dell'iterazione di alcuni termini chiave come il verbo *ousar*, sul quale insistono tra l'altro gli inizi anaforici dei vv. 1 e 3, 8 e 15. Le rime *a* e *b* della seconda strofa sono desinenziali, 7 : 10 è anche ricca mentre la rima *-ar (b)* si ripete all'interno del v. 8. Rima al mezzo 3 : 4.

I giochi fonici del testo, favoriti da iterazioni e paronomasie, aumentano nel ritornello grazie al sintagma allitterante *veo veer* e all'insistenza su *m-* del secondo verso. L'omogeneità fonica riguarda anche le rime: sulla vocale *á* entrambe le rime del secondo corpo strofico e su *ó* quelle del terzo.

Enjambements tra i vv. 1-2, 3-4 e tra i versi del ritornello.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: i eus er

II: a ar

III: om or

Cfr. Tavani 1967: 155, schema 160: 17; per cui cfr. X.

1. *parecer*: il verbo, documentato per lo più nella forma sostantivata presente nel ritornello o accompagnato dall'avverbio *bem* (cfr. LXV v. 1 "Senhor, que bem parecedes!"), significa qui genericamente 'apparire, mostrarsi'; cfr. "e pareceo o Sarilho / con sa sela de badana" 6, 1 vv. 5-6.

3. *catar*: ha qui l'accezione di 'osservare, guardare' (cfr. XXV v. 16), cfr. Roi Queimado: "E, quand' el vir os olhos meus / e vir o meu bom semelhar / e o eu non quisier catar, / nen m' ousar el catar dos seus / muito terrá que baratou / mal, por que tan muito tardou." (148, 20 terza strofa), dove l'amico non oserà guardare la fanciulla, adirata per il suo lungo ritardo.

4. *olhos*: rappresentano per sineddoche la fanciulla; stesso *enjambement* in XXV vv. 8-9. – *o*: l'amigo. – *trouzer*: terza singolare del congiuntivo futuro di *traer*, la forma del perfetto si formò per una contaminazione *TRAXUI da TRAXI + TRACUI (cfr. Huber 1986: 244). – *per*: con valore spaziale di moto a luogo: cfr. "e meu amig' agora non / me viu, e passou per aqui" (70, 40 vv. 13-14).

5. *tam muit' á*: sottointeso *tempo*, indica la lunga assenza dell'amico. – *veo*: terza singolare del perfetto indicativo di *viir* (VĒNĪT > *veno > vĕo > veo > veu galego mod. veio port. mod.).

6. La tripartizione del verso corrisponde alla scissione del soggetto in tre elementi: 'io', 'occhi' e 'sembiante'. – *mi*: la presenza della forma tonica del pronome, in luogo di quella atona (cfr. v. 15), è probabilmente dovuta alla costruzione del verso, cfr. LXXVIII v. 14 "nem vio el mi". – *parecer*: uno dei casi secondo Tavani (1964: 91) in cui il termine non indica genericamente l'aspetto, ma 'il volto' della dama.

7. *s' atreverá*: come nota Nunes l'espressione *atrever-se de ousar* è ripetitiva data la sinonimia dei due verbi.

8. *dos seus olhos*: per l'espressione *catar dos olhos* 'guardare con gli occhi', oltre al passo di Roi Queimado segnalato nella nota al v. 3, cfr. "quando vos vejo dos olhos catar" 34, 1 v. 7; "quando me fez querer ben tal senhor / que me non quer sol dos olhos catar!" 157, 46 vv. 3-4.

9. *alçar*: 'alzare, sollevare'; da *ALTĪĀRE costruito su ALTUS (cfr. REW 1935: 30, n. 385). Suggestiva l'immagine della fanciulla che appena leva lo sguardo sull'amico.

10. *o*: si riferisce a *m' ousar catar dos seus olhos*. – *porrá*: forma medievale della terza persona singolare del futuro indicativo di *pōer* (< *PŌNĒRE + AĪT con assimilazione regressiva nel gruppo consonantico -n'r-), rifatta in seguito a partire dall'infinito (gal. mod.: *poñerá* ~ *porá*, port. mod.: *porá*). Per *pōer no coração* col significato di 'decidere, stabilire in cuor proprio', cfr. LVIII v. 1.

13. *Ca sei*: iniziando col frequet *ca* di raccordo, la terza strofa si pone come un'ideale risposta alle domande retoriche precedenti, esprimendo la certezza che l'amico non oserà presentarsi di fronte alla donna. – *terrá*: il verbo, seguito dalla preposizione *por*, ha qui il consueto valore di 'considerare'; per *teer por razom* 'ritenere giusto', cfr. LVIII v. 4.

14. *como quer que*: per questa congiunzione concessiva allitterante, seguita dal congiuntivo, cfr. V v. 8.

15. *de*: dipende da *terrá* (*por razom*). – *chamar senhor*: che l'amica sia designata con l'appellativo caratteristico della *cantiga de amor* è relativamente frequente, ma non sempre è patente l'intertestualità tra i due generi. L'espressione *chamar/dizer senhor* si trova ad esempio in Johan Airas de Santiago ("Loar-mi-á muito, e chamar-mi-á "senhor"" 63, 47 v. 7; "Diz-mi freiosa e diz-mi senhor" 63, 26 v. 7), Men Rodriguez Tenoiro ("e quiso-me logo chamar senhor" 101, 10 v. 9), Pero d' Armea ("dizia que perdia o sen / por mi, de mais chamava-me senhor" 121, 2 vv. 7-8) e Pai Soarez de Taveirós ("Sofrer-lh' ei eu de me chamar senhor / nos cantares que fazia d' amor" 115, 5 vv. 7-8) ma solo in quest'ultimo è evidente il voluto riferimento all'altro genere letterario. Nel nostro testo la relazione non si instaura tanto col genere d'*amor in toto* quanto con una specifica canzone dionigina (XXXIII).

16. *o*: si riferisce a *m' ousar veer nem chamar senhor*.

XCVI

Em grave dia, senhor, que vos oi

Nonostante la donna della *cantiga de amigo* entri quasi sempre in contatto diretto con altri personaggi, siano essi elementi naturali o esseri umani, la struttura dialogica compare esplicitamente in un numero limitato di canzoni. In particolar modo il dialogo con l'amico risulta una modalità narrativa ibrida che crea dubbi sull'esatta catalogazione del testo, se a parlare per prima è la voce maschile come in questa poesia. Secondo le formulazioni, pur incomplete e generiche, della Poetica di B, infatti, per i testi dialogati l'appartenenza ad un genere o all'altro è determinata dal primo interlocutore: "se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outra, <é d'>amor [...]; e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo" (Tavani 1999: 41). Nella presente *cantiga* il dialogo si sviluppa su quattro battute per strofa attribuendo due versi del corpo strofico e un verso del ritornello alternativamente all'uomo e alla donna. Il poeta dà l'avvio con una formula temporale e un'apostrofe caratteristiche del genere d'*amor*, mentre l'innamorata, chiamandolo *amigo*, gli risponde con un tono ed una disponibilità totalmente inconciliabili col freddo distacco della *senhor*. Nonostante la fondamentale differenza istituita dall'*Arte de Trovar* sui due generi amorosi, ritengo che il presente testo vada inserito, come del resto accade nei testimoni, tra le canzoni di donna, essendo l'atmosfera e l'intonazione aliena alle caratteristiche tipologiche della *cantiga de amor*. Il testo sarà dunque da considerare uno dei numerosi tentativi di rinnovamento degli schemi canonici operati da don Denis che innesta sapientemente elementi del genere *de amor* nel tessuto tipico della *cantiga de amigo*.

Sul piano formale la poesia è strutturata secondo corrispondenze concettuali, la cui rigorosa successione è a suo modo garantita dalla stessa costruzione dialogica: in ogni *cobla* la prima battuta del poeta corrisponde ad esclamazioni e lamentele stereotipate alle quali segue l'invito della donna a dirle come lei lo possa aiutare (cfr. *dizede* vv. 3 e 15, *digades* v. 10). L'insistenza nella seconda parte delle strofe su questo desiderio di agire in favore dell'amato è resa lessicalmente dal gioco poliptotico sul verbo *fazer* (vv. 3, 5 e 6; vv. 10, 11 e 12; vv. 16, 17 e 18) di cui ben tre forme (se si accetta la correzione di Braga *Faredes*) compaiono nei due versi di *refrán*. Nel ritornello, infatti, con un veloce scambio 'botta e risposta' tra gli amanti, l'uomo prega la donna di mostrargli *mesura* e questa acconsente dichiarando iperbolicamente di comportarsi in futuro (*farei*) nel migliore dei modi.

B 572, V 176.

Lang 97 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 148; Monaci (1875) 176; Braga (1878) 176; Machado (1949-1964) 537; Nunes (1970) pp. 187-188; Nunes (1973) 24; Oliveira/Machado (1974) p. 67; Nassar (1995) p. 100; Júdice (1997) p. 35; Cohen (2003) p. 608.

Repertori: Tavani (1967) 25, 37; D'Heur (1973) 590.

- Em grave dia, senhor, que vos oi
falar e vos virom estes olhos meus!
- Dized', amigo, que poss' eu fazer i
em aqueste feito, se vos valha Deus?

- 5 - *Faredes medida contra mi, senhor!*
 - *Farei, amigo, fazend' eu o melhor.*
- U vos em tal ponto eu oi falar,
 senhor, que nom pudi depois bem aver.
- 10 - Amigo, quero-vos ora perguntar
 que mi digades o que poss' i fazer.
 - *Faredes medida contra mi, senhor!*
 - *Farei, amigo, fazend' eu o melhor.*
- Desque vos vi e vos oi falar, [nom]
 vi prazer, senhor, nem dormi nem folguei.
- 15 - Amigo, dizede, se Deus vos perdom,
 o que eu i faça, ca eu nom o sei.
 - *Faredes medida contra mi, senhor!*
 - *Farei, amigo, fazend' eu o melhor.*

I- “In un giorno sfortunato, signora, vi sentii parlare e vi videro questi miei occhi!”
 “Dite, amico, che posso fare io in merito a questo, che Dio vi aiuti!” “*Sarete cortese nei miei confronti, signora!*” “*Lo sarò, amico, facendo del mio meglio*”

II- “Da quando vi sentii parlare in un momento tale, signora, che non potei in seguito avere del bene!” “Amico, voglio ora chiedervi che mi diciate che cosa io possa farci”.
 “*Sarete cortese nei miei confronti, signora!*” “*Lo sarò, amico, facendo del mio meglio.*”

III- “Da quando vi vidi e vi sentii parlare, non vidi piacere, signora, né dormii né riposai.” “Amico, dite, che Dio vi perdoni, ciò che devo fare, perché non lo so.” “*Sarete cortese nei miei confronti, signora!*” “*Lo sarò, amico, facendo del mio meglio.*”

Cantiga de amigo dialogata, di *refrán*; tre *coblas singulares* formate da quattro endecasillabi maschili a rima alternata e un ritornello di due a rima baciata. Le prime due strofe sono collegate tramite *coblas capfinidas* ai vv. 6 e 7 (*eu*) e le ultime due dall'inizio anaforico dei vv. 9 e 15. Desinenziali le rime della seconda strofa. *Enjambements* ai vv. 1-2 e 13-14.

Schema metrico: a11 b11 a11 b11 C11 C11
 I: i eus or
 II: ar ər
 III: om ei

Cfr. Tavani 1967: 106, schema 99: 1; per cui cfr. XXVII.

1. *Em grave dia, senhor*: il testo assume un *incipit* caratteristico del genere d'*amor*, ripreso in maniera ludica anche dal galego Pero d'Armea nella canzone *En grave dia me fez Deus nacer* che itera la formula topica lungo le quattro strofe e le due *fiindas*. Simile al nostro anche l'*incipit* di Johan Soares Coelho *En grave dia, senhor, que vus vi* (79,

19) e i versi esordiali di Nuno Rodriguez de Candarei “En que grave dia, senhor / que me vus Deus fezo veer!” (109, 3). – *oi*: per la topica unione dell’udito e della vista nel sorgere della *coita* e per lo stesso *enjambement*, cfr. VII vv. 3-4.

2. *virom*: da notare l’opposizione, solo apparente, tra l’io lirico che ha sentito parlare la donna (*oi* prima persona singolare) e gli occhi che la videro (cfr. XLI ritornello).

3. *Dized(e)*: l’atteggiamento benevolo e condiscendente della donna che chiede all’amico in che modo lo possa aiutare, la allontana fortemente dalla fredda indifferenza che caratterizza la signora protagonista del genere d’*amor*. – *i*: *em aqueste feito* v. 4.

4. *feito*: riferito all’infelice situazione in cui vive l’amico (cfr. XXIX v. 11).

5. *Faredes*: lett. ‘farete (cortesia)’. Accetto la proposta di Braga, già seguita da Nunes (1973) e Cohen, al posto della lettura *E avede* di Lang per *earedes* del manoscritto V (B: *E aredes*). La soluzione di Braga, oltre che paleograficamente accettabile, mi sembra più convincente per il senso sia del singolo verso sia dell’intero ritornello, poiché il *Farei* sui cui si apre la risposta della donna nel verso successivo richiama proprio l’invito *Faredes* rivoltole dall’amico. Da notare, dato il contesto di ibridazione tra generi caratteristico come si è detto di questa *cantiga*, che il poeta sembra qui dare finalmente libero sfogo a quella richiesta che infinite volte è rimasta confinata al suo pensiero o gli è morta tra le labbra. – *contra mi*: ‘nei miei confronti’, cfr. “sen mesura sodes contra mi” 3, 7 v. 11; “Per esta coita perdi ja o sén / e vós mesura contra mí” 133, 4 vv. 7-8.

6. *Farei*: lett. ‘farò’, sottointeso *mesura*. – *fazend’ eu o melhor*: identica affermazione in Martin Moxa: “mays, fazend’ eu o melhor, / contra mia desaventura / non val amar nen servir, / nen val razon nen mesura, / nen val calar nen pedir” 94, 4 vv. 16-20.

7. *U*: ha qui valore temporale. – *ponto*: ‘momento, occasione’; il sostantivo non viene qui qualificato né negativamente (cfr. “em forte ponto” LIV v. 12 e CI v. 13; “en mao ponto” 18, 34 v. 20) né positivamente (cfr. “en bõo ponto nado” 49, 1 v. 23), nonostante il contesto e il parallelismo con l’espressione *em grave dia* del v. 1 non lasci dubbi sulla natura infausta del primo incontro.

8. *que*: correlato al *tal* del verso precedente. – *depois*: dopo aver sentito parlare la donna.

9. *perguntar*: Lang scioglie così la forma abbreviata *p̄guntar* di entrambi i codici, mentre Nunes e Cohen stampano *preguntar*. Per l’alternanza delle due varianti nei testimoni e nell’edizione di Lang, cfr. XXXII v. 4.

10. *digades*: si noti la *variatio* flessiva rispetto all’imperativo *dizede* dei vv. 3 e 15.

14. *vi*: ‘provai’ con *aequivocatio* semantica rispetto al *vi*, ‘vidi’, del verso precedente. – *folguei*: il verso elenca tre conseguenze topiche del mal d’amore che avvicinano nuovamente la battuta dell’uomo al frasario caratteristico del genere d’*amor*. Per il verbo *folgar* (< FÖLLĪCĀRE da FÖLLIS, cfr. REW 1935: 294, n. 3417) i glossari

registrano le due accezioni di ‘riposare’ ed ‘essere sereno’. Sebbene la prima ripeta il concetto già espresso dal precedente *dormi* (con cui il nostro verbo compare accoppiato ad esempio anche in CXXII v. 2: “nunca folguei nem dormi” e in Pai Gomez Charinho: “e meu coraçon ja pode folgar / e dormir” 114, 7 vv. 3-4), un gruppo di testi prova inequivocabilmente il significato di ‘dormire’ per il verbo *folgar*: ad esempio l’espressione “sô lo ramo folgar” di 83, 11 (v. 6/14/22) o nei versi caratterizzati da *variatio* sinonimica di 38, 8: “Vayamos, irmana, vayamos dormir” v. 1 / “Vaíamos, hirmana, vaíamos folgar” v. 4.

Amiga, faço-me maravilhada

Cantiga dialogata in cui due voci femminili si avvicendano di strofa in strofa disquisendo sul prolungato ritardo dell'*amigo*. Pur non presentandosi sotto forma di dibattito, autentico o simulato, tra due poeti impegnati ad esporre e difendere le loro opinioni, il testo sembra corrispondere alle sommarie indicazioni riferite dall'*Arte de Trovar* in merito alla tenzone: “Outras cantigas os trobadores que cham<am> tenções, porque son feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, en que e<l> giga aquilo que por bem tener na prime<eir>a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend<o> o contrario. Estas se podem fazer d’amor ou d’amigo ou d’escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me<stria>. E destas poden fazer quantas cobras quiserem, fazendo <por> cada ùa a sua par. Se i ouver d’aver finda, faze<m> ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outr<o>” (cfr. Tavani 1999: 43). La dionigina *Amiga, faço-me maravilhada* e *Como cuydades, amiga, fazer* di Johan Baveca (64, 8), infatti, sono le uniche due *cantigas de amigo* in cui la discussione a strofe alterne tra i due personaggi, in entrambi i casi due donne, presenta un andamento narrativo, talora con rimandi lessicali tra la battuta di una interlocutrice e la risposta dell’altra. Nel presente componimento la fanciulla innamorata si dice meravigliata per l’ingiustificata lontananza dell’amico e di fronte alle rassicurazioni di un’amica espone il timore che egli sia morto. La confidente, pur non potendo escludere a priori questa eventualità, invita nuovamente la giovane a non sospettare dell’uomo, sulla cui sincerità lei si è già detta sicura, e pone fine al breve dibattito con la lapidaria sentenza “e quem end’ al diz, nom diz nada”, che non permette repliche all’indiscutibile lealtà dell’amico.

Il contesto tematico è assai differente e il tono ben più smorzato rispetto alla vivacità che ancora possedeva il genere dialogato presso la corte alfonsina e dell’atteggiamento polemico di cui è solitamente intriso il botta e risposta delle tenzoni rimane appena una labile traccia nelle parole della confidente che intercede in favore del giovane obiettando ai dubbi della donna. Se dunque la canzone si presenta come «uma tenção d’amigo de tom cortês» (Gonçalves in *DLGPM*: 210) in base ai precetti dell’arte poetica di B, va tuttavia ricordato che quest’ultima si caratterizza essenzialmente come una didattica passiva, contenente regole per la fruizione dei testi, scritte dunque per rendere ragione del *corpus* poetico e non per insegnare a comporlo.

Tralasciando la questione nominalistico-designativa, si noterà che lo sviluppo argomentale della canzone non rifugge il ricorso alle figure di ripetizione, tanto distintive dei testi parallelistici, anzi se ne serve spesso per marcare determinati concetti o collegare una strofa ad un’altra. È il caso della figura etimologica *maravilhada-maravilha*, dei poliptoti su *veer* e su *poder* e dell’iterazione di *viver* nella prima strofa, riferiti alla sconcertante capacità dell’uomo di stare lontano dall’amata. A questi si aggiungono la simmetrica apostrofe *amiga*, i poliptoti su *fazer*, *tomar* e *seer* rispettivamente nella prima, seconda e terza strofa, le iterazioni a contatto *culpado-culpada* (vv. 13-14), *é morto-mort’ é* (vv. 20-21), *d’ outro* (vv. 26-27) e i rimandi interstrofici *tardada-tarda* (vv. 4 e 13), *sospeita-sospeitada* (vv. 20 e 25), *morto-morrer* (vv. 20-21 e 24), *dizer-digo-diz* (vv. 9, 23 e 28).

B 573, V 177.

Lang 98 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 150; Monaci (1875) 177; Braga (1878) 177; Machado (1949-1964) 538; Tavares (1961) pp. 42-43; Nunes (1970) p. 251; Nunes (1973) 25; Oliveira/Machado (1974) pp. 130-131; Jensen (1992) pp. 94-95; Nassar (1995) p. 101; Júdice (1997) pp. 67-68; Cohen (2003) p. 609.

Repertori: Tavani (1967) 25, 7; D'Heur (1973) 591.

- Amiga, faço-me maravilhada
como póde meu amigo viver
u os meus olhos nom póde veer,
ou como pód' alá fazer tardada;
5 ca nunca tam gram maravilha vi,
poder meu amigo viver sem mi,
e par Deus, é cousa mui desguisada.

- Amiga, estad[e] ora calada
um pouco, e leixad' a mim dizer
10 per quant' eu sei cert' e poss' entender.
Nunca no mundo foi molher amada
come vós de voss' amigu'; e assi,
se el tarda, sol nom é culpad' i,
se nom, eu quer' em ficar por culpada.

15 - Ai amiga, eu ando tam coitada
que sol nom poss' em mi tomar prazer
cuidand' em como se póde fazer
que nom é ja comigo de tornada;
e par Deus, porque o nom vej' aqui
20 que é morto gram sospeita tom [i];
e se mort' é, mal dia eu fui nada.

- Amiga fremosa e mesurada,
nom vos digu' eu que nom póde seer
voss' amigo, pois om' é, de morrer;
25 mais par Deus, nom sejades sospetada
d' outro mal d' el, ca des quand' eu naci,
nunca d' outr' ome tam leal oi
falar, e quem end' al diz, nom diz nada.

I- “Amica, mi meraviglio di come possa vivere il mio amico dove non può vedere i miei occhi e di come possa attardarsi là; perché mai vidi una meraviglia tanto grande, che il mio amico possa vivere senza di me, e per Dio, è una cosa che non ha affatto senso.”

II- “Amica, ora tacete un momento e lasciate parlare me per quanto io so con certezza e posso capire. Mai nel mondo ci fu una donna amata come voi dal vostro amico; e pertanto, se lui tarda, non ne è colpevole, altrimenti, io voglio essere ritenuta colpevole di ciò.”

III- “Ahi amica, io sono tanto afflitta che non posso neppure trovare gioia in me pensando a come sia possibile che il mio amico non sia già di ritorno con me; e per Dio, poiché non lo vedo qui mi viene il grande sospetto che sia morto; e se è morto, io sono nata in un giorno maledetto.”

IV- “Amica bella e cortese, non vi dico che il vostro amico, visto che è un uomo, non possa essere morto; ma per Dio, non siate sospettosa di un male diverso da quello, perché da quando sono nata, non ho mai sentito parlare di un altro uomo tanto leale, e chi dice diversamente, non dice nulla.”

Cantiga de amigo dialogata, di *mestría*; tre *coblas unissonans* di sette decasillabi di cui il primo, il quarto e l'ultimo (rima *a*) femminili e i restanti maschili (rima *b* e *c*). Le strofe sono *capcaudadas* e *capdenals* (*Amiga*), *capfinidas* la seconda e la terza (*eu*). Inizi anaforici interessano anche i vv. 7, 19 (*e par Deus* cui si aggiunge *mais par Deus* v. 25) e i vv. 11, 27 (*nunca*). Rima identica 13 : 20; equivoca 21 : 28; interna 3 : 4 : 6. Desinenziali la rima *b* (eccetto 16), 3 : 23, 5 : 26 : 27, 9 : 16 : 17; ricche 18 : 21 (= 28), 15 : 25; derivate ai vv. 3 e 5 (*veer - vi*) e ai vv. 21 e 26 (*nada - naci*). *Enjambements* ai vv. 8-9, 25-26, 27-28.

Schema metrico: a10' b10 b10 a10' c10 c10 a10'
 ada er i

Cfr. Tavani 1967: 216, schema 161, 129; per cui cfr. I.

1. *Amiga*: a parlare per prima è la fanciulla innamorata che rivela alla confidente la sua meraviglia per l'ingiustificato ritardo dell'amico. – *faço-me maravilhada*: per l'espressione *fazer-se maravilhado/a* ('stupirsi, meravigliarsi'), ben meno frequente della sinonima *seer maravilhado/a* o del verbo *maravilhar-se*, cfr. “e desto mi faço maravilhado” 48, 3 v. 16; “mays non vus façades maravilhada” 64, 1 v. 20; “maravilhado me faço per mi” 147, 11 v. 4.

3. *nom póde*: accetto la soluzione messa a testo da Nunes (e successivamente da Jensen e Cohen) contro quella scelta da Lang che di fronte alla lezione di *V nō poden* (B: *nō podē*) stampa “u os meus olhos nom [o] pódem veer”. L'editore svizzero-americano risolve con sinalefe l'incontro vocalico tra la congiunzione *u* e l'articolo e sana la risultante ipometria del verso inserendo il pronome personale *o*, in tal modo egli considera soggetto gli occhi della donna (*os meus olhos*) e oggetto di *veer* l'amico (*o*). La lettura di Nunes, pur correggendo il *poden* dei testimoni nella forma di terza singolare, restituisce al passo il senso corretto: la donna si meraviglia che l'amico possa sopravvivere lontano da lei senza vedere i suoi occhi (cfr. “E, por que sei ben que non pode viver / u el non poder os meus olhos veer ” 60, 2 vv. 19-20).

4. *alá*: rinvia all'imprecisato luogo dove è trattenuto l'innamorato. – *fazer tardada*: nelle *cantigas* profane l'espressione, sinonima del verbo *tardar*, si riscontra unicamente in questo verso e in Martin de Caldas: “non vos conselhou ben / quem vos esta tardada fazer fez” (92, 1 vv. 13-14).

5. *nunca*: intensifica tramite iperbole lo sconcerto della fanciulla. – *maravilha*: quanto riferito nel verso successivo, ovvero che l'amico possa vivere senza di lei.

6. Il verso esplicita la *tam gram maravilha* (v. 5) e funge da soggetto a *é cousa mui desguisada* del verso successivo. – *poder*: qui infinito sostantivato. Si noti l'insistenza nel verso su *-er* (rima *b*).

7. *desguisada*: 'sconveniente, impropria', contrario di *guisado* per cui cfr. XL v. 11. Cfr. "E nunca vi cousa tan desguisada / de chamar ome ama tal molher" (79, 9 vv. 13-14).

8. *Amiga*: l'apostrofe è rivolta nelle strofe pari alla giovane innamorata. – *estad[e]*: imperativo, come il *leixade* successivo (B e V: *estadora*). – *calada*: participio passato di *calar* 'tacere' (dal lat. volg. *CALLĀRE 'abbassare').

10. *cert(o)*: 'con certezza', con valore avverbiale (cfr. XXX v. 16). Il verso possiede una funzione asseverativa ed introduce l'argomentazione dell'amica.

12. *come vós*: sottointeso il verbo 'siete'. – *e assi*: 'e pertanto', con valore conclusivo.

13. *se el*: la congiunzione condizionale *se*, a differenza del pronome personale atono omografo, non si contrae mai con la vocale seguente, per cui nella sequenza *se el* si registra sempre iato (cfr. Cunha 1961: 77-86; Lorenzo Gradín 2008: 153 e 2009). – *culpado*: 'colpevole', unica occorrenza del termine nelle *corpus* profano. – *i*: 'di questo', cioè del ritardo.

14. *em*: 'riguardo a questo'. Il senso è: 'al mondo non c'è donna più amata di voi, ma se così non fosse (*se nom*) sono colpevole di aver mentito'. La chiusa della strofa insiste cioè sull'assoluta certezza nella lealtà dell'innamorato.

15. *coitada*: dopo le confortanti rassicurazioni dell'amica, l'iniziale stupore della fanciulla si trasforma in turbamento e preoccupazione per le sorti dell'amato.

16. *que*: correlato al *tam* precedente. – *tomar*: seguito da sostantivi astratti significa 'sentire, provare' (cfr. LXVI v. 15). Per l'espressione *tomar prazer em alg.*, cfr. "non tomar en si nen un prazer" 62, 2 v. 3.

17. *cuidand' em*: per le differenti costruzioni possibili col verbo *cuidar*, qui seguito dalla preposizione *em* e infinito, cfr. IV v. 1. – *se póde fazer*: 'può accadere', per *fazer-se* col significato di 'succedere', cfr. "Ca, se faz que vós andades" (40, 5 v. 13); "Des que nus vimus, vede-lo que faz" parallelo a "Des que nus vimus, assi nus aven" (88, 1 vv. 10 e 7).

18. *tornada*: 'ritorno', deverbale da *tornar*; cfr. " Pero non vos custou nada / mia ida nen mia tornada" (127, 5 vv. 7-8).

19. *o*: riferito all'*amigo*. – *aqui*: contrapposto idealmente allo sconosciuto *alá* dove si trova l'amico (v. 4), l'avverbio indica sia lo spazio interlocutivo sia quello della relazione amorosa (cfr. LXXVII v. 2).

20. *é morto*: per la morte dell'amico come unica motivazione possibile al suo ritardo, cfr. LXXVII. – *sospeita tom*: l'espressione *tomar sospeita* vale per *sospeitar* ('sospettare'); il testo infatti, talora per esigenze metriche, si serve per lo più di perifrasi verbali che di verbi semplici (cfr. *fazer maravilha*, *fazer tardada*, *seer de tornada*, *seer sospetada*). – *[i]*: Lang integra il verso di V che non risponde alle esigenze rimiche, ma l'avverbio è presente in B.

21. Si noti l'iterazione verbale con chiasmo rispetto a *é morto* del verso precedente e l'antitesi *morto* (*morrer*) – *nada* (*nacer*).

22. Uno dei due unici casi di apostrofe all'*amiga* arricchita da epiteti che si riscontra nel *corpus d'amigo*, cfr. LXXXI v. 14.

24. La costruzione è: *de morrer voss' amigo, pois om' é*; il sintagma *de morrer* serve dunque da soggetto al precedente (*nom*) *póde seer*. La donna risponde ai dubbi dell'amica con argomentazioni razionali: 'essendo un uomo, non si può escludere che il vostro amico non sia morto (ma...)'.
25. *sejades sospetada*: per il semplice *sospeitades*, richiama *sospeita* del v. 20.

26. *outro*: 'altro' rispetto all'eventualità che sia morto, con evidente allusione ad un possibile tradimento dell'amico. – *d' el*: 'da parte sua'.

28. *end' al*: 'altro' rispetto a quanto affermato dalla donna circa l'iperbolica lealtà del giovane. – *nom diz nada*: le due battute della confidente si chiudono su dichiarazioni iperboliche (entrambe introdotte dall'avverbio *nunca*) che insistono sulla cieca fiducia che ella ripone nel giovane innamorato. In particolar modo l'epigrafica conclusione 'e chi sostiene il contrario non dice nulla (cioè mente)' fa trionfare la donna in questa sorta di tenzone di argomento amoroso.

XCVIII

O voss' amig', amiga, vi andar

Nelle *cantigas de amigo* la confidente, una volta affrancata dal ruolo di silente ascoltatrice, diviene spesso benevola intermediaria delle preghiere del giovane presso l'amata. In questa poesia la donna si fa portavoce della canonica richiesta di mercede e, dopo aver elencato le innumerevoli sofferenze dell'amico, ne riporta la *petitio* in forma diretta. Nelle strofe si avvicendano dunque due voci distinte: nei primi tre versi l'interlocutrice femminile elenca le pene lamentate in prima persona dal poeta in tante *cantigas de amor*, con lo scopo di attenuare le resistenze della giovane. Segue, con evidente funzione demarcativa, il verso di *refrán intercalar* che introduce le parole dell'infelice innamorato, così come egli le ha rivolte alla donna quando l'ha incontrata. L'insistenza sulla frustrazione del giovane si riflette a livello lessicale nell'alta frequenza di termini ed espressioni che fanno capo alle sfere semantiche del dolore (*coitado* vv. 2 e 8, *triste e sem sabor* v. 7, *mal descomunal* vv. 14-15, *sofrir* v. 15), della morte (*morto* v. 14, *coita mortal* v. 15) e degli effetti distruttivi dell'amore (perdita della parola v. 4, della ragione e del colorito v. 9). L'appello dell'uomo è invece affidato all'iteratività pressoché assoluta degli ultimi due versi di ogni strofa, il penultimo sospeso tra corrispondenze letterali e minime *variationes* e l'ultimo completamente bloccato nell'immobile ripetitività del ritornello.

B 574, V 178.

Lang 99 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 152; Monaci (1875) 178; Braga (1878) 178; Machado (1949-1964) 539; Pimpão (1960) 34; Nunes (1973) 26; Ferreira (1991) p. 116; Nassar (1995) p. 102; Júdice (1997) p. 36; Cohen (2003) p. 610.

Repertori: Tavani (1967) 25, 68; D'Heur (1973) 592.

O voss' amig', amiga, vi andar
tam coitado que nunca lhi vi par,
que adur mi podia ja falar;
pero quando me viu, disse-mh assi:
5 "Ai senhor! id' a mha senhor rogar,
por Deus, que aja mercee de mi."

El andava trist' e mui sem sabor,
come quem é tam coitado d' amor,
e perdud' á o sem e a color;
10 *pero quando me viu, disse-mh assi:*
"Ai senhor! ide rogar mha senhor,
por Deus, que aja mercee de mi."

El, amiga, achei eu andar tal
come morto, ca é descomunal
15 o mal que sofr' e a coita mortal;
pero quando me viu, disse-mh assi:
"Senhor, rogad' a senhor do meu mal,

por Deus, que mercee aja de mi.”

I- Il vostro amico, amica, vidi così afflitto che mai gli vidi pari, che a malapena mi poteva parlare; *ma quando mi vide, mi disse così*: “Ahi signora! andate a chiedere alla mia signora, *per Dio, che abbia pietà di me.*”

II- Egli era triste e privo di piacere, come colui che è tanto afflitto per amore, ed ha perso la ragione ed il colorito; *ma quando mi vide, mi disse così*: “Ahi signora! andate a chiedere alla mia signora, *per Dio, che abbia pietà di me.*”

III- Lui, amica, incontrai mentre procedeva come un morto, poiché il male che soffre è cosa fuori dal comune e il dolore mortale; *ma quando mi vide, mi disse così*: “Signora! chiedete alla signora del mio male, *per Dio, che abbia pietà di me.*”

Cantiga de amor, di *refrán*; tre *coblas singulares* di sei decasillabi maschili di cui il quarto e il sesto formano il ritornello. Il parallelismo letterale sui cui è costruito il quinto verso di ogni strofa ingannò sia Lang che Nunes: il primo infatti, dopo aver assegnato al testo lo schema metrico *aaabaB* (Lang 1894 : CXXXVI), dispose graficamente come *refrán* gli ultimi due versi, mentre l'editore portoghese considerò le *coblas* nettamente bipartite in tre versi di corpo strofico e tre di ritornello. Come già evidente nelle edizioni di Brea (1996) e Cohen (2003), la poesia è caratterizzata dal ricorso al *refrán intercalar* e la non totale identità del penultimo verso non permette di considerarlo parte del ritornello (cfr. XXV).

Inizi anaforici ai vv. 1 e 7 (*El: coblas capdenals*) e ai vv. 8 e 14 (*come*). La rima *a* della prima strofa (eccetto v. 2) è desinenziale; ricca 13 : 15; rime interne 9 : 11, 14 : 15. *Enjambements* ai vv. 13-14, 14-15.

Schema metrico: a10 a10 a10 B10 a10 B10

I: ar i

II: or

III: al

Cfr. Tavani 1967: 52, schema 13: 13; per cui cfr. VIII.

1. *O voss' amig(o)*: l'anticipazione del complemento pone in rilievo l'effettivo oggetto delle dichiarazioni della confidente che nel presente testo si preoccupa di intercedere presso l'amica in favore del giovane innamorato. Inizio analogo, all'interno del *corpus* dionigino, in XCIV (*O voss' amigo tam de coraçom*) e in CXVII (*O voss' amig', ai amiga*), dove l'identità si estende all'apostrofe con conseguente gioco paronomastico *amigo - amiga*. – *andar*: il verbo, iterato ad ogni *incipit* di strofa, possiede qui e nella forma *andava* del v. 7 il consueto significato di 'essere, stare' in riferimento ad uno stato d'animo (cfr. X v. 20).

2. *que*: correlato al *tam* precedente introduce una dichiarazione iperbolica convenzionale (cfr. “jamais nunca lhi par vi” LXX v. 5 riferita al *parecer* della dama; “A esta coita nunca eu par vi” 125, 1 v. 7). – *vi*: da notare l'iterazione del verbo nella stessa posizione del verso precedente.

3. *que*: consecutivo, come quello del v. 2. – *adur*: al pari della locuzione *de dur*, l'avverbio significa 'difficilmente, appena' (cfr. "Que adur quitou de meus olhos os seus" 72, 16 v. 10). – *falar*: la perdita della parola, una delle conseguenze distintive dell'innamoramento sin dalla classicità, compare generalmente commista ad altri sintomi dell'infermità erotica, cfr. ad es. Vasco Fernandez Praga de Sandin: "tan gran cuita, que mil vezes me ten, / senhor, sen fala e sen todo sen" (151, 25 vv. 6-7).

5. *Ai senhor*: l'apostrofe è rivolta all'amica della protagonista giacché, nella struttura del testo, le parole dell'amico vengono riportate in forma diretta. Il quinto verso di ogni strofa gioca sull'*iteratio* equivoca del termine *senhor*, riferito dapprima alla confidente e poi, preceduto dal possessivo, all'amata. – *id(e)*: imperativo di *ir* (cfr. LXX v. 10), in questo caso seguito direttamente dall'infinito senza preposizione.

6. *aja mercee*: la situazione delineata in questo testo ricorda quella della *cantiga de amor* XXVIII in cui il poeta chiede ad un amico di recapitare alla signora amata una richiesta analoga: "pedide-lhi [vós] mercee por mi" (v. 14).

7. *trist' e mui sem sabor*: per il binomio disforico 'triste e senza piacere', cfr. "Vós trist' andades e eu sen sabor / ando" 2, 3 vv. 13-14; "E veer-m' an mui trist' e sen sabor" 3, 7 v. 19.

9. *á*: l'integrazione del verbo, non segnalata graficamente da Lang, è di Monaci (V: *pdudo*, B: *perdudo*). – *a color*: la perdita del colorito è uno dei sintomi caratteristici dell'innamoramento già nell'erotica ovidiana, ma è relativamente poco frequente nei testi trobadorici.

13. *achei*: per il verbo *achar*, qui col senso di 'incontrare', cfr. II v. 9. – *andar*: con *aequivocatio* semantica rispetto ai vv. 1 e 7, il verbo, non più seguito da un aggettivo, significa qui propriamente 'andare'. – *tal*: in correlazione a *come*, da cui è separato per *enjambement*, rinforza la comparazione.

14. *descomunal*: 'straordinario' ma anche 'crudele', cfr. I v. 16.

15. *coita mortal*: sottointeso il verbo *é* del verso precedente; da notare il chiasmo *descomunal mal – coita mortal* e la figura etimologica con *morto* (v. 14).

17. *rogad(e)*: al posto di *ide rogar* (vv. 5 e 11) per *variatio*. – *senhor do meu mal*: l'espressione, un *unicum* nella lirica galego-portoghese, associa direttamente l'amata alla sofferenza patita a causa sua (cfr. l'apostrofe *coita do meu coraçom* XV v. 16).

18. *mercee aja*: Lang e Cohen, a differenza di Nunes, mantengono l'inversione delle due parole presente in entrambi i testimoni nell'ultimo verso di *refrán*, sebbene siano rare le deviazioni rispetto all'identità assoluta nei ritornelli.

XCIX

Amigo, queredes vos ir?

Primo dei tre dialoghi dionigini tra la donna e l'amato che vennero trascritti in sequenza nei manoscritti all'interno del settore *de amigo* come prescrive *l'Arte de Trovar* di B, giacché a parlare per prima è l'interlocutrice femminile. Il dialogo si sviluppa su due battute per strofa, di cui solo il primo verso è occupato dalle domande o dalle esclamazioni della donna, mentre i restanti presentano le risposte dell'innamorato. Don Denis mostra in questa canzone la propria maestria poetica combinando la canzone di donna al registro cortese, ovvero un tema caratteristico del genere *de amigo* quale la partenza dell'uomo e il formulario aulico della *cantiga de amor* di cui sono intessute le battute di entrambi i personaggi. La stessa ragione dell'imminente separazione degli amanti si iscrive pienamente nella prospettiva ideologica della *fin'amor*. Se infatti la partenza dell'*amigo* è spesso dovuta a motivi militari, come potrebbe lasciar supporre l'inderogabile *ca nom poss' al fazer* dei vv. 2-3, il congedo del presente testo rivela che qui egli si allontana per ragioni di prestigio sociale, preferisce cioè soffrire lontano dall'amata che intaccare la sua buona reputazione.

La competizione che donna e uomo ingaggiano lungo le strofe su chi soffra di più non è nuova al *corpus* d'*amigo* del re trovatore, dato che la fanciulla protagonista di *Bem entendi, meu amigo* (LXXVI) dichiara la netta superiorità del proprio dolore, tanto forte da non poter essere tenuto nascosto. Il botta e risposta di questo componimento però si muove secondo il repertorio tematico e lessicale proprio del genere *de amor* e l'uomo, da perfetto cavaliere cortese, addossa su di sé tutto il peso di questa chiacchierata situazione decidendo di allontanarsi per liberare la dama dalle noie derivate da tale relazione.

B 575-576, V 179.

Lang 100 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 153; Monaci (1875) 179; Braga (1878) 179; Machado (1949-1964) 540; Nunes (1973) 27; Júdice (1997) p. 69; Arias (2003) 65; Cohen (2003) p. 611.

Repertori: Tavani (1967) 25, 13; D'Heur (1973) 593.

- Amigo, queredes vos ir?
- Si, mha senhor, ca nom poss' al
fazer, ca seria meu mal
e vosso; por end' a partir
5 mi convem d' aqeste logar;
mais que gram coita d' endurar
me será, pois me sem vós vir!

- Amigu', e de mim que será ?
- Bem, senhor bõa e de prez;
10 e pois m' eu fõr d' aqesta vez,
o vosso mui bem se passará;
mais morte m' é de m' alongar
de vós e ir-m' alhur morar;

mais pois é vós ãa vez ja.

- 15 - Amigu', eu sem vós morrerei.
- Nom querrá Deus esso, senhor;
mais pois u vós fôrdes, nom fôr,
o que morrerá, eu serei;
mais quer' eu ant' o meu passar,
20 ca assi do voss' aventurar,
ca eu sem vós de morrer ei.
- Queredes-mh, amigo, matar?
- Nom, mha senhor, mais por guardar
vós, mato mi que mh o busquei.

I- "Amico, volete voi andare?" "Sì, mia signora, poiché altro non posso fare, perché sarebbe mio male e vostro; perciò mi conviene partire da questo luogo; ma che grande affanno dovrò sopportare, poiché mi vedrò senza di voi!"

II- "Amico, e di me che ne sarà?" "Bene, signora nobile e di pregio; e quando ora me ne andrò, starete bene; ma morte mi è allontanarmi da voi e andarmene a vivere altrove; [...]"

III- "Amico, io senza di voi morirò." "Dio non vorrà questo, signora; ma poiché dove voi vi troverete, io non ci sarò, quello che morirà, sarò io; ma preferisco sopportare la mia condizione, che mettere così in pericolo la vostra, perché io senza di voi morirò".

F- "Mi volete uccidere, amico?" "No, mia signora, ma per proteggere voi, uccido me che me lo sono cercato".

Cantiga de amigo dialogata, di *mestria*, composta da tre *coblas singulares* di sette ottosillabi maschili a doppia rima incrociata (con la rima *c* che si mantiene identica per tutta la composizione) e una *fiinda* di tre versi che ripetono la rima degli ultimi tre versi della terza strofa. Legame di *coblas capfinidas* tra le strofe (vv. 7 e 8 *será*, vv. 14 e 15 *vós*); inizi anaforici ai vv. 1, 8 e 15 (*Amigo: coblas capdenals*), vv. 14 e 17 (*mais pois*, iniziano con la sola avversativa i vv. 6, 12 e 19). Rime desinenziali 1 : 4, 8 : 11, 12: 13, 15 : 18, 19: 20 : 22 : 23; ricche 5 : 12, 6 : 13 : 20; 15 : 18; derivate ai vv. 8-17-18 (*será - fôr - serei*) e ai vv. 11-19 (*passará - passar*). Sinalefe v. 20 (ca^assi). *Enjambements* ai vv. 2-3, 3-4, 4-5, 6-7, 12-13, 23-24.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8

I: ir al ar

II: a ez ar

III: ei or ar

F: c8 c8 a8 (sulla terza strofa)

Cfr. Tavani 1967: 230, schema 161: 234; per cui cfr. I.

1. La stessa frase apre, con variazioni posizionali minime, la canzone dialogata di Lourenço *Hir-vus queredes, amigo?* (88, 5) e, in forma asseverativa (per lo meno nell'edizione di Rodríguez), *Amigo, queredes vos ir* di Johan Airas (63, 12). Entrambi i testi sviluppano il tema della partenza dell'amico: il primo inquadra il momento preciso della separazione degli amanti opponendo la speranza della donna di un rapido ritorno dell'amato al timore di questi di un suo lungo ritardo, mentre nel secondo la fanciulla infelice si augura che l'amico, già lontano presso la corte del re, stia bene. L'*incipit* sembra dunque offrire l'ennesima testimonianza del gusto dionigino per la cosiddetta intertestualità allusiva (cfr. Gonçalves 1992).

3. *seria*: soggetto è l'indefinito *al* del verso precedente. La causa dell'obbligata partenza non viene chiarita, ma sbrigativamente definita come necessaria dato che sarebbe un male per entrambi se lui non se ne andasse.

4. *por end(e)*: 'per questo' riferito a *ca seria meu mal e vosso*.

5. *convem*: dal verbo *conviir* 'convenire, essere necessario' (< lat. CONVĒNĪRE), usato qui in forma impersonale e seguito dalla preposizione *a* + l'infinito (*a partir* v. 4).

6. L'esclamazione, per quanto topica, ricorda l'attacco della seconda strofa di *Oimais quer' eu ja leixá-lo trobar* (II), in cui il poeta dichiara la sua intenzione di andarsene (*alongar* v. 15, qui v. 12) dalla terra dove vive l'amata: "Mais Deus! que grave cousa d' endurar / que a mim será ir-me d' u ela fôr" (cfr. Brea 2005c: 531).

Da segnalare che, seguendo la proposta di Nobiling (1903: 191), Nunes attribuisce gli ultimi due versi della prima strofa e l'ultimo verso della seconda e terza strofa alla donna.

7. *vir*: 1^a singolare del congiuntivo futuro di *veer*, cfr. XXIX v. 5.

8. *e*: per la copulativa che collega l'apostrofe all'interrogazione, cfr. lo stesso esempio in XXXIII v. 20. Da notare che in questa poesia dialogata non solo le battute dell'amico, ma anche quelle femminili riecheggiano esclamazioni e formule della *cantiga de amor*.

9. *senhor bõa e de prez*: apostrofe originale pur nell'associazione di due qualità convenzionalmente attribuite alla dama. Il riferimento al *prez*, al prestigio della donna, anticipa in qualche modo le ragioni 'sociali' della partenza dell'amico.

10. *m' eu fôr*: 1^a singolare del congiuntivo futuro di *ir-se*. – *d' aquesta vez*: 'in questa occasione' cioè 'ora', cfr. "Leda venho da ermida e d' esta vez leda serei" 67, 4 v. 5.

11. Lett.: 'la vostra situazione proseguirà molto bene'. – *o vosso*: sottinteso *destino* per Nunes (1973, III : 34), ma il possessivo sostantivato dall'articolo è spesso attestato nelle *cantigas* col senso di 'la vostra condizione, il vostro stato' (cfr. lo stesso Nunes 1973, III: 647 s.v. *meu*), cfr. vv. 19 e 20.

Per sanare l'ipermetria del verso Michaëlis (1895: 529) propone di eliminare l'avverbio *mui*, mentre Nunes, pur senza toccare il testo, avanza nelle note metriche

l'ipotesi di eliminare il pronome *se*, a meno di non contare come unica sillaba l'articolo o iniziale e la prima sillaba del possessivo.

12. *de*: introduce l'infinito che funziona da soggetto della locuzione *morte m' é*, cfr. l'analoga costruzione “*morte m' é de m' end' assi queixar*” in 79, 49 v. 5.

13. *de vós*: come di consueto l'*enjambement* pone in rilievo il sintagma preposizionale riferito alla donna (stessa inarcatura con *alongar* in 63, 44 vv. 10-11, 106, 16 vv. 1-2 e 151, 26 v. 18). – *alhur*: ‘altrove, in qualche luogo’ (cfr. *algur* LXXVII v. 5).

14. Verso di non chiara interpretazione: Lang pone a testo la lezione “*Mais pois é vós ùa vez ja*” che, pur vicina ai testimoni (*mays poys euos hū vezia*), non fornisce un senso soddisfacente al passo. Nel commento finale l'editore propone la correzione “*mais pass' o voss' ùa vez já*” (*aber Euer Leid geht doch einmal vorüber*), basata su un verso di Johan Baveca (“*Vós non catades a ben, nen a mal, / nen do que nos poys d' aquest' averrá, / se non que pas' o vosso hūa vez ja*” 64, 6 19-21) e ripresa recentemente da Cohen. Michaëlis (1895: 530) e Lapa (1965: 20) ipotizzano invece un originario “*mais, pois eu for ùa vez ja*”, con caduta di *f* e scambio di *r* con *s*. Nunes infine, seguendo anche se non completamente il suggerimento di Nobiling (“*Mais pois é voss' ù vez ja*”; cfr. Nobiling 1903: 191), stampa: “*Mais, pois é voss' ùa vez já*”.

L'incertezza di Lang verte anche sull'attribuzione della battuta che, a mio avviso, è certamente pronunciata dall'uomo anche se il verso pare irrecuperabile (motivo per cui ne ho omesso la traduzione).

15. *morrerei*: in questa sorta di competizione innescata tra gli amanti su chi soffra di più, la dama esige il primato della morte, motivo introdotto dalla voce maschile al v. 12 e da questa rivendicato sino alla chiusa perentoria *mato mi que mh o busquei della fiinda*. Sul motivo della morte d'amore, centrale in questa terza strofa, insiste la ripresa poliptotica del verbo *morrer* (vv. 15, 18 e 21).

16. *Nom querrá Deus*: seguo la lezione di Nunes al posto di *Nom o queirades* di Lang che anche in altre occasioni scambia l'abbreviazione per *Deus, ds*, con la desinenza di seconda persona plurale (cfr. XXX v. 6). Rispetto alla lezione dei manoscritti – V: *nono q̄rra ds*, B: *Nono q̄ira ds* – si elimina il pronome per risanare l'isometria del verso, dato che il complemento oggetto è immediatamente esplicitato da *esso* (anche se l'iterazione pronominale non è certo infrequente nelle *cantigas*). Come puntualizza Cohen, sarebbe plausibile in questo contesto anche il congiuntivo *queira* di B, accolto nell'ipotesi di Michaëlis “*nom queira Dê[u]s esso*” (1895: 530). – *esso*: riferito a quanto detto nel verso precedente dalla donna: Dio non permetterà che lei muoia per l'assenza dell'amato.

17. Si noti il poliptoto *fôrdes – fôr* sul verbo *seer* con valore di ‘stare, trovarsi’.

18. Da notare l'iperbato che enfatizza il vittorioso *eu serei*, con cui l'uomo si attribuisce la precedenza nella morte.

19. *o meu*: ‘il mio stato’ (cfr. v. 11), è complemento oggetto dell'infinito *passar*, qui col senso di ‘patire, sopportare’.

20. *do voss(o)*: per Freixedo è sottinteso *destino*, ma più probabilmente si intende qui ancora ‘la vostra situazione’. – *aventurar*: ‘rischiare, correre un pericolo’.

21. La battuta dell’uomo si chiude riprendendo il lamento della donna posto ad apertura di strofa e tale circolarità è evidenziata dagli *explicit* di verso *morrerei* e (*de*) *morrer ei* con rima identica ‘per l’occhio’, al v. 15 futuro e qui perifrasi modale.

22. *matar*: il congedo riprende il motivo della morte d’amore sviluppato nella terza strofa, modificandone la resa lessicale attraverso il ricorso a *matar* piuttosto che al verbo *morrer*.

23. *guardar*: qui vale ‘difendere, proteggere’.

24. *o*: riferito al precedente sintagma allitterante *mato mi*. – *que*: con valore causale.

C

Dizede, por Deus, amigo

La poesia si presenta in forma dialogata con due battute per strofa: la donna si rivolge all'amico nei primi tre versi ed egli le risponde nell'ultimo verso del corpo strofico e nel ritornello. Sebbene le indicazioni dell'*Arte de Trovar*, fondate sulla natura del primo interlocutore, attribuiscono tassativamente il testo alla canzone di donna, il tono dominante del dialogo è piuttosto quello della *cantiga de amor*. La voce femminile infatti dà l'avvio al componimento chiedendo conferma al poeta del suo amore smisurato, ma, nonostante questo venga definito iperbolicamente superiore a quello di qualsiasi altro uomo, le ultime due strofe insistono sulla totale sfiducia della donna, dietro la quale non si fatica a vedere la figura altezzosa e diffidente della *senhor*. Alla minima progressione concettuale presente nelle battute femminili, pur caratterizzate dalla costante iterazione dei termini-chiave *querer tamanho bem* e *dizer*, fa da contraltare la fissità formale e lessicale della risposta dell'innamorato, riflesso evidente della sua fermezza sentimentale. Il verso precedente il ritornello infatti, ovvero il primo ad essere, nella *factio* poetica, pronunciato dall'amico, si caratterizza per una rigorosa aderenza al parallelismo letterale facendo così da preludio all'iteratività assoluta del *refrán*, cui è affidata l'iperbolica professione d'amore.

Strutturato come una *cantiga d'amigo* che riecheggia formule ed atmosfere della *cantiga d'amor*, il presente testo fornisce l'ennesimo esempio, all'interno del canzoniere dionigino, di interferenza e ibridazione tra i due generi letterari.

B 577, V 180.

Lang 101 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 155; Monaci (1875) 180; Braga (1878) 180; Machado (1949-1964) 541; Pimpão (1960) 35; Nunes (1973) 28; Torres (1977) p. 256; Nassar (1995) p. 103; Júdice (1997) p. 37; Cohen (2003) p. 612.

Repertori: Tavani (1967) 25, 34; D'Heur (1973) 594.

- Dizede, por Deus, amigo:
tamanho bem me queredes
como vós a mi dizedes?

5 - Si, senhor, e mais vos digo:
*nom cuido que oj' ome quer
tam gram bem no mund' a molher.*

- Nom creo que tamanho bem
mi vós podessedes querer,
camanh' a mi ides dizer.

10 - Si, senhor, e mais direi em:
*nom cuido que oj' ome quer
tam gram bem no mund' a molher.*

- Amigu', eu nom vos creerei,
fé que dev' a Nostro Senhor,
15 que m' avedes tam grand' amor.

- Si, senhor, e mais vos direi:
nom cuido que oj' ome quer
tam gram bem no mund' a molher.

I- “Dite, per Dio, amico: mi volete un bene così grande come mi dite?” “Sì, signora, e vi dico di più: *non penso che oggi nel mondo un uomo voglia un bene così grande ad una donna.*”

II- “Non credo che un bene così grande mi possiate volere, tanto grande quanto mi dite.” “Sì, signora, e vi dirò di più: *non penso che oggi nel mondo un uomo voglia un bene così grande ad una donna.*”

III- “Amico, io non crederò, per la fede che devo a Nostro Signore, che proviate per me un amore tanto grande.” “Sì, signora, e vi dirò di più: *non penso che oggi nel mondo un uomo voglia un bene così grande ad una donna.*”

Cantiga de amigo dialogata, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro versi a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata. La poesia è composta da ottosillabi maschili ad eccezione del primo corpo strofico, formato da eptasillabi femminili (cfr. per la *Lex Mussafia* la scheda metrica di XII).

Per i collegamenti interstrofici si segnalano l'artificio delle *coblas capfinidas* tra i vv. 6 e 7 (*bem*) e l'inizio anaforico di ogni quarto verso, originato dal parallelismo letterale che interessa costantemente il verso precedente il ritornello.

Desinenziali la rima *b* della prima e seconda strofa e la rima *a* della terza; rima al mezzo 15 : 16; rime derivate ai vv. 1 e 15 (*amigo – amor*); 2, 5/11/17 e 8 (*queredes – quer – querer*); 3, 4, 9 e 16 (*dizedes – digo – dizer – direi*).

Non si registrano *enjambements* di rilievo, solo si noti che tra i vv. 7 e 8 e tra i versi del ritornello la pausa metrica spezza l'espressione *querer bem*.

Schema metrico:

I: a7' b7' b7' a7' C8 C8
igo edes er

II e III: a8 b8 b8 a8 C8 C8

II: em er

III: ei or

Cfr. Tavani 1967: 195 e 185, schema 160: 432 per la prima strofa e 160: 328 per la seconda e la terza. Per lo schema 160, cfr. X; per l'alternanza tra ottosillabi maschili ed eptasillabi femminili, cfr. XII.

1. *Dizede*: altre due *cantigas de amigo*, oltre a questa, prendono avvio con una movenza analoga: *Dized', amigu', en que vos mereci* di Johan Perez d'Aboim (75, 6) e la dialogata *Dized', amigo, se prazer vejades* in cui ogni strofa si apre sullo stesso imperativo. Sul verbo *dizer* si concentra tra l'altro una delle maggiori figure iterative del testo, sebbene le sue occorrenze vadano gradatamente diminuendo nel corso delle

strofe: tre nella prima (*dizede* v. 1, *dizedes* v. 3 in rima, *digo* v. 4 in rima), due nella seconda (*dizer* v. 9 in rima, *direi* v. 10) e una nella terza (*direi* v. 16 in rima).

4. Il quarto verso, come accennato, instaura una stretta connessione fra le tre strofe mediante l'identità del primo emistichio (*Si, senhor*) e la simmetrica corrispondenza del secondo che ripete con minime *variationes*, per lo più di carattere morfologico, l'inciso convenzionale 'e vi dirò di più' (cfr. ad es. XLIII v. 5).

5. *quer*: si noti l'uso dell'indicativo al posto del congiuntivo *queira* (cfr. *avedes* v. 15). La dichiarazione d'amore assume qui i toni di una *comparatio* iperbolica, di per sé relativamente frequente nelle *cantigas* (cfr. ad es. XCVII vv. 11-12: "Nunca no mundo foi molher amada / come vós de voss' amigu"; 139, 1 v. 6: "quer me milhor ca quis om' a molher"; 147, 3 vv. 1-2: "A mha senhor, a que eu sey querer / melhor ca nunca quis hom' a molher", concetto ripetuto poi nel ritornello "mi dê seu ben, se lh' eu quero melhor / ca nunca quis no mund' om' a senhor"), ma che sottointende il secondo termine di paragone 'come vi amo io'.

7. *Nom creio*: nei richiami parallelistici che costellano il testo, all'iterazione del verbo *creer* è affidata l'espressione dello scetticismo femminile (cfr. v. 13).

8. *podessedes*: congiuntivo imperfetto per il presente, cfr. Dias 1970: 214-215.

9. *camanh(o)*: la simmetrica ripetizione dell'aggettivo *tamanho* si sdoppia nella seconda strofa dove viene ripreso nella variante meno diffusa *camanho* (per cui cfr. XXXIII v. 5). – *ides dizer*: il costrutto perifrastico risponde a soli fini metrici e di *variatio*, essendo qui sinonimo del semplice *dizedes* (v. 3).

10. *em*: 'riguardo a questo'.

14. *fé*: ritengo preferibile la lezione di B, già seguita da Nunes, Brea (1996) e Cohen, mentre Lang, basandosi su V (*se q̄ deua*), legge *s'é*. Il verso infatti riporta chiaramente una variante della formula asseverativa *fé que devedes*, relativamente frequente nelle *cantigas* galego-portoghesi e qui riferita in prima persona allo stesso soggetto.

15. *que*: introduce la completiva dipendente da *eu nom vos creerei* (v. 13). – *avedes tam grand' amor*: si noti la doppia *variatio tam grand(e)* ed *aver amor* rispetto a *tamanho* e all'espressione *querer bem* costantemente iterati lungo le strofe precedenti.

CI

Nom poss' eu, meu amigo

La previsione e il timore della sofferenza amorosa, che qui si manifesta nel malinconico sentimento della *soidade*, inducono la fanciulla a rivolgersi all'amico, invitandolo a dimorare dove i due si possano vedere e parlare. Angoscia, desiderio e nostalgia sono esternati in modo iterativo in una *cantiga* improntata ad un marcato gusto parallelistico che affida alla reduplicazione l'espressione del suo concetto chiave. Al lamento della donna, sviluppato nella prima metà di ogni strofa, segue infatti la richiesta all'amato, veicolata dai tre imperativi sinonimici *morade – vivede – guaride*, dislocati intenzionalmente a conclusione di un verso che nella sua fissità sintattica e semantica prelude all'iteratività assoluta del ritornello.

Il contesto tematico e l'impianto formale del testo, fondato come di consueto sul ricorso alle figure della *repetitio*, non si discosta dai modelli tradizionali del genere *de amigo*, eppure don Denis riesce a conferire un tocco di originalità alla monotona preghiera della giovane, immaginando che nella *fiinda* prenda la parola una voce maschile. Nella sua parte finale, dunque, la canzone assume carattere dialogico dato che l'uomo, invocandola come *senhor*, risponde all'amata assicurandola sulla totale remissione ai suoi voleri, che si esplicita in questo caso nella ferma decisione di dimorare ovunque ella desideri.

B 578, V 181.

Lang 102. Altre edd.: Moura (1847) p. 156; Monaci (1875) 181; Braga (1878) 181; Cidade (1941) pp. 43-44; Machado (1949-1964) 542; Pimpão (1960) 36; Nunes (1973) 29; Álvarez Blázquez (1975) p. 236; Nassar (1995) p. 104; Júdeice (1997) p. 38; Cohen (2003) p. 613.
Repertori: Tavani (1967) 25, 52; D'Heur (1973) 595.

- Nom poss' eu, meu amigo,
com vossa soidade
viver, bem vo-lo digo;
e por esto morade,
5 *amigo, u mi possades*
falar e me vejades.

Nom poss' u vos nom vejo
viver, bem o creede,
tam muito vos desejo;
10 e por esto vivede,
amigo, u mi possades
falar e me vejades.

Naci em forte ponto;
e, amigo, partide
15 o meu gram mal sem conto;
e por esto guaride,
amigo, u mi possades

falar e me vejades.

- Guarrei, bem o creades,
20 senhor, u me mandardes.

I- “Io non posso, amico mio, vivere con la nostalgia per voi, ve lo dico chiaramente; e per questo restate, *amico, dove mi possiate parlare e mi vediate.*”

II- Non posso vivere se non vi vedo, credetelo bene, così tanto vi desidero; e per questo vivete, *amico, dove mi possiate parlare e mi vediate.*”

III- Sono nata in un momento sfortunato; e, amico, allontanate il mio gran male senza misura; e per questo state, *amico, dove mi possiate parlare e mi vediate.*”

F- “Starò, ben lo crediate, signora, dove mi comanderete.”

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro esassillabi femminili a rima alternata e un ritornello di due a rima baciata con una *fiinda* di due versi anch'essi esassillabi femminili con rima imperfetta. I poliptoti su *veer* e *guarir* collegano rispettivamente per *capfinidas* i vv. 6 e 7 (prima e seconda strofa) e i vv. 16 e 19 (terza strofa e *fiinda*). Inizi anaforici ai vv. 1 e 7 (*coblas capdenals*), ai vv. 3 e 8 e ai vv. 4, 10 e 16. Rime desinenziali 7 : 9, 8 : 10, 14 : 16 e 18 : 19; interna 3 : 5; derivate ai vv. 7 e 12, vv. 8 e 19. Notevole la somiglianza della rima *a* della prima strofa con quella del ritornello, mentre dei due versi della *fiinda* solo il primo riprende perfettamente la rima *c* in *-ades*, presentando il secondo un'uscita in *-ardes*. Per quanto riguarda gli *enjambements*, si noti l'andamento sincopato dei primi versi della prima e seconda strofa, l'inarcatura del ritornello e dei vv. 14-15. Sinalefe nel primo verso di *refrán* (*amigo^u*).

Schema metrico: a6' b6' a6' b6' C6' C6'

I: igo ade ades

II: ejo ede

III: onto ide

F: c6' c6'

ade ardes

Cfr. Tavani 1967: 114, schema 99: 80; per cui cfr. XXVII.

2. *vossa soidade*: «no quiere decir aquí “vuestra soledad”, sino “nostalgia de vos”, nacida de vuestra ausencia» (K. Vossler, *La Soledad en la Poesía Española*, traducción por J. M. Sacristán, Madrid, Revista de occidente, 1941, p. 12). La dichiarazione *eu nom posso viver com vossa soidade* si allinea, nel contesto però dell'‘amore corrisposto’, a quanto afferma l'infelice fanciulla di una *cantiga* di Fernan Fernandes Cogominho che, lamentandosi per la partenza dell'amico, preannuncia la propria morte: “Non queredes viver migo / e moiro con soidade” (40, 3 vv. 13-14). Per il termine *soidade*, cfr. XXXIX v. 1.

3. *ben vo-lo digo*: l'espressione, qui in alternanza sinonimica con *bem o creede* del v. 8, rimarca la veridicità di quanto si viene affermando e nel contempo funge da supporto metrico, occupando la parte finale del verso (una serie di esempi di questo utilizzo li segnala Vñez Sánchez 2004: 185-186).

4. *morade*: per *morar* 'dimorare, risiedere' ma anche 'rimanere, restare', cfr. LVI v. 10.

7. *u vos nom vejo*: riprende, anche lessicalmente (poliptoto *vejades – vejo*), il ritornello. Nunes assegna a *u* valore temporale ('quando').

8. *viver*: come nella strofa precedente l'*enjambement* frange la costruzione (*nom*) *posso viver*, collocando enfaticamente l'infinito in posizione di *rejet*. Il verbo in questo caso viene richiamato per poliptoto dall'imperativo *vivede* del v. 10.

9. *vos desejo*: quanto la *soidade* sia un sentimento nostalgico che vive del ricordo e del desiderio di qualcosa o di qualcuno perso o lontano, lo dimostra proprio la presenza del termine accanto al verbo *desejar*; cfr. anche Estevan da Guarda: "Deseg' e coita e gran soidade" (30, 23 v. 9).

13. *em forte ponto*: 'in un momento sventurato'; l'essere nato in un giorno infausto è la tipica dichiarazione pronunciata in prima persona dal poeta nella *cantiga de amor*, cfr. LIV v. 12.

14. *partide*: per *partir o mal* col senso di 'allontanare il male', cfr. IX v. 18.

15. *sem conto*: 'innumerevole'; la locuzione avverbiale, che in base al *TMILG* trovo attestata solo nella prosa religiosa (cfr. "matou eles moytos d sen conto et vençeu a batalla" dalla *Crónica de Santa María de Íria*; "rei Calros cõ a sua jente sen cõnto" dai *Miragres de Santiago*), intensifica attraverso la figura dell'iperbole il male patito dalla donna.

16. *guaride*: il verbo *guarir* vale qui 'restare, dimorare' come prova la sinonimia con *morar* (v. 4) e *viver* (v. 10); cfr. XXXIII v. 5. Per altri esempi su questo tipo di alternanze sinonimiche nel verso precedente il ritornello di *cantigas* parallelistiche, cfr. Lorenzo Gradín 1994: 98.

19. *Guarrei*: prima persona singolare del futuro di *guarir*: nella *fiinda* si immagina infatti che sia l'uomo a prendere la parola rispondendo all'invito esposto dall'amica nelle strofe. – *bem o creades*: richiama le precedenti incidentali *bem vo-lo digo* (v. 3) e *bem o creede* (v. 8), creando con quest'ultima un rapporto di *derivatio* in sede rimica.

20. *senhor*: il termine, elemento distintivo del genere *de amor*, ricorre in trentanove *cantigas de amigo* (per un totale di sessantacinque occorrenze) e di esse undici appartengono a don Denis che, come è noto, ricerca spesso collusioni tra generi differenti. Per le funzioni e la collocazione del sostantivo nella canzone di donna, cfr. Corral 1996 119-135. – *mandardes*: mantengo la lezione di Lang che preferisce rimanere fedele ai manoscritti (V: *mandar ds*, B: *mādardes*) e non seguire la correzione

mandades proposta per esigenze metriche da Braga, difesa da Michaëlis (1895: 530) e accolta poi da Nunes. Come nota già Cohen, il congiuntivo futuro *mandardes*, oltre a costituire una *lectio difficilior* in cui difficilmente entrambi i copisti avrebbero modificato un presente indicativo, si inserisce meglio nel contesto sintattico e semantico del passo (ricordiamo infatti che questa forma verbale esprime un'eventualità nel futuro).

CII

Por Deus, amigo, quem cuidaria

Lo stupore della protagonista per la capacità dell'amico di vivere lontano da lei si trasforma in questa poesia in un rammaricato invito alle donne a non credere alle false promesse dei propri amanti. L'esclamazione che, combinata alla canonica apostrofe all'*amigo*, costituisce il breve preambolo, annuncia il tono lamentoso e l'argomento della *cantiga*, esponendo sinteticamente una condizione personale che sarà oggetto di un più ampio sviluppo nei versi successivi. Nella struttura bipartita delle strofe infatti si distribuiscono simmetricamente i due nuclei tematici del testo, l'uno diretta conseguenza dell'altro: i primi versi della seconda e terza strofa riportano, in forma diretta (v. 8) o nelle parole della giovane (vv. 14 e 15), il giuramento dell'uomo in merito ad un suo rapido ritorno, con una ricercata insistenza sui termini chiave *jurar* – *perjurar* e *logo*. Il quarto verso di ogni strofa, caratterizzato da rigorose corrispondenze formali e letterali, introduce la dichiarazione assiomatica del ritornello in cui la spiacevole esperienza della protagonista assurge a monito universalmente valido. Conclude la riflessione monologante la *fiinda* che, legandosi strettamente al ritornello, rinsalda la ferma decisione della donna di non fidarsi più in futuro dei giuramenti maschili visto il comportamento del suo amico.

B 579, V 182.

Lang 103 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 158; Monaci (1875) 182; Braga (1878) 182; Machado (1949-1964) 543; Nunes (1973) 30; Ferreira (1991) p. 80; Nassar (1995) p. 105; Júdice (1997) p. 39; Cohen (2003) p. 614.

Repertori: Tavani (1967) 25, 81; D'Heur (1973) 596.

Por Deus, amigo, quem cuidaria
que vós nunca ouvessedes poder
de tam longo tempo sem mi viver!
E des oi mais, par Santa Maria,
5 *nunca molher deve, bem vos digo,*
muit' a creer per juras d' amigo.

Dissestes-mh u vos de mim quitastes:
“Log' aqui serei com vosco, senhor”,
e jurastes-mi polo meu amor;
10 e des oi mais, pois vos perjurastes,
nunca molher deve, bem vos digo,
muit' a creer per juras d' amigo.

Jurastes-m' entom muit' aficado
que logo logo, sem outro tardar,
15 vos queriades para mi tornar;
e des oi mais, ai meu perjurado,
nunca molher deve, bem vos digo,
muit' a creer a per juras d' amigo.

20 E assi farei eu, bem vos digo,
por quanto vós passastes comigo.

I- Per Dio, amico, chi avrebbe mai pensato che voi avreste potuto vivere così tanto tempo senza di me! E ormai, per Santa Maria, *mai donna deve, ben ve lo dico, credere molto ai giuramenti dell'amico*.

II- Mi diceste quando vi allontanaste da me: “Presto sarò qui con voi, signora” e me lo giuraste per il mio amore; e ormai, poiché voi spergiuraste, *mai donna deve, ben ve lo dico, credere molto ai giuramenti dell'amico*.

III- Mi giuraste allora con grande insistenza che molto presto, senza tardare oltre, voi volevate tornare da me; e ormai, mio spergiuro, *mai donna deve, ben ve lo dico, credere molto ai giuramenti dell'amico*.

F- E così farò io, ben ve lo dico, poiché vi comportaste male con me.

Cantiga de amigo, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro versi a rima incrociata – il primo e il quarto enneasillabi femminili, il secondo e il terzo decasillabi maschili – e un ritornello di due enneasillabi femminili a rima baciata con una *fiinda* che ripete la misura e il primo rimante del *refrán*.

L'insistenza sui termini-chiave del giuramento crea legami interstrofici di tipo *capdenals* ai vv. 9 e 13 e *capfinidas* ai vv. 12 e 13. Si notino inoltre la ripresa anaforica del primo emistichio ad ogni quarto verso di strofa e la ripetizione nel primo verso della *fiinda* non solo del primo rimante del ritornello ma di tutta la parentetica *bem vos digo*. Rime ricche 1 : 4; desinenziali 7 : 10; rime derivate ai vv. 9 e 12, 10 e 16; rima interna 9 : 10 (*jurastes : perjurastes*, con *derivatio*). Unico *enjambement* di qualche rilievo tra i versi del ritornello.

Schema metrico: a9' b10 b10 a9' C9' C9'

I: ia er igo

II: astes or

III: ado ar

F: c9' c9'

Cfr. Tavani 1967: 181, schema 160: 295; per cui cfr. X.

1. Un simile attacco rivolto all'amico si legge nella canzone *Por Deus, amigu'*, e *que será de mi* di Pero da Ponte (120, 39), tematicamente fondata sul dolore della giovane per l'imminente partenza dell'amato “con el-Rey” (v. 2).

2. *ouvessedes*: 2^a pers. pl. del congiuntivo imperfetto di *aver* (cfr. Dias 1970: 214-215). – *poder*: infinito sostantivato. Per *aver poder de*, cfr. V v. 3.

3. *longo*: ‘lungo’ (lat. LŌNGUM): “Poys meu amigo é en cas d' el-Rey, / me tarda tan longa sazon” 120, 26 vv. 9-10; “com' el sofre, á mui longa sazon” 139, 1 v. 18.

Nel verso si concentra il nucleo tematico centrale del testo, ovvero la prolungata assenza dell'amico, che si opporrà nei versi seguenti alle sue promesse di un immediato

ritorno; si noti al riguardo l'opposizione che si instaura a distanza tra le espressioni *tam longo tempo* e *sem mi* da un lato e *com vosco* (v. 8) e *logo* (vv. 8 e 14) dall'altro.

4. *E des oi mais*: il quarto verso di ogni strofa si caratterizza per uno spiccato ricorso al parallelismo letterale che, come si è già avuto modo di constatare altrove, costituisce una 'transizione graduale' all'iteratività assoluta del ritornello. In questa poesia l'iterazione anaforica della locuzione temporale insiste in qualche modo sulla definitiva sfiducia della protagonista nei giuramenti dell'amico, mentre la *variatio* nel secondo emistichio si avvale di moduli formulistici come invocazioni (v. 4) ed apostrofi (v. 16) o di incidentali meramente riempitive (v. 10). – *par Santa Maria*: l'invocazione alla Vergine, meno documentata nelle *cantigas* profane rispetto a quella rivolta a Dio, si riscontra appena quattro volte nell'opera dionigina: cfr. oltre a questo caso, LVII v. 21, LXXIII v. 3 e CXXI v. 11.

5-6. Il motivo dei falsi giuramenti dell'amico, spesso legati proprio alla sua partenza o alla sua prolungata assenza, è relativamente frequente (cfr. 42, 2; 81, 20; 125, 25), ma più raramente l'esperienza personale della donna è assunta a modello di validità universale. È il caso di due 'pastorelle', la prima dionigina e l'altra di Johan Perez d' Aboim: "oi mais nom é nada / de fiar per namorado / nunca molher namorada, / pois que mh o meu á errado" (LVII vv. 5-8), "Nunca molher crêa per amigo, / pois s' o meu foi e non falou migo" (75, 3 vv. 9-10), e di una canzone di Johan Garcia de Guilhade: "Mais nunca ja crea molher / que por ela morren assi" (70, 32 vv. 13-14). – *bem vos digo*: per questa parentetica asseverativa, cfr. CI v. 3.

6. *a creer*: per le diverse costruzioni del verbo *dever*, qui seguito dalla preposizione *a* e dall'infinito, cfr. XV v. 19. – *per juras*: al posto della lettura *perjuras* adottata da Lang, accolgo la *distinctio* operata già da Moura, e seguita poi da Nunes e Cohen, data l'assenza nei testi del deverbale *perjura* e, al contrario, la frequenza della costruzione *creer per* (cfr. LXXXIII v. 9). – *amigo*: qui in senso generico (cfr. *molher* v. 5), non riferito all'uomo amato dalla voce poetante come al v. 1.

7. *Dissestes-mh*: con consueto rispetto legge Tobler-Mussafia (cfr. *jurastes-mi* vv. 9 e 13). – *u*: con valore temporale ('quando'). – *vos de mim quitastes*: per *quitarse de*, 'allontanarsi da, separarsi da', cfr. VIII v. 7.

8. Il verso contiene, riportata in forma diretta, la promessa fatta dal giovane all'amata. – *log(o)*: 'presto, in poco tempo', cfr. VII v. 3.

9. *polo meu amor*: 'in nome del mio amore', cfr. LXXX v. 15.

10. *perjurastes*: 'giuraste il falso', in rapporto derivativo e antitetico con *jurastes* del verso precedente.

13. *entom*: 'in quel momento', richiama la temporale *u vos de mim quitastes* del v. 7. – *muit' aficado*: riferito al verbo *jurar*, il sintagma possiede qui il frequente valore avverbale di 'insistentemente', cfr. LXXV v. 2.

14. *logo logo*: il fine espressivo di questa ripetizione, uno dei rari casi di *geminatio* a stretto contatto presenti nel *corpus* lirico galego-portoghese, è evidente, giacché oppone l'immediato ritorno promesso dall'uomo alla lunga attesa della giovane (cfr. Lorenzo Gradín 1994: 94). – *sem outro tardar*: variante delle più frequenti espressioni *sem tardar* o *sem mais tardar*, dove l'infinito assume funzione sostantivale (cfr. “Quando esto soube el rey dō Bermudo, sayu logo con sua oste et foy para ala sem outro tardar” Lorenzo 1977, I: 209).

15. *queriades*: 2^a pers. pl. dell'imperfetto indicativo di *querer* (< QUAEREBĀTĪS). – *para mi*: la preposizione indica qui direzione: cfr. “Achilles se tornou para Antilogus” Parker 1975: 282; “mandoo tornar para sua terra” Lorenzo 1977, I: 880.

16. *perjurado*: nel *corpus* profano galego-portoghese, il termine compare in sede allocutiva solo in questo verso e in Pero Garcia Buralês (125, 27 v. 10). In don Denis *perjurado*, sempre riferito all'amico spergiuro, si trova all'interno di enunciato in LXXXIX vv. 11 e 16.

19. *E assi*: la *fiinda* si collega saldamente dal punto di vista concettuale (oltre che formale) alla sentenza espressa nel ritornello.

20. Di fronte all'incongrua lezione di V “vos possastes comigo”, Lang segue la proposta di Dias (1887: 47) e stampa: “pois que vos perjurastes, amigo”. Tuttavia il ms. B, su cui si basa la lettura di Nunes e Cohen qui accolta, riporta una lezione plausibile: “vos passastes comigo” in cui al verbo *passar* andrà assegnato, come suggerisce Cohen, il senso di *exceder*, *transgredir*. Se dunque la congettura messa a testo da Lang, come avverte Ramos (1999: 63), ha il pregio di rinforzare il legame concettuale esistente tra la *fiinda* ed il ritornello, d'altro canto viene a modificare una lezione di per sé soddisfacente e soprattutto recupera arbitrariamente il rimante *amigo* del ritornello, non presente in realtà nei manoscritti.

CIII

O meu amigo á de mal assaz

La donna confida ad un'amica i danni provocati dal proprio riserbo, a causa del quale l'infelice innamorato non vede ricambiati i suoi sentimenti ed è ormai prossimo alla morte. La centralità tematica della pena amorosa si riflette a livello lessicale nell'insistenza sui termini afferenti a questo campo semico, a cominciare dalla costante iterazione del sostantivo *mal* (vv. 1, 2, 3, 7, 10 e 16) e dalla figura etimologica *coita coitado* del ritornello. A questi si affiancano la serie derivativa su *morrer - morte* della terza strofa (in antitesi col *viver* del secondo verso di *refrán*) e le singole occorrenze di *sofrer* (v. 7) e *tamanho pesar* (v. 14).

Esposto nella prima strofa il concetto chiave della poesia, un minimo sviluppo argomentativo ha luogo solo nei primi versi della seconda in cui ai timori della giovane si lega un accenno di compassione per le sorti dell'amico che andrà indubbiamente incontro alla morte se non verrà corrisposto. A differenza della fredda protagonista di *O meu amigo, que me quer gram bem* del portoghese Gonçal' Eanes do Vinhal, *cantiga* da cui don Denis trae una serie di spunti tematici e lessicali (cfr. nota v. 13), qui la donna dichiara apertamente di dolersi delle sofferenze dell'innamorato anche se questo motivo non sarà oggetto di una successiva amplificazione. La canzone infatti si conclude con un'ultima strofa interamente centrata sul *tópos* della morte d'amore e una *finda* che, saldamente collegata al ritornello tramite notevoli riprese lessicali, nulla aggiunge circa la condotta futura della fanciulla.

B 580, V 183.

Lang 104. Altre edd.: Moura (1847) p. 159; Monaci (1875) 183; Braga (1878) 183; Machado (1949-1964) 544; Nunes (1973) 31; Nassar (1995) p. 106; Júdice (1997) p. 40; Cohen (2003) p. 615.

Repertori: Tavani (1967) 25, 62; D'Heur (1973) 597.

O meu amigo á de mal assaz,
tant', amiga, que muito mal per é,
que no mal nom á mais, per bõa fe;
e tod' aquesto vedes que lh' o faz:
5 *porque nom cuida de mi bem aver,*
viv' em coita, coitado por morrer.

Tanto mal sofre, se Deus mi perdom,
que ja eu, amiga, d' el doo ei,
e per quanto de sa fazenda sei,
10 *tod' este mal é por esta razom:*
porque nom cuida de mi bem aver,
viv' em coita, coitado por morrer.

Morrerá d' esta u nom pód' aver al;
que toma em si tamanho pesar
15 *que se nom póde de morte guardar;*

e amiga, vem-lhi tod' este mal
porque nom cuida de mi bem aver,
viv' em coita, coitado por morrer.

20 Ca se cuidasse de mi bem aver,
ant' el queria viver ca morrer.

I- Il mio amico ha molto male, amica, così tanto male che non ce n'è di maggiori, in fede mia; e tutto questo vedete che cosa glielo procura: *perché non pensa di avere bene da me, vive nel dolore, afflitto al punto di morire.*

II- Tanto male soffre, che Dio mi perdoni, che io ormai, amica, mi dolgo per lui, e per quanto so della sua situazione, tutto questo male è per questo motivo: *perché non pensa di avere bene da me, vive nel dolore, afflitto al punto di morire.*

III- Morirà certamente di questo dolore; poiché senta una pena tanto grande che non può salvarsi dalla morte; e amica, gli viene tutto questo male *perché non pensa di avere bene da me, vive nel dolore, afflitto al punto di morire.*

F- Perché se pensasse di avere bene da me, preferirebbe vivere che morire.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi, anch'essi decasillabi maschili, a rima baciata con una *fiinda* che riprende la misura e i rimanti del *refrán*. Tra i collegamenti interstrofici, si segnalano il legame di *coblas capfinidas* tra i vv. 12 e 13 (*morrer - morrerá*) e gli inizi anaforici dei vv. 4 e 10, originati dal parallelismo letterale che interessa il quarto verso di ogni strofa. Il primo verso della *fiinda* non riprende solo il primo rimante del ritornello ma l'intera infinitiva *de mi bem aver*. Desinenziali la rima del ritornello (= *fiinda*) e 8 : 9 ; rima interna 19 : 20. Rima derivata ai vv. 8-5/11/17/19 (*ei - aver*). Sinalefe al v. 13 *esta^u*.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: az e ər

II: om ei

III: al ar

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 24; per cui cfr. X.

1. *assaz*: 'abbastanza, molto', provenzalismo impiegato frequentemente con aggettivi e avverbi, mentre è più sporadico il suo uso in unione a verbi e sostantivi. La costruzione partitiva si ritrova solo in Afonso Sanchez: "Sempre levar assaz d' afan" (9, 6 v. 8) e Lourenço: "ca diz que lhi faze de mal assaz" 88, 11 v. 4. Per l'etimologia e l'uso dell'avverbio, cfr. Michaëlis 1904, I *Glossário*: 9; Corominas/Pascual 1980, I: 370-371; García-Sabell Tormo 1991: 46-47; Arbor 2001: 147.

2. Letteralmente: ‘tanto, amica, che è molto male’. – *tant(o)*: all’avverbio, riferito a *mal*, è correlato il *que* di questo verso e quello iniziale del successivo. – *muito mal*: l’insistenza sulla nasale continua nel verso successivo. – *per*: particella rafforzativa del verbo *é*, cfr. III v. 8.

3. Si noti la *gradatio* con cui viene descritta nei primi tre versi la pena d’amore dell’uomo: *mal*, *muito mal*, fino all’iperbolico *no mal nom á mais* (lett.: ‘nel male non c’è di più’).

4. *tod’ aquesto*: il parallelismo concettuale che interessa, come d’abitudine, il verso precedente il ritornello fa perno in questa poesia sull’iterazione costante del sintagma ‘tutto questo’ (*tod’ este* nelle ultime due strofe dove si esplicita il sostantivo *mal*, qui sottinteso). – *vedes*: per questo presente con valore di imperativo, cfr. XVIII v. 3. – *que*: ‘che cosa’, ha valore pronominale ed anticipa quanto verrà spiegato nei versi del ritornello (cfr. *esta razom* v. 10). – *o*: ripete *tod’ aquesto*.

6. Di notevole intensità espressiva la strutturazione retorica del verso con la figura etimologica a contatto *coita - coitado*, anticipata foneticamente dal *cuida* del verso precedente e incorniciata dall’antitesi tra l’iniziale *viv(e)* e l’infinito *morrer* collocato in *explicit*. – *por*: indica l’imminenza dell’azione, in questo caso della morte.

8. *d’ el doo ei*: la presa di coscienza da parte della donna del dolore dell’amico sembra risolversi in una sua maggiore disponibilità verso quest’ultimo, senza però che la poesia ci dica nulla riguardo un’eventuale elargizione di mercede. In questo senso il testo si presenta come contraltare di *cantigas de amor* come la XXI in cui l’infelice poeta nutre la speranza di muovere a pietà l’altera *senhor* confidandole appunto le sue pene d’amore.

9. *fazenda*: ‘stato, condizione’, cfr. XI v. 3.

13. Degno di nota il riscontro letterale con una canzone di Gonçal’ Eanes do Vinhal di cui riproduco i versi esordiali: “O meu amigo, que me quer gram ben / nunca de min pode aver senon mal, / e morrerá hu non pode aver al” (60, 9 vv. 1-3). Oltre a riecheggiarne l’esordio, don Denis recupera il tema della *cantiga* rovesciandone il tono: qui la donna compatisce il dolore dell’innamorato, mentre la crudele *amiga* di do Vinhal gioisce dello stato in cui versa l’uomo che proprio per la sua sofferenza non fa che pensare a lei e al suo *bom semelhar*. I due componimenti inoltre condividono, pur nella loro topicità, le espressioni *venir mal*, *aver bem* e *guardar da morte*. – *esta*: riferito a *coita* (v. 12). – *u nom pód’ aver al*: tradotto ‘poiché non può ottenere altra cosa’ da Vñez Sánchez, l’editrice di do Vinhal, la parentetica è in realtà costituita da una formula cristallizzata, documentata nella lingua medievale col significato di ‘senza dubbio, certamente’ (cfr. I v. 24).

14. Per il verbo *tomar* col senso di ‘sentire, provare’ e in particolare per l’espressione *tomar pesar em alg.*, cfr. LXVI v. 15. Da segnalare il richiamo fonico tra *toma* e *tamanho*.

15. *de morte guardar*: ‘difendere dalla morte’, è espressione cristallizzata e relativamente frequente nelle *cantigas* galego-portoghesi (cfr. LXXXII v. 14).

19-20. Nonostante la convenzionalità della situazione rappresentata, per il finale di questa canzone Anna Ferrari (1984: 43) segnala il riscontro tematico con i seguenti versi di *Ar ab lo coinde pascor*, dedicato da Gulhem de Montanhagol ad Alfonso X: “e s’ieu joi n’avia, / sai qe non morria, / anz viura gen pagatz. / Si non l’ai, morrai breumen / q’ieu l’am tan, qe-l cor m’estenh” (vv. 36-401).

La *fiinda* suggella il componimento ponendosi come conclusione logica della dichiarazione contenuta nel ritornello col quale è collegata da forti riprese verbali: al di là dell’identità dei rimanti, il v. 19 è interamente calcato sul primo verso di *refrán* con tanto di ripresa poliptotica su *cuidar*, mentre il v. 20 riprende il gioco antitetico *viver – morrer* presente lì nel secondo verso.

20. *queria*: per l’imperfetto indicativo con valore di condizionale presente, cfr. XIV v. 5 e XV v. 15. Per *querer ante* ‘preferire’, cfr. VI v. 17.

CIV

Meu amigo, nom poss' eu guarecer

La separazione è la probabile causa della sofferenza che attanaglia i due amanti protagonisti di questa canzone, interamente fondata sul motivo canonico del morire d'amore e sulla richiesta d'aiuto rivolta, altrettanto convenzionalmente, alla divinità. Il tono umorale del componimento è intuibile sin dai versi esordiali nei quali si associa la formula di matrice tristaniana 'io senza di voi e voi senza di me' all'interrogativa topica *que será de...?* con cui la giovane lamenta il lungo tormento che sta conducendo entrambi alla morte e da cui solo Dio può salvarli.

La riflessione monologante della donna procede, pur iterando sempre gli stessi concetti, con un ritmo mosso e incalzante dovuto ai numerosi *enjambements* grazie ai quali la pausa sintattica non viene quasi mai a coincidere con quella metrica, anche nel passaggio da una strofa all'altra, essendo il testo una delle due *cantigas atehudas ata a fiinda* che si registrano nel *corpus* d'*amigo* dionigino (l'altra è CVII). L'inarcatura interstrofica, insistendo tra l'altro sul verbo chiave *morrer*, permette una forte coesione testuale, rinsaldata ulteriormente dal ricorso al parallelismo concettuale e letterale. La situazione viene infatti completamente sviluppata nella prima stanza ed amplificata nelle successive, che fanno rispettivamente perno sull'ineluttabilità della morte (strofa II), sulla dichiarazione iperbolica della sofferenza (strofa III) e sulla sua lunga durata (strofa IV). Suggella il componimento un'ultima invocazione di soccorso a Dio, affidata ai versi del congedo.

B 581, V 184.

Lang 105 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 161; Monaci (1875) 184; Braga (1878) 184; Machado (1949-1964) 545; Pimpão (1960) 37; Nunes (1973) 32; Torres (1977) p. 255; Nassar (1995) p. 107; Spina (1996) pp. 345-346; Júdice (1997) p. 41; Cohen (2003) pp. 616-617.

Repertori: Tavani (1967) 25, 46; D'Heur (1973) 598.

Meu amigo, nom poss' eu guarecer
sem vós, nem vós sem mi; e que será
de vós? Mais Deus, que end' o poder á,
lhi rogu' eu que El quera escolher
5 *por vós, amigo, e des i por mi*
que nom moirades vós, nem eu assi

como morremos; ca nom á mester
de tal vida avermos de passar;
ca mais nos valrria de nos matar;
10 mais Deus escolha se a El prouguer,
por vós, amigo, e des i por mi
que nom moirades vós, nem eu assi

como morremos; ca e-na maior
coita do mund' ou e-na mais mortal

- 15 vivemos, amigo, e no maior mal;
 mais Deus escolha come bom senhor
por vós, amigo, e des i por mi
que nom moirades vós, nem eu assi
- 20 como morremos, ca, per bõa fe,
 mui gram temp' á que este mal passou
 per nós e passa, e muito durou;
 mais Deus escolha come quem Ele é,
por vós, amigo, e des i por mi,
que nom moirades vós, nem eu assi
- 25 como morremos; e Deus ponha i
 conselh', amigo, a vós e a mi.

I- Amico mio, io non posso vivere senza di voi, né voi senza di me; e che sarà di voi? Ma chiedo a Dio, che ne ha il potere, che Egli voglia scegliere *per voi, amico, ed altrettanto per me, che voi non moriate né che muoia io*

II- come moriamo; poiché non è giusto che trascorriamo una simile vita; poiché per noi sarebbe meglio ucciderci; ma Dio scelga, se a lui piacerà, *per voi, amico, e altrettanto per me che voi non moriate né che muoia io*

III- come moriamo; poiché nella maggiore pena del mondo o nella più mortale viviamo, amico, e nel male maggiore; ma Dio scelga come un buon signore *per voi, amico, e altrettanto per me che voi non moriate né che muoia io*

IV- come morriamo, poiché, in verità, è da molto tempo che abbiamo provato e proviamo questo male ed è durato molto; ma Dio scelga, in quanto tale, *per voi, amico, e altrettanto per me che voi non moriate né che muoia io*

F- come moriamo; e Dio porti aiuto in questo, a voi e a me.

Cantiga de amigo, di *refrán*, *atehuda ata a fiinda*. Quattro *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi, anch'essi decasillabi maschili, a rima baciata con una *fiinda* che ripete la rima e il primo rimante del ritornello. Il legame di *coblas capdenals* e *capfinidas* che interessa le strofe si basa sull'iterazione poliptotica del verbo chiave *morror*, mentre gli inizi anaforici dei vv. 10, 16 e 22 sono originati dal parallelismo che interessa come di consueto il verso precedente il ritornello. Rime desinenziali 1 : 4, 8 : 9, 20 : 21; derivate ai vv. 2-22 (*será-é*) e ai vv. 8-20 (*passar-passou*). Notevole l'omogeneità fonica delle rime, in particolare tra quelle delle prime due strofe e tra le rime *b* delle prime tre strofe, tutte in *à*. Sinalefi ai vv. 15 (*amigo^e*) e 22 (*ele^é*). Il ritmo rapido del testo è originato dai numerosi *enjambements* che, a cominciare da quello interstrofico, creano un forte 'effetto di legato'.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: er a i
 II: er ar
 III: or al

IV: e ou

Cfr. Tavani 1967: 155, schema 160: 21; per cui cfr. X.

1. *guarecer*: l'incoativo varrà qui 'vivere' (cfr. Gonçalves 1991: 30).

2. (*eu*) *sem vós, nem vós sem mi*: la formula richiama alla mente le storie tristaniane, dal monologo di Isotta bloccata nella nave in tempesta che dichiara "De tel manere est notre amur, / ne puis senz vus sentir dolor; / vus ne poez senz moi murriri / ne jo senz vus ne puis perir" (vv. 2911-2914) alla frase intagliata da Tristano nel ramo di nocciolo nel *Lai du Chevrefoil* di Maria di Francia: "ne vus sanz mei, ne mei sanz vus" (v. 78). Altro segnale della letterarietà di tante *cantigas de amigo* del re trovatore. L'espressione spiega inoltre il motivo dell'atroce sofferenza dei giovani che li sta portando alla morte, ovvero la loro separazione.

3. Lang: "Mais al Deus" (V: mais al deg, B: *mays d̄s*) ma il pronome indefinito, oltre a rendere il verso ipermetro, non trova senso nel passo. – *end(e)*: anticipa la richiesta della giovane, esposta nei versi successivi.

4. *lhi*: riprende in forma pronominale il sostantivo *Deus*, collocato enfaticamente all'inizio della frase. – *quera*: è lezione dei testimoni al posto del futuro *querrá* di Lang (cfr. Tobler 1895: 472 e Cohen 2003: 616). Seppur sporadicamente, il congiuntivo presente *quera* è documentato nella lingua medievale accanto al più frequente *queira* con vocale analogica (cfr. Ferreiro 1999: 339). Quest'ultima forma è quella messa a testo nell'edizione di Nunes. – *escolher*: il verbo rinvia qui al supremo potere decisionale attribuito alla divinità e viene iterato ad ogni quarto verso di strofa per esprimere la *petitio* della donna.

6. La preghiera della fanciulla, sviluppata in quattro versi collegati da continue inarcature, consiste in una richiesta di salvezza dalla morte amorosa, salvezza che viene in qualche modo anticipata semanticamente dal verbo *guarecer* che tra i propri significati conta appunto quello di 'guarire, salvarsi'. Da notare la strutturazione a chiasmo: 'scelga per voi e per me – che non moriate voi e che non muoia io'.

7. *como morremos*: l'*enjambement* interstrofico separa la correlazione consecutiva *assi como* e sposta in posizione di rilievo la precisazione 'come invece moriamo' che insiste sul terribile stato di sofferenza della coppia di amanti, dovuta – anche se non viene mai detto esplicitamente – alla lontananza. – (*nom*) *á mester*: 'avere necessità, servire', cfr. VI v. 10.

8. *avermos*: 1^a plurale dell'infinito coniugato di *aver*, forma perifrasi modale con la preposizione *de* e l'infinito *passar* (qui 'passare' col senso di 'trascorrere').

9. Cohen: "ca mais vos valrria de vos matar", pensando alla stravaganza del doppio suicidio proposto e fedele ai manoscritti, dato che entrambi riportano *ug* nella prima occorrenza del pronome e, nella seconda, solo V riporta *ng*. – *valrria*: forma medievale

del condizionale presente di *valer* con caduta della vocale pretonica e raddoppiamento consonantico. – *matar*: per Nunes il soggetto sottointeso è *Deus*.

11. *mi*: unico caso in *explicit* di verso in cui Lang propone nell'*errata corrige* la correzione in *mim*, generalmente evitata dall'editore per risolvere la problematica rima tra vocale nasale e vocale orale.

14. *mund'ou e-na*: per *mundo uena* di V, mentre Cohen preferisce leggere “mundo nen-<n>a mais mortal” basandosi sulla lezione di B: *mundo nena*. – *mortal*: l'aggettivo gioca etimologicamente col *morremos* del v. 13 (e poi *moirades* nel ritornello) e antiteticamente col *vivemos* posto in *rejet* al verso successivo. Per *coita mortal*, cfr. nel genere *de amor* LII v. 9 e LXIII v. 10.

15. *vivemos*: in posizione di rilievo a inizio verso e opposto al *morremos* che apre la strofa. – *maior mal*: il sintagma allitterante chiude la serie iperbolica che riferisce la sofferenza degli amanti tra i vv. 13 e 15.

20. *per nós*: per l'espressione *passar per alguém* con lo stesso poliptoto, cfr. XLV v. 19. – *muito durou*: ripete lo stesso concetto del verso precedente, insistendo sulla lunga durata della pena dei due innamorati.

22. *Ele*: la forma mantiene *-e* finale dopo la geminata (< ÌLLE) e convive nel periodo mediavele col più frequente *el*.

25. *ponha*: per *põer conselho* ‘soccorrere’, cfr. XLIV v. 16. La *fiinda* ripete la richiesta d'aiuto articolata ad ogni strofa nel ritornello. – *i*: ‘in questa situazione’.

26. *a vós e a mi*: il congedo si chiude sui due pronomi, rispettivamente di seconda persona plurale e di prima singolare, sul cui continuo intrecciarsi è giocata l'intera poesia.

CV

Que coita ouvestes, madr' e senhor

Il componimento, che inquadra la dimensione di una madre contraria alle inclinazioni amorose della figlia e la rivolta di questa, rientra in un temario abituale nella lirica trobadorica peninsulare, reiterato con i consueti meccanismi del procedimento parallelistico. L'opposizione tra le due donne si riflette nella costruzione delle strofe, nettamente bipartite, in cui i primi tre versi presentano l'impedimento materno, imperniato ai vv. 2 e 8 sul verbo chiave *guardar*, mentre, separati da una forte avversativa, i versi restanti ripetono le promesse della giovane di incontrarsi con l'amico nonostante il divieto. Completa la poesia una *fiinda* di forte sapore popolare, per la chiusa proverbiale con cui la voce poetante si oppone risolutamente alla severa vigilanza materna. Nonostante la topicità della situazione descritta, don Denis sembra trarre ispirazione nella stesura di questo testo dalla poesia *O porque sempre mia madre roguei* di Johan Perez d'Aboim di cui, oltre al tema, riecheggia l'irriverente ritornello "pês a quen pesar".

A livello formale, non sfuggirà l'insistenza su *poder* (verbo e sostantivo) che attraversa l'intero componimento originando frequenti giochi derivativi (*possa – posso – possa* vv. 2, 4 e 5; *poder – posso – poder – possa* vv. 7, 10 e 11; *posso – póde – possa* vv. 16 e 17; *posso – poder* vv. 19 e 20) che sostengono anche lessicalmente lo scontro tra madre e figlia, evidente soprattutto nei sintagmi di *dobre todo vosso poder – a todo meu poder* dei vv. 7 e 10. La tecnica derivativa del poliptoto interessa inoltre altri verbi importanti nell'orchestrazione tematica della poesia: *veer* (vv. 2 e 5, vv. 9 e 11, vv. 15 e 17), *pesar* (secondo verso di *refrán*), *guisar* (vv. 14 e 18) e *passar* (v. 20).

B 582, V 185.

Lang 106. Altre edd.: Moura (1847) p. 163; Monaci (1875) 185; Braga (1878) 185; Machado (1949-1964) 546; Tavares (1961) pp. 43-44; Nunes (1973) 33; Oliveira/Machado (1974) pp. 123-124; Nassar (1995) p. 108; Júdice (1997) p. 42; Cohen (2003) p. 618.

Repertori: Tavani (1967) 25, 91; D'Heur (1973) 599.

Que coita ouvestes, madr' e senhor,
de me guardar que nom possa veer
meu amigu' e meu bem e meu prazer!
Mais se eu posso, par Nostro Senhor,
5 *que o veja e lhi possa falar,*
guisar-lh' [o]-ei, e pes a quem pesar.

Vós fezeistes todo vosso poder,
madr' e senhor, de me guardar que nom
visse meu amigu' e meu coração;
10 mais se eu posso a todo meu poder
que o veja e lhi possa falar,
guisar-lh' [o]-ei, e pes a quem pesar.

Mha morte quisestes, madre, nom al,

15 quand' aguisastes que per nulha rem
 eu nom viss' o meu amigu' e meu bem;
 mais se eu posso u nom pód' aver al,
 que o veja e lhi possa falar,
 guisar-lh' [o]-ei, e pes a quem pesar.

20 E se eu, madr', esto poss' acabar,
 o al passe como poder passar.

I- Che pena aveste, madre e signora, di controllarmi affinché non potessi vedere il mio amico, il mio bene e il mio piacere! Ma se io avrò la possibilità, per Nostro Signore, *di vederlo e di potergli parlare lo farò, e tanto peggio per chi ne soffrirà.*

II- Voi faceste tutto il possibile, madre e signora, per controllarmi affinché non vedessi il mio amico e il mio cuore; ma se io avrò la possibilità per quanto è in mio potere *di vederlo e di potergli parlare lo farò, e tanto peggio per chi ne soffrirà.*

III- La mia morte voleste, madre, non altro, quando faceste sì che per nessuna ragione io vedessi il mio amico e il mio bene; ma se io avrò la possibilità, ove non possa avere altro, *di vederlo e di potergli parlare lo farò, e tanto peggio per chi ne soffrirà.*

F- E se io, madre, potrò realizzare questo, per il resto accada quel che accada.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di sei decasillabi maschili disposti secondo lo schema maggioritario 4+2, seguiti da una *fiinda* di due versi sulla rima del ritornello. Tra i diversi legami interstrofici che garantiscono una forte coesione al testo si segnalano il gioco derivativo su *poder* che origina tra l'altro l'artificio delle *coblas capfinidas* tra la prima e la seconda strofa (vv. 4 e 7) e tra la terza ed il congedo (vv. 16 e 19), l'inizio anaforico dei versi precedenti il ritornello che comprende tutto il primo emistichio (*mais se eu posso*) ed infine il procedimento del *dobre* al primo e quarto verso di ogni strofa (I: *senhor*, II: *poder*, III: *al*). Rima desinenziale 5/11/17 : 19 : 20. Notevole la somiglianza fonica delle rime delle prime due strofe che condividono la rima in *-er* e la vocale tonica *o* dell'altra. Sinalefi ai vv. 10 (*posso^a*) e 16 (*posso^u*). *Enjambements* ai vv. 2-3, 8-9 e 14-15.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: or er ar

II: er om

III: al em

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 156, schema 160: 27; per cui cfr. X.

1. *Que coita ouvestes*: la stessa interrogativa si riscontra, rivolta rispettivamente all'amico troppo loquace e alla dama altera, nel *refrán* di una canzone di donna di Juião Bolseiro (“que coita ouvestes vós de o dizer?”, cfr. 85, 6) e nel secondo verso di una *cantiga de amor* di Johan Mendiz de Briteyros (“Que coyta ouvestes, ora, d' enviar / por min?”, cfr. 73, 3). – *madr' e senhor*: ripresa specularmente all'inizio v. 8, la dittologia

evidenzia la veste autoritaria assunta dalla madre in questo testo, grazie al sostantivo *senhor* che mantiene qui il valore originario di DOMINA.

2. *guardar*: vale qui «vigiar alg. com fins tirânicos» (Michaëlis 1904, I *Glossário*: 43) e quindi ‘proibire, impedire’. Il verbo ben si confà al ruolo di ‘guardiana’ che ricopre la madre in questo testo, secondo la migliore tradizione della canzone di donna.

3. L'*enjambement* permette di collocare in un unico verso il trinomio riferito all'amico, nel quale è relativamente originale l'epiteto *meu prazer* che trovo documentato, sempre all'interno di enunciato, solo in una *cantiga de amigo* di Roi Martinz do Casal (“meu lum’ e meu prazer” 145, 4 v. 4).

4. *posso*: presente con valore di futuro; dal verbo dipendono le subordinate *que o veja* e *(que) lhi possa falar* del verso successivo. – *Nostro Senhor*: lo stesso *dobre* con *aequivocatio* nella canzone LXIV.

6. *guisar-lh’ [o] ei*: le componenti morfologiche del futuro indicativo sono qui separate da ben due pronomi atoni, di cui il secondo, integrato da Lang perché assente in V, si legge chiaramente in B. – *pes a quem pesar*: lett. ‘dispiaccia pure a chi ne avrà dispiacere’. La sentenza di sapore popolare esprime la noncuranza della giovane per la sofferenza che arrecherebbe il suo comportamento alla madre (cfr. con lo stesso tono “se vos pesar, sofrede-o mui ben / c’ assi fig’ eu, quando s’ el foi d’ aquen” di Johan Airas 63, 57 rit.) ed anticipa in qualche modo la chiusa proverbiale della canzone. Come già accennato, la stessa frase conclude il ritornello di Johan Perez d’Aboim “cada que migo quiserdes falar, / falade migu’ e pês a quen pesar” (75, 13).

9. *visse*: i procedimenti parallelistici combinano, si sa, *repetitio* e *variatio* e così la seconda strofa riprende l’espressione *guardar de nom veer* della prima variandone la seconda parte, composta nel v. 2 dal sintagma *possa veer* e qui dal semplice congiuntivo imperfetto di *veer*. – *meu amigu’ e meu coraçom*: la stessa coppia con funzione però apostrofica in Juião Bolseiro (85, 3 v. 14).

10. *a todo meu poder*: ‘con tutto il mio potere’ (cfr. XLVIII v. 15), in evidente contrapposizione con *todo vosso poder* in *explicit* del v. 7.

13. *Mha morte*: l’iperbato, collocando il complemento oggetto in posizione incipitaria, lo enfatizza. – *madre*: diversa la *distinctio* proposta da Michaëlis (1895: 530) ed accolta poi da Nunes e Cohen: “madr’ e non al”.

14. *aguisastes*: si noti come la *variatio* rispetto all’espressione *guardar de nom veer* delle strofe precedenti arricchisca l’ordito retorico del testo con la ripresa poliptotica di *(a)guisar* (v. 18), mentre rimane questa volta inalterato il tempo in cui è coniugato il verbo *veer* (*visse* vv. 9 e 15).

15. *o meu amigu’ e meu bem*: dittologia frequente che riprende in maniera condensata quella del v. 3.

16. *u nom pód' aver al*: la formula, che compare identica in CIII v. 13 e significa letteralmente 'dove non può esserci altro' (con *aver* impersonale), è una variante delle più frequenti *u non jaz i al* o *u non á i al*, gruppi fraseologici frequentemente attestati nella lirica galego-portoghese col valore di 'certamente, senza dubbio' (cfr. I v. 24).

19. *se eu... poss(o)*: la ripresa della condizionale, iterata nel quarto verso di ogni strofa, manifesta formalmente la stretta interdipendenza esistente tra la *fiinda* e quanto espresso nei versi di *refrán*. – *esto*: riferito al v. 17 cioè a 'vedere l'amico e parlare con lui'.

20. *o al*: 'il resto', l'articolo sostantivizza il pronome: cfr. "o al nom é rem" XLI v. 13; "que é mui peior que o al" 118, 7 v. 18; "o al non lh' é coita" 152, 6 v. 14. – *passe come poder passar*: lett. 'passi come potrà passare', ovvero 'succeda quel che deve succedere', 'vada come vada'. La chiusa presenta lo stesso tono minaccioso del ritornello di Johan Soarez Coelho "e dés i saia per u Deus quiser" con cui la fanciulla innamorata suggella la sua ribellione ai divieti materni (cfr. 79, 41).

Sul piano retorico, si noti che a conclusione dei vari giochi derivativi presenti nelle strofe, la *fiinda* incrocia i due poliptoti tra loro allitteranti *poss(o)* – *poder* (coniuntivo futuro) e *passe* – *passar* (infinito).

CVI

Amigo fals' e desleal!

La donna proclama il suo disappunto di fronte alla slealtà dell'amico che ormai non potrà più riparare ai danni causati dal proprio comportamento. La poesia, interamente centrata sullo sfogo amaro dell'interlocutrice, nulla dice in merito alle presunte colpe dell'amato, accusato addirittura di disconoscere *bem*, *prez* e *amor*. Il rapporto uomo - donna è letto, secondo la miglior tradizione della lirica cortese, alla luce della metafora feudale del vassallaggio d'amore e a tale ambito si ascrivono i termini giuridici che costellano il componimento: *desleal*, *mercee*, *bem fazer*, *trager preito*, *prez*, *conselho* e *desemparrar*. Come sintetizza Mattoso (1987: 161): «ao “desamparrar” o vassalo desleal, o senhor deixa de estar obrigado a prestar-lhe “conselho” e “bem fazer”». Allo stesso modo, la protagonista del presente testo apostrofa l'amico 'falso e sleale' negandogli per sempre il suo favore e la parabola di tale privazione si conclude *in crescendo* con la negazione del *consilium* (v. 14) e della *commendatio* (v. 15).

B 583, V 186.

Lang 107 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 165; Monaci (1875) 186; Braga (1878) 186; Machado (1949-1964) 547; Nunes (1973) 34; Nassar (1995) p. 109; Júdice (1997) p. 43; Cohen (2003) p. 619.

Repertori: Tavani (1967) 25, 11; D'Heur (1973) 600.

Amigo fals' e desleal!
que prol á de vos trabalhar
d' em a mha mercee cobrar?
ca tanto o trouxestes mal
5 *que nom ei de vos bem fazer,*
pero m' eu quisesse, poder.

Vós trouxestes o preit' assi
come quem nom é sabedor
de bem nem de prez nem d' amor;
10 e porem creede por mi
que nom ei de vos bem fazer,
pero m' eu quisesse, poder.

Caestes em tal [o]cajom
que sol conselho nom vos sei;
15 ca ja vos eu desemparei
em guisa, se Deus mi perdom,
que nom ei de vos bem fazer,
pero m' eu quisesse, poder.

I- Amigo falso e sleale! che vantaggio avete a sforzarvi di avere la mia mercede in ciò? dal momento che vi comportaste tanto male *che non posso farvi del bene anche se volessi*.

II- Voi avete condotto la faccenda così come chi non conosce il bene né il pregio né l'amore; e per questo credetemi *che non posso farvi del bene anche se volessi*.

III- Cadeste in tale erroneo comportamento che solo un consiglio non so darvi; perché ormai vi ho abbandonato, che Dio mi perdoni, in modo *posso farvi del bene anche se volessi*.

Cantiga de amigo, di *refrán*, formata da tre *coblas singulares* di quattro ottosillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata.

Legame di *coblas capfinidas* tra la prima e la seconda strofa (*trouxestes* vv. 4 e 7). Rima desinenziale 2 : 3; derivata ai vv. 8 e 14 (*sabedor - sei*). *Enjambement* di rilievo tra i vv. 8-9.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: al ar er

II: i or

III: om ei

Cfr. Tavani 1967: 184, schema 160: 327; per cui cfr. X.

1. *Amigo*: correzione, non necessaria, di Lang per *Amigue* di entrambi i manoscritti (Cohen: “Amig’ e fals’ e desleal!”). Tra i testi fondati tematicamente sulla slealtà e il tradimento dell'uomo, la coppia *falso* e *desleal* compare solo in Juião Bolseiro (“e dized’ ora, falso, desleal, / se vos eu fiz no mund’ algun prazer, / que coita ouvestes vós de o dizer?” 85, 6 v. 4 e rit.) e in un altro *incipit* dionigino: *Ai fals’ amigu’ e sem lealdade!* (CXVIII). Sulla falsità dell'uomo si apre, infine, *Fals’ amigo, per boa fé* di Afonso Mendez de Besteiros (7, 5).

2. *prol á*: per *aver prol de* + infinito (‘convenire, avere vantaggio’), cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: 72; Lapa 1970, *Vocabulário*: 84; Nunes 1973, III: 668. – *traballar*: ‘sforzarsi’, cfr. LXXXVII v. 2.

3. *d’ em a*: Lang considera *em* come un pronome riferito ai sostantivi *falsidade* e *deslealdade* che si desumono dagli aggettivi del verso precedente (cfr. Lang 1894: 137, con esempi) ed interpreta il verso: ‘recuperare la mia mercede con quest’atteggiamento falso e sleale’. Nunes stampa la lezione dei manoscritti *de na* ed avanza poi l’ipotesi di un antecedente *dē* con erronea aggiunta del segno di abbreviazione rispetto ad un originario *de a* (cfr. Nunes 1973, III: 41). – *a*: articolo femminile singolare. – *cobrar*: ‘recuperare’, ‘ottenere’, cfr. XLVIII vv. 19-20.

4. *que*: correlato al precedente *tanto*. – *o*: riferito alla relazione dell’amico con la donna (*preito* v. 7).

5. *ei de*: notevole l'iperbato che separa *aver de* dall'infinito sostantivato *poder*, posto in *explicit* del verso successivo.

7. *preit(o)*: 'affare, questione', con riferimento alla relazione amorosa, cfr. "quer' eu este preit' assi trager" LXXXII V. 3.

9. L'*enjambement* permette la collocazione del trinomio *bem - prez - amor* nello stesso verso (si noti la *gradatio*). Per la formula *sabedor de bem*, cfr. XLIII v. 9 e per *saber d'amor*, cfr. l'*incipit* di Johan Baveca *Os que non amam nen saben d' amor* (64, 20). Non risulta invece attestata altrove l'espressione *sabedor de prez*.

13. *[o]cajom*: per quanto l'integrazione *[Vós]* di Lang sia legittimata dal v. 7, si accoglie la soluzione di Michaëlis (1985: 530), sostenuta da Pellegrini (1937: 80) ed accolta da Nunes e Cohen, ben più economica e paleograficamente accettabile. Lapa (1965: 21 e 51) da parte sua proponeva di integrare *[a]tal*. Per l'etimologia e le diverse accezioni del sostantivo *ocajom / cajom*, qui col senso di 'colpa, errore, scorrettezza', cfr. XVII v. 24.

14. *conselho nom vos sei*: per *saber conselho* 'non saper consigliare', cfr. "conselho non sabia / eu de min" 27, 1 vv. 25-26; "eu conselho non me sei" 151, 16 v. 5.

15. *desemparei*: per il verbo *desemparar*, desunto dal linguaggio feudale col senso di 'abbandonare', riferito alla dama che smette di esercitare il suo dovere di protezione verso il proprio servitore, cfr. II v. 2.

16. *em guisa (que)*: 'in maniera tale che': "vos faça eu ben en guisa tal, / que seja vosso ben e non meu mal" 63, 65 rit.; "en guisa que possa per i guarir" 97, 2 v. 4.

CVII

Meu amigo vem oj' aqui

La sofferenza del locutore femminile, distintivo del genere *de amigo*, si screezia, come è noto, in una gamma sentimentale ben più mossa e variegata rispetto alla fissità della pena del poeta nella *cantiga d'amor*, perennemente angosciato per l'ostile indifferenza della dama. Così nelle canzoni di donna dionigine la protagonista è colta in molteplici sfumature emozionali che possono andare dal timore dell'ingenua *dona virgo* per il prolungato ritardo dell'amato all'anelante attesa dell'incontro pattuito, dagli accenni di gelosia e rancore di fronte al sospetto di tradimento alla gioia per l'imminenza del convegno amoroso o per aver ricevuto la benedizione materna, fino al freddo distacco dietro cui si può agevolmente scorgere l'imperiosa *senhor* che non vacilla quando deve imporre la sua autorità o mostrarsi *sanhuda* con chi ha contravvenuto ai suoi desideri. La presente poesia espone a sua volta lo sdegno della donna per il comportamento dell'amico che, venendo *aqui*, viola consapevolmente il divieto impostogli di recarsi dove lei si trova. Nulla sappiamo in merito alle ragioni di una tale imposizione, ma è certo che l'arrivo del giovane, incurante dei voleri dell'amata, non suscita qui quell'effervescenza ansiosa che si riscontra in tante *cantigas d'amigo* quanto piuttosto il malumore di chi vede calpestata la propria autorità.

Il ritmo rapido della *cantiga atehuda ata a fiinda* si applica in questo caso ad un testo privo di sviluppo argomentale, dove il ricorso al parallelismo concettuale insiste proprio sulle serie lessicali riferite all'impetoso atteggiamento femminile (*faz pesar, defendi, nom fosse, foi pecado seu, passar defensom, perde meu amor, fez mal sem, perca meu bem*).

B 584, V 187.

Lang 108. Altre edd.: Moura (1847) p. 166; Monaci (1875) 187; Braga (1878) 187; Machado (1949-1964) 548; Nunes (1973) 35; Júdice (1997) p. 44; Cohen (2003) p. 620.

Repertori: Tavani (1967) 25, 47; D'Heur (1973) 601.

Meu amigo vem oj' aqui
e diz que quer migo falar,
e sab' el que mi faz pesar,
madre, pois que lh' eu defendi
5 *que nom fosse per nulha rem
per u eu foss'; e ora vem*

aqui; e foi pecado seu
de sol poner no coraçom,
madre, passar mha defensom;
10 *ca sab' el que lhi mandei eu
que nom fosse per nulha rem
per u eu foss'; e ora vem*

aqui u eu com el falei

- per ante vós, madr' e senhor.
 15 E oi mais perde meu amor,
 pois lh' eu defendi e mandei
*que nom fosse per nulha rem
 per u eu foss'; e ora vem*
- aqui, madr', e pois fez mal sem,
 20 dereit' é que perca meu bem.

I- Il mio amico oggi viene qui e dice che vuole parlare con me, e lui sa che mi fa un dispiacere, madre, poiché gli proibii *di trovarsi per nessun motivo dove ero io; e ora viene*

II- qui; e fu un suo peccato anche solo decidere in cuor suo, madre, di infrangere il mio divieto; poiché lui sa che gli ordinai *di non trovarsi per nessun motivo dove ero io; e ora viene*

III- qui dove io parlai con lui davanti a voi, madre e signora. E ormai perde il mio amore, poiché io gli proibii ed ordinai *di non trovarsi per nessun motivo dove ero io; e ora viene*

F- qui, madre, e poiché si comportò male, è giusto che perda il mio bene.

Cantiga de amigo, di *refrán*, *atehuda ata a fiinda*; tre *coblas singulares* di quattro ottosillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata con una *fiinda* che ripete la rima del *refrán*. Diversi i legami interstrofici a partire da quello di *coblas capdenals* dovuto al procedimento dell'*atehuda ata a fiinda* per il quale l'avverbio *aqui* viene spostato nel primo verso della strofa successiva. Si segnala inoltre l'inizio anaforico dei vv. 4 e 9 (*madre*) e il legame di *coblas capfinidas* ai vv. 6 e 7 (*fosse – foi* cui si aggiunge la rima interna *eu : seu*) e ai vv. 12 e 13 (*u eu*). Rime derivate 2 : 13 (*falar – falei*), 4 : 9 (*defendi – defensom*); desinenziale 13 : 16. L'*enjambement* interstrofico, caratteristico della modalità *atehuda*, è preceduto da quello tra i versi del ritornello.

Schema metrico: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: i ar em

II: eu om

III: ei or

F: c8 c8

Cfr. Tavani 1967: 185, schema 160: 329; per cui cfr. X.

1. Il primo verso espone immediatamente la situazione descritta nel testo, ovvero l'imminente arrivo dell'amico che qui però suscita nella donna una reazione ben diversa dalla gioia provata ad esempio dalla protagonista di *Amiga, bom grad' aja Deus* (LXIII). Il sintagma *vem aqui* costituisce l'asse tematico dell'intera poesia, tanto che su di esso si esercita l'*enjambement* interstrofico caratteristico della cosiddetta modalità *atehuda ata a fiinda*.

3. *sab' el*: iterato parallelisticamente al v. 10, il sintagma esprime la consapevolezza dell'*amigo* nel trasgredire l'ingiunzione dell'amata.

4. *defendi*: il divieto dell'incontro amoroso viene in questo caso dalla stessa fanciulla, che pare, almeno in un primo momento, refrattaria alle *avances* del pretendente.

5. *fosse*: 3^a singolare del congiuntivo perfetto di *ir*. – *per nulha rem*: 'per nessun motivo', rinforza la negazione e con essa il divieto imposto dalla donna.

6. *foss(e)*: 1^a singolare del congiuntivo imperfetto di *seer*; da notare l'iterazione equivoca col *fosse (ir)* del verso precedente.

7. *aqui*: come di consueto l'inarcatura interstrofica pone in rilievo una parola che possiede una forte rilevanza semantica all'interno del testo; in questo caso si insiste sulla venuta del giovane 'qui', presso l'amata che gli aveva però proibito di avvicinarsi a lei. – *pecado*: con valore di 'colpa, errore' (cfr. XLVIII v. 4, LI v. 8).

8. *poner*: Lang mantiene la grafia dei manoscritti con *n* intervocalica, mentre Nunes e Cohen la correggono in *põer*. Per *põer no coraçom* 'decidere in cuor suo', cfr. LVIII v. 1.

9. *passar*: 'passare' col senso di 'superare, oltrepassare' e quindi 'trasgredire' (cfr. CII v. 20). – *defensom*: attestato per lo più col senso di 'difesa' (cfr. "a este mal non lh' ei defenson" 106, 6 v. 15 ; "nom ey defenson / d' escusar morte" 118, 5 vv. 14-15), qui il sostantivo varrà piuttosto 'proibizione, divieto' (cfr. l'esempio "sen seu outorgamento et contra sua defensóm" citato da Lorenzo 1977, II: 427).

10. *mandei*: 'comandai', con *variatio* rispetto al *defendi* del v. 4.

13. La seconda e terza strofa ripetono pedissequamente il contenuto della prima, sfugge a questa immobilità tematica solo questo veloce riferimento ad un precedente incontro, avvenuto di fronte alla madre.

14. *per ante*: 'davanti' (< PĚR + ANTE). – *madr' e senhor*: stessa apostrofe in CV v. 1. Il ricorso all'epiteto *senhor*, col riferimento implicito all'autorità materna, chiama in causa la madre come vigile sorvegliante degli incontri amorosi della figlia.

15. *perde meu amor*: la dichiarazione pone in nuova luce il divieto della donna che non era dovuto, sembrerebbe, alla sua indifferenza ma, più probabilmente, ad altre cause non meglio chiarite (forse la madre stessa?).

16. Il verso si presenta come una sorta di combinazione dei vv. 4 e 10, riprendendo in particolar modo entrambi i verbi che lì introducevano la completiva del ritornello.

19. *fez mal sem*: per *fazer mal sem* 'comportarsi male', 'commettere una cosa senza senso', cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 96; Nunes 1973, III: 684; Mussons 1991b: 180.

20. *dereit' é*: per questa clausola impersonale, cfr. LXXVIII v. 8. – *perca*: 3^a persona singolare del congiuntivo presente di *perder* che convive con la più frequente variante *perça* (< *PĒRDĒAT) sebbene, come segnala Huber (1986: 220), l'assenza della cediglia potrebbe essere imputata ai copisti. Non convinti della legittimità della forma, identica peraltro al portoghese moderno (cfr. *perca*, *perco*), Nunes e Cohen preferiscono correggere in *perça*. La minaccia riprende il *perde meu amor* del v. 15.

CVIII

Quisera vosco falar de grado

La poesia offre un ennesimo esempio del genio creativo del re trovatore che proprio rivolgendosi ai maestri transpirenaici tenta di innovare l'inveterato repertorio tematico della lirica galego-portoghese, sperimentando modalità generiche (o, meglio, sottogeneriche) apparentemente estranee a tale tradizione letteraria. La canzone di donna si specifica infatti in questo caso come lamento della malmaritata che vorrebbe parlare con l'amato e confidargli la propria pena ma teme di essere scoperta dal marito. La presenza di un motivo originale, quantomeno rispetto al *corpus* dei testi peninsulari giunti sino a noi oggi, non stupisce nel canzoniere dionigino dove non sono pochi i componimenti definiti 'ibridi' per le interferenze di registro che si documentano in particolar modo con la pastorella e con l'alba e che denunciano, da un lato, la profonda conoscenza da parte del monarca della lirica francese e provenzale e, dall'altro, il suo gusto allo stesso tempo innovativo, combinatorio ed allusivo. Come dimostrato dettagliatamente da P. Lorenzo Gradín (1991) che della poesia ha fornito anche una nuova edizione critica, poco differente in realtà da quella di Lang, don Denis trae qui indubbiamente spunto dalla tradizione galloromanza ma da essa si discosta per alcuni particolari, a cominciare dai termini con cui viene designato il marito, non il canonico 'geloso', ma l'*irado*, il *mal bravo*, il *sanhudo* e l'*esquivo*.

La singolarità del testo si riflette a livello formale non tanto, o non solo, nel ricorso al *refrán intercalar*, modalità non rara nella produzione dionigina, quanto nella peculiare anadiplosi (o *reduplicatio*) che collega il quarto e quinto verso di ogni strofa e che, centrandosi su un epiteto via via diverso, altera l'assoluta identità del secondo verso del ritornello. Lo stesso termine (o sintagma per il v. 10) che, variando il finale di ogni quarto verso ne muta la rima, differenzia l'*incipit* del secondo ed ultimo verso di *refrán*, *variatio* in qualche modo compensata dalla vicinanza semantica della serie aggettivale riferita all'iroso marito. Altre figure iterative di cui si nutre il ritmo lento dello sfogo monologante sono gli inizi anaforici dei vv. 7 e 12, il poliptoto su *viver* del v. 17 e la rigorosa corrispondenza verbale, già in parte accennata, che interessa il verso del corpo strofico incorniciato dal ritornello.

B 585, V 188.

Lang 109 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 168; Monaci (1875) 188; Braga (1878) 188; Pellegrini (1928) 4; Machado (1949-1964) 549; Pimpão (1960) 38; Nunes (1973) 36; Torres (1977) pp. 257-258; Gonçalves/Ramos (1983) 91; Alvar/Beltrán (1985) 188; Dobarro (1987) 29; Ferreira (1991) pp. 111-112; Lorenzo Gradín (1991) pp. 125-128; Jensen (1992) pp. 92-93; Júdeice (1997) p. 45; Diogo (1998) p. 188; Arias (2003) 66; Cohen (2003) p. 621. Repertori: Tavani (1967) 25, 102; D'Heur (1973) 602.

Quisera vosco falar de grado,
ai meu amigu' e meu namorado,
mais nom ous' oj' eu comvosco' a falar,
ca ei mui gram medo do irado;
5 *irad' aja Deus quem me lhi foy dar!*

Em cuidados de mil guisas travo
por vos dizer o com que m' agravo;
mais nom ous' oj' eu comvosco' a falar,
ca ei mui gram medo do mal bravo;
10 *mal brav' aja Deus quem me lhi foi dar!*

Gram pesar ei, amigo, sofrudo
por vos dizer meu mal ascondudo;
mais nom ous' oj' eu comvosco' a falar,
ca ei mui gram medo do sanhudo;
15 *sanhud' aja Deus quem me lhi foi dar!*

Senhor do meu coração, cativo
sodes em eu viver com que vivo;
mais nom ous' oj' eu comvosco' a falar,
ca ei mui gram medo do esquivo;
20 *esquiv' aja Deus quem me lhi foi dar!*

I- Avrei voluto parlare con voi volentieri, oh mio amico e mio innamorato, *ma non oso oggi parlare con voi*, perché ho un timore molto grande dell'irato; *possa l'ira di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!*

II- Penso a mille modi per dirvi ciò che mi turba; *ma non oso oggi parlare con voi*, perché ho un timore molto grande del malvagio; *possa la malvagità di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!*

III- Gran dolore ho sofferto, amico, per dirvi il mio male nascosto; *ma non oso oggi parlare con voi*, perché ho un timore molto grande del rabbioso; *possa la rabbia di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!*

III- Signore del mio cuore, infelice siete perché devo vivere con chi vivo; *ma non oso oggi parlare con voi*, perché ho un timore molto grande del crudele; *possa la crudeltà di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!*

Cantiga de amigo, di *refrán* prossima alla *chanson de malmariée*. Quattro *coblas singulares* formate da tre enneasillabi femminili monorimi e da un ritornello di due versi, decasillabi maschili, di cui il primo intercalato tra il secondo ed il terzo verso del corpo strofico (*refrán intercalar*). Da notare la particolarità del secondo verso del ritornello la cui prima parte varia da una strofa all'altra riprendendo per anadiplosi il finale del verso precedente. La singolarità della struttura ingannò inizialmente Lang che non segnalò tipograficamente i versi del ritornello (salvo attribuire poi al testo lo schema aaBaB; cfr. Lang 1894: CXXVI) e Nunes che considerò la poesia appartenente al tipo *de mestría* (Nunes 1973, III: 42). Di parere contrario, più recentemente, Jensen che considerò ritornello tutti gli ultimi tre versi delle strofe.

Legame di *coblas capfinidas* tra i vv. 9 e 11 (*gram*); inizi anaforici ai vv. 7 e 12 (*por vos dizer*) e al quarto verso di ogni strofa. Rime ricche 1 : 2 : 4, 6 : 7 : 9; desinenziale la rima del ritornello. Unico *enjambement* tra i vv. 16-17.

Schema metrico: a9' a9' B10 a9' B10

I:	ado	ar
II:	avo	
III:	udo	

Cfr. Tavani 1967: 80, schema 33: 10. La formula rimica, attestata in ventitré poesie galego-portoghesi, sembra prestarsi bene alla pratica del *refrán intercalar* a cui appare associata, oltre che in tre *cantigas de amigo* del re trovatore (cfr. oltre a questa, CXVIII e CXXIII), in Johan Lopez de Ulhoa (72, 15), Airas Carpancho (11, 5), Nuno Perez Sandeu (107, 1), Gil Perez Conde (56, 16) e Afonso Mendez de Besteiros (7, 8). Nella lirica di Francia lo schema è registrato in una canzone e due sirventesi provenzali in ottosillabi maschili (cfr. Frank 1953, I: 22, schema 117) e in tre testi in antico francese che alternano versi maschili (rima *a*) a versi femminili (rima *b*; cfr. Mölk – Wolfzettel 1972: 228, schema 346).

1. *Quisera*: per l'uso del piuccheperfetto indicativo in frasi ottative irrealizzabili, cfr. Dias 1970: 200-201 .

2. *namorado*: unica attestazione all'interno di apostrofe del sostantivo, già di per sé poco frequente nelle *cantigas* galego-portoghesi. Come nota Lorenzo Gradín (1991: 121), l'antitesi tra i due poli maschili del triangolo amoroso si avverte a livello lessicale nei sostantivi con cui i due vengono designati. In particolar modo a questa apostrofe accumulativa e alla formula cortese con cui la donna si riferisce all'amico al v. 16, si oppongono gli epiteti negativi dei vv. 4, 9, 14 e 19 da cui risalta il carattere collerico e intrattabile del marito. L'opposizione tra le due serie è evidente soprattutto nella prima strofa dove si estende alla sede rimica con *namorado* : *irado*.

3. *nom ous(o)*: nonostante il sintagma appaia con una certa frequenza nelle malmaritate francesi, risulta singolare il comportamento della donna che in genere non teme il marito, anzi è disposta a rischiare tutto per l'amante: cfr. Cadenet "Ja per gap ni per menassa / que mos mals maritz me fassa, / no mudarai qu'ieu no jassa / ab mon amic tro al dia" (S'anc fui belha ni prezada vv. 76-40). – *a falar*: per la costruzione *ousar a*, cfr. LIX v. 1 "Nunca vos ousei a dizer".

4. *irado*: aggettivo sostantivato, come i successivi epiteti riferiti al marito.

5. *irad' aja*: lett. 'abbia Dio adirato (contro di lui)'. In una sorta di ideale contrappasso la malmaritata augura a chi l'ha data in sposa ad un uomo collerico, meschino, iracondo e malvagio di ricevere dalla divinità lo stesso trattamento.

Come segnalato da Lang e ribadito da Lorenzo Gradín, le maledizioni scagliate dall'interlocutrice sono vicine a quelle di tante malmaritate (e malmonacate) galloromanze, *in primis* francesi, in cui la donna inveisce contro i responsabili della sua infelice unione (o, nell'altro caso, della sua segregazione in convento). – *quem*: il pronome indefinito nasconde ovviamente i genitori della donna e, in particolare, il padre che ne curato il contratto matrimoniale (*me lhi foi dar* 'mi diede a lui').

6. *de mil guisas*: l'iperbole si iscrive nel tono melodrammatico del testo, accentuato dal tono esclamativo su cui si chiude ogni strofa. – *travo*: il verbo *travar*, generalmente costruito con *em* (più raramente con la preposizione *con*), è attestato per lo più in

contesto satirico col valore di ‘censurare, riprendere’, ‘burlarsi’ e ‘afferrare’ (cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 105), ma in questo verso *travo em cuidados* significherà piuttosto ‘pensare molto’. Per il plurale *cuidados* riferito a ‘pensieri, preoccupazioni’, cfr. “meus cuydados que mi coytas dan” 114, 15 v. 3.

7. *m’ agravo*: per *agravar-se* ‘turbarsi, affliggersi’, cfr. “Álvar Rodríguez vej’ eu agravar / por que se sent’ aqui menguad’ andar” 30, 2 vv. 1-2; “lh’ agrav’ ou lhi non praz / de que con ela comecey” 143, 5 vv. 3-4.

9. *bravo*: dal lat. PRAVUS ‘malvagio’ incrociato con BARBĀRUS, la connotazione negativa dell’aggettivo è rimarcata dal precedente *mal*. Il termine è poco documentato nelle *cantigas* e, come ricorda Lorenzo Gradín (1991: 122), è utilizzato in riferimento al marito geloso da Gausbert de Poicibot, Peire Cardenal e nel *Roman de Flamenca*.

11. *Gram pesar*: al solito l’iperbato mette in evidenza un sintagma rilevante nell’economia semantica del testo. – *sofrudo*: il participio in *-udo*, derivato dalla diffusione nei verbi della terza coniugazione della desinenza latino volgare *-ŪTUM*, alterna nel periodo medievale con la forma odierna *sofrido* (cfr. Lorenzo 1977, II: 1210).

12. *ascondudo*: participio di *asconder* ‘nascondere’ (< lat. ABSCONDĒRE).

14. *sanhudo*: derivato da *sanha*, l’aggettivo significa ‘arrabbiato, irritato, collerico’. Si noti come l’innesto di un termine tanto distintivo della *cantiga* peninsulare in un contesto situazionale ad esso inconsueto costituisca un’ulteriore riprova della sapienza creativa e combinatoria del re trovatore.

16. *Senhor do meu coração*: formula apostrofica propria del genere *de amor* (cfr. XVII v. 22), e non allusione alla condizione socio-politica dell’autore come vorrebbe invece Nunes (1973, I: 179). – *cativo*: nell’accezione di ‘infelice’ (cfr. XXXIII v. 20); l’aggettivo viene posto in rilievo dall’*enjambement* che lo separa dalla copula *sodes* con forte ‘effetto di legato’.

17. *em*: Lang assegna alla preposizione valore causale e traduce: «Weil ich mit dem leben muss, mit welchem ich lebe» (cfr. Lang 1894 : 137). – *que*: l’integrazione “que[m]” proposta, tra gli altri, da Michaëlis (1895: 531) e Lapa (1965: 21) e recentemente ripresa da Cohen, viene rigettata anche da Lorenzo Gradín come non necessaria, dato che *que* assume spesso nei testi la funzione di *quem* (cfr. III v. 14).

CIX

Vi-vos, madre, com meu amig' aqui

La fanciulla si rivolge alla madre ad un tempo felice e curiosa per averla vista parlare col suo amico che di tanto in tanto sollevava il volto sorridente a rimirla. La gioia dell'interlocutrice, ignara della *fala* intervenuta tra i due, è riflesso della letizia dell'amato, derivante presumibilmente dall'aver ottenuto la benedizione della madre, in genere tratteggiata nelle *cantigas de amigo* come vigile guardiana ed ostacolo alla relazione amorosa della figlia.

La canzone coglie dunque lo stato d'animo della fanciulla che racconta la scena vista insistendo sui termini distintivi della lietezza amorosa e della giocondità, appena increspati dal fugace riferimento alla lunga assenza del riso dal volto dell'amato (v. 8). In un testo caratterizzato da un pur minimo sviluppo argomentale, le figure di ripetizione insistono infatti sulle serie lessicali centrate sull'aggettivo *ledo/leda* (*ergerse ledo* vv. 3-4 e 7, *partirse ledo* nel ritornello, *ficar leda* v. 10) e sulle espressioni 'positive' *aver prazer* (vv. 2, 16 e 20), *fazer bem* (v. 4), *meu bem* (ritornello), *riir* (vv. 7 e 5), *dar bem* (v. 10).

B 586, V 189.

Lang 110. Altre edd.: Moura (1847) p. 169; Monaci (1875) 189; Braga (1878) 189; Machado (1949-1964) 550; Tavares (1961) pp. 44-45; Nunes (1973) 37; Lapa (1976) 13; Nassar (1995) p. 111; Júdice (1997) p. 46; Cohen (2003) p. 622.

Repertori: Tavani (1967) 25, 136; D'Heur (1973) 603.

Vi-vos, madre, com meu amig' aqui
oje falar, e ouv' em gram prazer,
porque o vi de cabo vós erger
led', e tenho que mi faz Deus bem i;
5 *ca pois que s' el ledo partiu d' aquem,*
nom póde seer se nom por meu bem.

Ergeu-se ledo e riio ja que,
o que mui gram temp' á que el nom fez,
mais pois ja esto passou esta vez,
10 *fiq' end' eu leda, se Deus bem mi dê;*
ca pois que s' el ledo partiu d' aquem,
nom póde seer se nom por meu bem.

El pos os seus olhos nos meus entom,
quando vistas que xi vos espediu,
15 e tornou contra vós led' e riio,
e porend' ei prazer no coração,
ca pois que s' el ledo partiu d' aquem,
nom póde seer se nom por meu bem.

E pero m' eu da fala nom sei rem,

20 de quant' eu vi, madr', ei gram prazer em.

I- Vi vidi, madre, parlare oggi qui con il mio amico, e ne ebbi gran piacere, perché lo vidi ergersi accanto a voi lieto, e ritengo che Dio mi faccia del bene in ciò; *perché se lui è partito lieto da qui, non può essere se non per il mio bene.*

II- Si alzò lieto e sorrise un po', cosa che da molto tempo non faceva, ma poiché ciò accadde questa volta, ne sono lieta, che Dio mi dia del bene; *perché se lui è partito lieto da qui, non può essere se non per il mio bene.*

III- Egli allora rivolse i suoi occhi verso i miei, quando vedeste che si congedò da voi, e si volse verso di voi lieto e sorrise, e per questo ho piacere nel cuore, *perché se lui è partito lieto da qui, non può essere se non per il mio bene.*

F- E anche se io della conversazione non so nulla, di quello che vidi, madre, ebbi gran piacere.

Cantiga de amigo, di refrán; tre coblas singulares di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e due a rima baciata con una fiinda che ripete lo schema del ritornello.

Legame di *coblas capfinidas* tra le prime due strofe per l'iterazione di *ledo*. Rima desinenziale 14 : 15. *Enjambements* tra i vv. 1-2 e 3-4.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: i ər em

II: e ez

III: om iu

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 157, schema 160: 35; per cui cfr. X.

1. Da rilevare i giochi fonici del verso, prima centrati sul sintagma allitterante *vos-vi* e poi sul suono nasale e sulla vocale *a*.

2. *em*: 'di questo', cioè dell'aver visto parlare la madre con l'amico.

3. *de cabo*: 'vicino a'; nelle *cantigas* compare in genere costruito senza la preposizione *de*: cfr. "non trobedes cabo Santarén" 16, 13 v. 10, "el tiinha prestes cabo si / aquel espeto" 48, 1 vv. 8-9.

4. *led(o)*: dal latino LAETUM (-A), l'aggettivo compare nei testi quasi sempre all'interno di verso e, se in finale, rima solo con sé stesso, data la rarità di parole terminanti in *-edo/a* (con *e* aperta, cfr. Cunha 1988). Il termine costituisce il contrassegno specifico delle *cantigas de amigo* strutturate sul campo semico dell'amore corrisposto (cfr. Tavani 1980: 105-106) ed assume in questo caso una posizione di rilievo nel verso grazie all'*enjambement*. – *tenho que*: per *teer* col valore di 'considerare, ritenere' seguito da una frase completiva che esprime il giudizio, cfr. XXVIII v. 6.

5. *aquem*: l'avverbio di luogo (< *ACCU HĪNC) è essenzialmente sinonimo dell'*aqui* del v. 1, anche se quest'ultimo suppone in genere una localizzazione più precisa e più vicina alla persona che parla e può inoltre possedere il valore temporale di 'in questo momento' (cfr. Rodríguez 1980: 186).

7-8. *ja que*: nel finale di questo verso e all'inizio di quello successivo si corregge il testo Lang "riio ja, o que / mui gram..." (basato sulla lettura di Braga), ripristinando la lezione esatta dei testimoni: *ia que / o q̄*, già presente nelle edizioni di Nunes e Cohen (cfr. inoltre Ramos 1999: 64). Mussafia (1983: 334-335) propone la soluzione: "Ergeusse ledo e rií' oj' aque". – *riio*: 3^a singolare del perfetto di *riir* (< RĪDĒRE); la forma è bisillabica. – *ja que*: avverbio di quantità ('un poco'), cfr. la *fiinda* di 63, 55: "Se é per mí, que vos non faço ben, / dizede-mi-o, e ja-que farei én".

8. Il verso allude alla passata sofferenza amorosa del giovane. – *o que*: il pronome relativo è riferito al *riio* precedente.

9. *passou*: *passar* col valore di 'accadere'.

10. *figu'*: per l'occlusiva velare sorda rappresentata graficamente da *qu* quando segue vocale palatale, cfr. LVI v. 4 (Cohen: "fic"). Il verbo *ficar*, seguito da aggettivo, ha qui il senso di «ser, resultar» (cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 46). – *end(e)*: riassume quanto detto nel v. 7.

13. *seus*: nel testo Lang si legge *os olhos* laddove i manoscritti hanno *os seg*; nell'*errata corrige* l'editore propone la correzione *os meus olhos*, probabilmente con inavvertito scambio del pronome.

14. *xi*: forma assunta dal riflessivo con funzione accusativa quando esso compare in unione ad un altro pronome personale (cfr. Lang 1894: 170 ; Huber 1986 : 176). – (*xi*) *espediu*: 3^a singolare del perfetto di *espedirse* ('congedarsi'); l'espressione *espedirse a alguém* è documentata nel periodo medievale accanto all'odierna costruzione con *de*: cfr. "venho-mi vos espedir" 133, 2 v. 2; "mi vos espedirei" 133, 5 v. 15; "m' espedi / d' ela" 12, 3 vv. 3-4; "m' eu espedi / de mia senhor" 79, 39 vv. 1-2.

15. *riio*: gli editori mantengono la grafia dei manoscritti nonostante la rima con *espediu*, dato che la pronuncia era comunque *riiu* (così come per *vio*, cfr. LXV v. 9).

19. *fala*: 'conversazione', con riferimento al dialogo avvenuto tra la madre e l'amico, visto dalla fanciulla ma non udito; per il deverbale, cfr. "na fala que fezestes / perdi eu do que tragia" 18, 16 vv. 3-4; "nen ar foi sabedor / de tal fala, nen a fiz, nen a sei" 79, 51 vv. 15-16.

20. *em*: ripete pleonasticamente *de quant' eu vi*.

CX

Gram temp' á, meu amigo, que nom quis Deus

L'impossibilità di incontrare l'amico a causa dell'ostilità della madre conduce l'interlocutrice a prospettare la fuga come unico rimedio ad una situazione ormai insostenibile. L'estrema richiesta, affidata ai versi di *refrán*, caratterizza la donna non più come l'altezzosa *domina* protagonista ad esempio delle *cantigas* CVII e CXIV, ma come una giovane appassionata, oppressa e prigioniera della guardia materna che approfitta di un momento di distrazione di questa (vv. 3-4) per darsi alla fuga, accada quel che accada.

L'elaborata struttura argomentale del testo combina variazione e sviluppo tematico con l'iterazione martellante dei sintagmi negativi facenti perno sul verbo chiave *veer*. Ogni strofa prende avvio con il lamento per la lunga separazione dall'amato (*gram temp' á, mui' á*), a cui segue nella prima la constatazione della scarsa vigilanza della madre, circostanza favorevole per un'immediata fuga d'amore. Le strofe successive, una volta iterato il riferimento temporale, insistono sulla sorveglianza ed il divieto materno (vv. 8-10, vv. 15-16), la seconda unendo a questi motivi quello del fastidio della madre per la relazione della figlia (cfr. il poliptoto *pesou - pesa* ai vv. 8-9) e la terza riferendo piuttosto la sofferenza della giovane (vv. 13-14). La *fiinda* conclude con enfasi drammatica il testo indicando nella morte l'eventuale alternativa alla mancata partenza degli amanti.

La ricercata costruzione del componimento è evidente anche a livello formale, in particolar modo nell'anomala presenza di un verso di volta all'interno del corpo strofico che dà la rima al ritornello anticipandone in qualche modo l'iteratività assoluta tramite la ripetizione costante dell'inciso terminale *e pois est assi*, il cui rimante viene infine ripreso nel primo verso del congedo.

B 587, V 190.

Lang 111 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 171; Monaci (1875) 190; Braga (1878) 190; Machado (1949-1964) 551; Pimpão (1960) 39; Nunes (1973) 38; Júdice (1997) p. 47; Cohen (2003) p. 623.

Repertori: Tavani (1967) 25, 39; D'Heur (1973) 604.

Gram temp' á, meu amigo, que nom quis Deus
que vos veer podesse dos olhos meus,
e nom pom com tod' esto em mi os seus
olhos mha madr', amigu'; e pois est assi,
5 *guisade de nos irmos, por Deus, d' aqui*
e faça mha madr' o que poder des i.

Nom vos vi, á gram tempo, nem se guisou,
ca o partiu mha madr[e], a que pesou
d' aqueste preit' e pesa; e mim guardou
10 que vos nom viss', amigu'; e pois est assi,
guisade de nos irmos, por Deus, d' aqui,
e faça mha madr' o que poder des i.

15 Que vós nom vi á muito, e nulha rem
 nom vi des aquel tempo de nenhum bem;
 ca o partiu mha madr[e], e fez porem
 que vos nom viss', amigu'; e pois est assi,
guisade de nos irmos, por Deus, d' aqui
e faça mha madr' o que poder des i.

20 E se [o] nom guisardes mui ced' assi,
 matades vós, amigu', e matades mi.

I- È molto tempo, amico mio, che Dio non volle che potessi vedervi con i miei occhi, e con tutto questo mia madre non mi sorveglia, amico; e poiché è cosí, *fate in modo che ce ne andiamo, per Dio, da qui e allora faccia mia madre ciò che potrà.*

II- Non vi vidi, da molto tempo, né fu possibile, perché lo impedì mia madre, alla quale pesò e pesa questa intesa; e mi controllò perché non vi vedessi, amico; e poiché è cosí, *fate in modo che ce ne andiamo, per Dio, da qui e allora faccia mia madre ciò che potrà.*

III- È da tanto che non vi vidi, e da quel momento non conobbi alcun bene; perché lo impedì mia madre, e per questo fece sì che non vi vedessi, amico; e poiché è cosí, *fate in modo che ce ne andiamo, per Dio, da qui e allora faccia mia madre ciò che potrà.*

F- E se non organizzerete questo velocemente, uccidetevi, amico, e uccidete me.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro versi di cui i primi tre monorimi e l'ultimo su una nuova rima che viene ripresa nei due versi del ritornello, chiude la poesia una *fiinda* di due versi che come d'abitudine ripete la rima del *refrán*. I versi sono tutti endecasillabi maschili.

L'insistenza nel testo sul motivo e le espressioni del 'vedere' origina gli inizi anaforici dei vv. 7 e 14 (*nom vos vi*) e dei vv. 10 e 16 (*que vos nom viss'*, cui si aggiunge *que vos v.* 2); altra ripresa letterale all'inizio dei vv. 8 e 15 (*ca o partiu mha madre*).

Rima interna 6 : 7; desinenziale 7 : 8 : 9; ricca 7 : 8. Si noti infine che il quarto verso di ogni strofa termina con l'espressione formulare *e pois est assi*, di cui il primo verso della *fiinda* riprende il rimante *assi*. *Enjambements* tra i vv. 3-4, 13-14 e di minor rilievo tra i vv. 8-9, 9-10 e 15-16.

Schema metrico: a11 a11 a11 b11 B11 B11

I: eus i

II: ou

III: em

F: b11 b11

Cfr. Tavani 1967: 61, schema 19: 6. Presente in una quarantina di testi galego-portoghesi, la formula strofica è attestata in cinque poesie provenzali e in quarantatré francesi, per lo più ballate e *virelai* con due versi finali di ritornello (cfr. Frank 1953, I: 14, schema 67 e Mólk – Wolfzettel 1972: 192, schema 217).

1. *Gram temp' á*: il lamento per la lunga separazione dall'amato, iterata qui nel primo verso di ogni strofa, apre anche la canzone *Gran sazon á, meu amigo* di Martin de Padrozelos in cui l'interlocutrice dichiara iperbolicamente che mai amico fu più desiderato da donna di come lei ama il suo. – *nom quis Deus*: formula convenzionale, tanto più che le stanze successive attribuiscono la responsabilità della lontananza degli amanti interamente alla madre della fanciulla.

2. *dos olhos meus*: la specificazione pleonastica dell'organo visivo funziona come rinforzo espressivo del verbo *veer*.

4. *olhos*: che sia la fanciulla a non poter vedere l'amato o la madre ad osservare e vigilare sulla figlia, la prima strofa insiste sul tramite visivo degli occhi, qui collocati in posizione di rilievo a inizio verso dal forte *enjambement* (cfr. XCV v. 4). – *e pois est assi*: l'iterazione dell'inciso formulare, posto ad ogni strofa ad introduzione del ritornello, marca la quasi inevitabilità della fuga come unica via d'uscita ad una condizione ormai intollerabile.

5. *guisade*: imperativo del verbo *guisar* ('fare in modo, disporre'), da cui dipende la completiva con infinito coniugato *de nos irmos d'aqui*. Sulla gioia della giovane per l'imminente partenza con l'amico è centrata la *cantiga* dionigina CXXIII.

6. *poder*: 3^a persona singolare (soggetto è *madre*) del congiuntivo futuro di *poder*. Il tono della dichiarazione, complice l'identico contesto di interdizione, ricorda quello del proverbiale *pes a quem pesar* con cui la protagonista della *cantiga* XCV chiudeva sentenziosamente la propria richiesta all'amico di incontrarsi nonostante il divieto materno.

8. *ca o partiu*: l'interdizione materna, allusa nella prima strofa, viene esplicitata qui e nella terza strofa al v. 15 con identiche scelte lessicali. Il verbo *partir-se* significa in questo caso 'allontanare' nel senso di 'impedire, interdire'. – *madr[e]*: integrazione di Lang per *madra q̄* dei manoscritti. – *a que*: al posto di *a quem* del testo Lang, successivamente corretto dallo stesso editore dato il possibile valore pronominale di *que*.

9. *preit(o)*: con riferimento alla relazione amorosa dei due giovani. – *guardou*: 3^a singolare del perfetto di *guardar* ('guardare col fine di impedire, proibire'), verbo indicante per eccellenza la dispotica sorveglianza materna (cfr. CV v. 2).

13. *á muito*: sottinteso *tempo*, si riprende, variandolo lessicalmente rispetto al *gram temp' á* delle prime due strofe, il motivo della lunga separazione degli amanti.

14. *vi*: qui col senso di 'conoscere, provare' con *aequivocatio* semantica rispetto alle altre occorrenze del verbo nella poesia dove significa propriamente 'vedere'. – *de nenhum bem*: collegato a *nulha rem* in *explicit* del verso precedente; il verso esprime la topica assenza di gioia e piacere della giovane da quando non ha più visto l'amico.

15. *madr[e] e*: integrazione di Lang per *madre* dei manoscritti.

19. [o]: integrazione di Lang necessaria per restituire al verso la misura e il senso corretti. – *guisardes*: 2^a plurale del congiuntivo futuro di *guisar*: la *fiinda* si pone come conclusione logica delle riflessioni dell'interlocutrice, legandosi lessicalmente alla richiesta del ritornello (*guisade de...*).

20. L'iterazione a contatto su *matar* chiude con un crescendo drammatico il lamento della donna, impossibilitata a vedere l'amico per la severa guardia della madre.

CXI

Valer-vos-ia, amigo, [bem]

Il desiderio della giovane di corrispondere l'amato è ostacolato dalla madre che prova per lui sentimenti d'odio (*mortal desamor* vv. 4-5, *gram mal querer* v. 11). Il tema, interamente sviluppato nella prima strofa, è iterato meccanicamente nella seconda tramite forti correlazioni letterali che potrebbero però essere dovute alla penna dei filologi. Il testo, infatti, presenta diversi problemi ecdotici giacché i copisti di entrambi i manoscritti dimostrano delle incertezze in particolar modo nei primi versi della prima strofa che sono stati in seguito integrati proprio in base alla seconda.

Al di là delle questioni testuali il breve componimento (incompleto secondo Nunes) presenta gran parte degli ingredienti tematici caratteristici della canzone di donna: la separazione degli amanti, l'interdizione materna e la conseguente disperazione della figlia. A questo classico repertorio si aggiunge il motivo topico della morte che la fanciulla, secondo la migliore tradizione della lirica peninsulare (soprattutto della *cantiga de amor*), invoca come alternativa al dolore che le crea il non poter ricompensare l'amico a suo piacimento.

B 588, V 191.

Lang 112 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 173; Monaci (1875) 191; Braga (1878) 191; Machado (1949-1964) 552; Pimpão (1960) 40; Nunes (1973) 39; Torres (1977) p. 259; Nassar (1995) 112; Júdeice (1997) p. 70; Cohen (2003) p. 624.

Repertori: Tavani (1967) 25, 134; D'Heur (1973) 605.

Valer-vos-ia, amigo, [bem]
se eu ousasse, mais vedes quem
me tolhe d' aquest', e nom al,
mha madr' é que vos á mortal
5 desamor; e com este mal
de morrer nom mi pesari[a].

Valer-vos-ia, par Deus, meu bem,
se eu ousasse, mais vedes quem
me tolhe de vos nom valer:
10 mha madr' é que end' [á] o poder
e vos sabe gram mal querer,
e porem mha morte querria.

I- Ben vi aiuterei, amico, se osassi, ma vedete chi mi distoglie da questo e non altri: è mia madre, che ha per voi un odio mortale; e con questo dolore non mi dispiacerebbe morire.

II- Vi aiuterei, per Dio, mio bene, se io osassi, ma vedete chi mi distoglie dall'aiutarvi: mia madre è che ne ha il potere e vi vuole un gran male, e per questo vorrei la mia morte.

Cantiga de amigo, di *mestría*; due strofe di sei versi formate da due enneasillabi maschili a rima baciata e quattro ottosillabi, di cui l'ultimo femminile su una rima irrelata all'interno della strofa. La rima *a* e la rima *c* si ripetono identiche nelle due strofe, mentre varia la *b*. Il forte parallelismo su cui è costruito il testo origina correlazioni letterali nei primi quattro versi che si estendono, per i primi due, su quasi tutta la lunghezza del verso, nonostante esso possa essere dovuto almeno in parte alle ricostruzioni dei filologi. Rima desinenziale 6 : 12, 9 : 11; derivata ai vv. 11 e 12 (*querer - querria*). *Enjambements* tra i vv. 2-3, 4-5 e 8-9.

Schema metrico: a9 a9 b8 b8 b8 c8'

I: em al ia

II: em er ia

La descrizione metrica è basata sul testo qui proposto che mantiene sostanzialmente quello di Lang con le correzioni apportate dallo stesso editore e un paio di interventi giustificati nelle note (ai vv. 3 e 7). Si noterà in particolar modo che l'integrazione della preposizione *par* nel primo verso della seconda strofa determina la necessità di leggere come un enneasillabo anche il v. 1, risolvendo dunque con dialefe l'incontro vocalico *ia^amigo*. Lo schema proposto si differenzia sia da quello di Lang e Tavani che considerano tutti i versi ottosillabi (di cui l'ultimo femminile: a8a9b8b8b8c8', cfr. Tavani 1967: 91, schema 45: 1) sia da quelli di Nunes (a9a8b8b8b8c8') e Cohen (A9A9b8b8b8c8', che diviene A9A10b8b8b8c8' contando anche *oj'* nel secondo verso). La presente lettura, probabilmente forzata, non vuole certo essere definitiva, dato che lo stato del testo nei testimoni ne richiede una nuova edizione; basti per ora aver tentato di allestire, senza abbandonare l'edizione Lang, un testo più affidabile a quello lì proposto.

1. Entrambi i manoscritti condensano i primi tre versi in due righe facendo terminare il primo con *ousasse* ed il secondo con *al*. Lang inizialmente stampa "Valer-vos-ia, amigo, se *oj'* / eu ousasse", ma nell'*errata corrige* suggerisce di terminare il verso con *bem* per ripristinare la rima con *quem* e nell'indice infatti riporta come *incipit Valer-vos-ia, amigo, bem* (cfr. Lang 1894: 6, 138 e 174). Nunes e Cohen seguono la proposta di Michaëlis (1895: 531) ed introducono il possessivo, stampando rispettivamente "Valer-vos-ia, amigu'e meu ben" e "Valer vos ia, amigo, [meu bem]". – *valer-vos-ia*: condizionale con tmesi, cfr. XXV v. 4. Il verbo *valer* veicola nel testo il riferimento all'appagamento amoroso, impedito dalla severa vigilanza della madre. – *bem*: secondo il testo proposto è un avverbio, mentre nelle edizioni di Nunes e Cohen è sostantivo e costituisce con *amigo* un'apostrofe accumulante.

2. *se eu ousasse*: nelle correzioni Lang propone di omettere l'avverbio *oj'* presente nei manoscritti. Sono dello stesso avviso sia Nunes che Cohen, il primo stampa "se ousasse" avvertendo in seguito di introdurre il soggetto *eu* e il secondo pone nel testo l'avverbio tra parentesi quadre suggerendo nelle note l'eliminazione. Il verso risultante diviene identico al secondo verso della seconda strofa, tanto che Cohen considera ritornello i primi due versi delle strofe. – *quem*: la madre; la presenza ostile della madre interessa anche le *cantigas* CV, CVII, CX.

3. *me*: per il *mh o* di Lang e dei manoscritti è correzione di Michaëlis (1894: 531), fondata sul v. 9. – *d' aqest(o)*: riferito a *valer-vos*. – *e nom al*: Nunes considera la *e* verbo (*é*).

4. *madr' é*: Lang riprende la *distinctio*, non necessaria, di Braga (= v. 10), mentre Nunes e Cohen leggono “madre, que”. La stessa situazione si ripete al v. 10. – *mortal*: per l’aggettivo iperbolico cfr. LII v. 9.

5. *desamor*: ‘disamore, odio’, cfr. IX v. 23, XXI v. 11, LXXXII v. 13, LXXXVII v. 14.

6. *pesari[a]*: da notare che Lang segna erroneamente come integrazione solo la vocale finale, mentre i manoscritti presentano la forma *pesa*. L’integrazione del condizionale, fondata su *queria* del v. 12, è di Braga.

Il verso veicola il frequente motivo della morte d’amore, preferita ad una vita di sofferenze (cfr. II vv. 10-11, V vv. 5-7, VII v. 12, ecc.).

7. *par Deus*: si adotta la lezione di Nunes e Cohen ristabilendo, rispetto al testo Lang, la preposizione assente in V. La formularità dell’espressione legittima a mio avviso la correzione anche se ne consegue una variazione dello schema metrico rispetto a quello dell’edizione Lang (e, di conseguenza, di Tavani 1967).

9. *valer*: si noti la ripetizione del verbo chiave del testo, in posizione speculare rispetto al *valer* incipitario.

10. *end' [á] o poder*: integrazione di Lang per *endo poder* dei testimoni, seguita da Nunes. Cunha (1961: 61) propone la soluzione “end’ o poder / á, vos sabe gran mal querer” che oltre ad essere paleograficamente accettabile (visto il frequente scambio di *e* per *a* ad opera dei copisti) richiamerebbe la parallela inarcatura dei vv. 4-5. Cohen, infine, preferisce riprendere la lettura avanzata da Nobiling (1907: 348): “end’ á poder”.

11. *gram mal querer*: nella solita combinazione di *repetitio* e *variatio* tipica del procedimento del parallelismo, il verso ripete, variandolo lessicalmente, il concetto espresso nella prima strofa da *mortal desamor* (vv. 4-5).

12. *querria*: per *q̄ria* dei manoscritti, l’integrazione della vibrante non sarebbe in realtà necessaria dato il frequente ricorso nei testi all’imperfetto con valore di condizionale. Il verso riprende, con voluta simmetria, il motivo della morte desiderata su cui si chiude la prima strofa.

CXII

Pera veer meu amigo

L'esile poesia presenta i tratti distintivi delle *cantigas* di ispirazione per così dire 'tradizionale': sul piano formale spicca infatti il ricorso alla tecnica del *leixapréen*, nella sua rigorosa concatenazione di *repetitio* e *variatio*, alla sinonimia correlata al parallelismo e all'assonanza (almeno per l'ultima strofa). Dal punto di vista tematico inoltre, l'asse del significato è costituito dall'espressione *talhar preito* che viene iterata in tutti e quattro i distici e che rimanda al convegno amoroso a cui la fanciulla si sta per recare. Il realismo della situazione così delineata sfuma però di fronte all'impalpabile astrattezza dell'*alá*, del luogo imprecisato dove si deve realizzare l'atteso incontro e allo stesso modo l'assenza di riferimenti alla gioia o alla reciprocità del sentimento amoroso mantiene il testo in un'atmosfera rarefatta dove persino la madre, spesso concreto ostacolo alla relazione degli amanti o autonoma protagonista del discorso poetico, rimane evanescente figura di sfondo alle intime confidenze della figlia.

B 589, V 192.

Lang 113. Altre edd.: Moura (1847) p. 173; Monaci (1875) 192; Braga (1878) 192; Cidade (1941) pp. 43-44; Machado (1949-1964) 553; Piccolo (1951) 119; Nunes (1970) p. 277; Nunes (1973) 40; Júdice (1997) p. 65; Cohen (2003) p. 625.

Repertori: Tavani (1967) 25, 70; D'Heur (1973) 606.

Pera veer meu amigo
que talhou preito comigo,
alá vou, madre.

5 Pera veer meu amado
que mig' á preito talhado,
alá vou, madre.

Que talhou preito comigo;
é por esto que vos digo:
alá vou, madre.

10 Que mig' á preito talhado;
é por esto que vos falo:
alá vou, madre.

I- Per vedere il mio amico che ha scambiato la sua promessa con me, *là vado, madre.*

II- Per vedere il mio amato che con me ha scambiato la sua promessa, *là vado, madre.*

III- Ha scambiato la sua promessa con me; è per questo che vi dico: *là vado, madre.*

IV- Con me ha scambiato la sua promessa; è per questo che vi dichiaro: *là vado, madre.*

Cantiga de amigo, di *refrán*, formata da quattro distici monorimi, eccetto l'ultimo monoassonanzato, con un ritornello finale su una nuova rima costruiti secondo la tecnica del *leixaprén*. I versi del corpo strofico sono eptasillabi femminili, mentre il ritornello consta di un solo verso, quadrisillabo femminile. Ricca la rima 1 : 2 e in rapporto derivativo *amigo* – *amado* ai vv. 1 e 4.

Schema metrico: a7' a7' B4'
I, III: igo adre
II, IV: ado/alo

Cfr. Tavani 1967: 76, schema 26: 117; per cui cfr. LXXXVIII.

1. *Pera*: usato in alternativa a *para*, la preposizione assume qui valore di congiunzione finale introducendo una subordinata implicita.

2. *talhou preito*: per *talhar preito* 'fare un proposito', 'accordarsi', 'promettere' (cfr. Lapa 1970, *Vocabulário*: 83 e Nunes 1973, III: 667): cfr. Pero Meogo: "O meu amig' a que preito talhei" (v. 1 e "Talheilh' eu preito de o ir veer" v. 4 di 134, 6 anch'essa caratterizzata da *leixaprén*).

3. *alá*: rimane imprecisato in questa poesia il luogo del convegno amoroso, mentre in CXV la fanciulla confida alla madre di andare *a la bailia do amor*. – *vou*: cfr. LXX v. 7.

5. Si noti che la *variatio* rispetto al v. 2, necessaria per esigenze rimiche, interessa il piano sintattico e quello morfologico e si serve, dal punto di vista del computo sillabico, dell'oscillazione ancora attestata nella lingua delle *cantigas* tra le varianti *migo* / *comigo*.

8. *por esto*: riferito al *preito talhado*.

11. *falo*: la stessa coppia di rimanti sinonimici *digo* – *falo* in una *cantiga* interessata da *leixaprén* si riscontra in *Como vivo coitada, madre, por meu amigo* di Martin de Ginzo (93, 4).

CXIII

Chegou-mh', amiga, recado

La canzone presenta una situazione tanto topica del genere *de amigo*, quanto rara nel canzoniere dionigino: la donna confida ad un'amica di voler porre fine alle lunghe sofferenze dell'innamorato ed attende lieta il suo rapido ritorno. L'andamento narrativo del testo, privo di ritornello, permette un certo sviluppo argomentale della situazione esposta che si arricchisce ad ogni strofa di un ulteriore passaggio, tessendo la storia di una conversione da *dame sans merci* ad una donna benevola ed appassionata pronta a ripagare la fedeltà dell'uomo innamorato. Nella prima strofa l'interlocutrice rivela di aver ricevuto un messaggio dall'amico che la sta raggiungendo, come da lei richiesto, ma al fervore gioioso della donna si oppone nella seconda strofa il riferimento alle pene dell'amante, la cui lunga descrizione risulta immediatamente funzionale all'esposizione del tema centrale, ovvero la terapeutica elargizione del *galardon*. Solo nella terza strofa infatti si espone chiaramente il desiderio della protagonista di ricompensare tanto affanno, di 'guarire' l'amico, secondo la metafora classica dell'infermità erotica.

Ricorrendo al lessico selezionato e stilizzato tipico del genere *de amor* piuttosto che della canzone di donna, al poeta sono sufficienti poche parole chiave per far risuonare i motivi su cui è strutturata l'intera poesia, a cominciare dal verbo *viir* (in poliptoto al v. 4 e iterato nel presente *vem* ai vv. 7 e 16) che allude all'imminenza dell'incontro e dal sostantivo *grado* del v. 15 che evoca, non senza un accenno di velato erotismo, la soddisfazione amorosa preannunciata dalla dittologia *prazer e sabor* (in negativo al v. 10). Nelle dichiarazioni della donna acquistano inoltre nuova valenza semica le numerose serie lessicali incentrate sulla sofferenza (*coitado - coita, gram mal, cuidado, sofrer, levar*) con cui lei immagina e riferisce i patimenti lamentati in prima persona dal poeta in tante *cantigas de amor*. La poesia, del resto, dimostra vari elementi di collusione con questo genere letterario, presentando come protagonista un'altera *domina* che, seppur depresso l'atteggiamento sdegnoso ed indifferente, mantiene intatta tutta la sua autorità, come risulta evidente dalla gioia per vedere eseguiti i suoi comandi (cfr. vv. 3-4, 16) e dalla malcelata superbia con cui elargisce i suoi doni.

B 590, V 193.

Lang 114. Altre edd.: Moura (1847) p. 175; Monaci (1875) 193; Braga (1878) 193; Machado (1949-1964) 554; Pimpão (1960) 41; Tavares (1961) pp. 45-46; Nunes (1973) 41; Torres (1977) p. 260; Nassar (1995) 113; Júdice (1997) p. 71; Cohen (2003) p. 626.

Repertori: Tavani (1967) 25, 20; D'Heur (1973) 607.

Chegou-mh', amiga, recado
d' aquel que quero gram bem;
que pois que viu meu mandado,
quanto póde viir, vem;
5 e and' eu leda porem,
e faço muit' aguisado.

El vem por chegar coitado,
ca sofre gram mal d' amor;

e anda muit' alongado
 10 d' aver prazer nem sabor,
 se nom ali u eu fôr,
 u é todo seu cuidado.

 Por quanto mal á levado,
 amiga, razom farei
 15 de lhi dar end' algum grado;
 pois vem como lh' eu mandei;
 e logu' el será, bem sei,
 do mal guarid' e cobrado,

 e das coitas que lh' eu dei
 20 des que foi meu namorado.

I- Mi giunse notizia, amica, di colui al quale voglio gran bene; che dopo aver visto il mio messaggio, quando potrà venire, verrà; e per questo sono contenta, e ne ho pienamente ragione.

II- Arrivando egli giunge tormentato, poiché soffre un gran mal d'amore; e non prova piacere né gioia, se non lì dove sono io, dov'è tutto il suo pensiero.

III- Per quanto male ha patito, amica, farò bene a dargli qualche soddisfazione; poiché viene come io gli chiesi; ed in breve egli sarà, ben lo so, guarito e ricompensato dal male

F- e dalle pene che io gli diedi da quando fu innamorato di me.

Cantiga de amigo, di *mestría*, formata da tre strofe di sei versi di cui il primo, il terzo e il sesto sono eptasillabi femminili e rimano tra loro mantenendo la rima in *-ado* lungo tutta la poesia (rima *a unissonans*), mentre i restanti sono eptasillabi maschili che variano la rima ad ogni strofa (rima *b singulars*). Chiude il testo una *fiinda* di due versi che ripete la misura e la rima degli ultimi due versi della terza strofa, dalla quale è sintatticamente dipendente.

Le tre unità strofiche sono collegate tramite l'artificio delle *coblas capcaudadas* e dall'inizio anaforico dei vv. 5 e 9. Rime derivate ai vv. 3 e 16 (*mandado - mandei*), 8 e 20 (*amor - namorado*), 10 e 17 (*sabor - sei*); ricche 3 : 12, 15 : 18 : 20; ricca e desinenziale la 16 : 19.

Schema metrico: a7' b7 a7' b7 b7 a7'

I: ado em

II: ado or

III: ado ei

F: b7 a7' (sulla III)

ei ado

Cfr. Tavani 1967: 101, schema 79: 19; per cui cfr. II.

1. Notevole la somiglianza con l'incipit di LXXXI *Chegou-m' or' aqui recado*, incentrata tematicamente sulle insanabili sofferenze dell'amico.

2. Il verso costituisce una perifrasi per indicare l'*amigo* (il termine distintivo del genere con compare mai in questo testo) e nel contempo una dichiarazione d'amore dell'interlocutrice.

4. Da notare il poliptoto a contatto *viir - vem*, rispettivamente infinito e 3^a singolare del presente indicativo di *viir* ('venire'). Il senso del verso è: 'verrà il prima possibile', con allusione implicita all'autorità della donna che solo ora smette di essere la *senhor* fredda ed inaccessibile promettendo all'uomo *prazer e sabor*.

5. *leda*: per l'aggettivo, che iscrive *tout court* la *cantiga* nel campo semico dell'amore corrisposto e della letizia amorosa, cfr. CIX v. 4. – *porem*: 'per questo', cioè per il rapido ritorno dell'amato.

6. Per *fazer aguisado*, qui con la variante con *a-* prostetica del participio, 'aver ragione, procedere correttamente', cfr. LIV v. 15.

7. L'ordine per Nunes é: *el vem coitado por chegar (aqui, junto de mi)*. L'amico giunge *coitado* dall'amata non conoscendo la natura della sua convocazione.

9. *muit' alongado*: 'molto distante' nel senso di ignaro di ricevere piacere e gioia, cfr. "D' aver de vós ben, and' eu alongado" 131, 4 v. 8.

10. *prazer nem sabor*: in dittologia sinonimica anche in LIV v. 7.

12. *cuidado*: da notare che la seconda strofa, incentrata sul mal d'amore del giovane, si apre e si chiude circolarmente sui corradicali *coitado* (aggettivo 'angosciato, tormentato') - *cuidado* (sostantivo 'preoccupazione, inquietudine').

14. *razom farei*: richiama *faço muit' aguisado* del v. 6, insistendo sull'equità del suo comportamento. Si ricordi a tal proposito la norma di comportamento valida per tutte le donne, formulata dalla protagonista di *A maior coita que eu no mund' ey* di Airas Carpancho: "O maior torto que pode seer: / leyxar dona seu amigo morrer" (11, 3 *fiinda*).

15. *end(e)*: 'per questo', cioè *por quanto mal á levado*. – *algum grado*: 'qualche ricompensa' (cfr. XII v. 10). Violando il codice della *fin'amor*, la donna è decisa a modificare la propria condotta con il proposito di concedere qualcosa, cfr. Johan Airas de Santiago: "Se é per mí, que vos non faço ben, / dizede-mi-o, e ja-que farei én" (63, 55 *fiinda*).

16. La causale da un lato giustifica la disposizione benevola della donna per l'uomo fedele che accorre al suo richiamo, dall'altro ne sottolinea il potere e la superiorità nel rapporto amoroso.

17. *log(o)*: ‘in poco tempo’, indica l’immediatezza della ricompensa amorosa. – *bem sei*: ulteriore accenno alla consapevolezza dell’interlocutrice in merito delle sofferenze inferte all’amico e nel contempo superba professione di generosità.

18. *guarid’ e cobrado*: stesso binomio sinonimico in due *cantigas de amor* rispettivamente di Martin Soarez e Pedr’Amigo de Sevilha, probabilmente l’una fonte dell’altra data l’identità assoluta del riscontro: “logu’ eu seria guarid’ e cobrado” (97, 23 v. 14) e “logo eu seeria guarid’ e cobrado” (116, 20 v. 21).

19. *e das coita*: coordinato a *do mal* del verso precedente. – *lh’ eu dei*: la sincera ammissione di colpa della *fiinda* attenua in qualche modo il tono apparentemente superbo di alcune dichiarazioni precedenti della fanciulla-*domina* protagonista di questo testo.

CXIV

De morrerdes por mi gram dereit' é

Il testo si inserisce nel ridotto gruppo di *cantigas de amigo* in cui l'interlocutrice non solo è orgogliosamente consapevole della propria bellezza ma se ne vanta a tal punto da sdegnare l'amore, i complimenti o la sofferenza dell'innamorato, essendo la sua passione logica conseguenza di quelle qualità estetiche per le quali lei deve ringraziare esclusivamente Dio. Imperniata sull'iterazione del verbo *gradecer* è ad esempio *Direi verdade, se Deus mi perdon* di Pero Gomez Barroso (127, 3) in cui la vanagloria della giovane, più che nel ringraziamento negato all'amico, risalta dalla dichiarazione del ritornello: “[Deus] m' el fremosa fez; tanto mi deu / tanto de ben quanto lhi pedi eu”. Il testo di don Denis sembra però presentare maggiori punti di contatto con *Diz meu amigo tanto ben de mí* di Johan Airas (63, 26) di cui condivide sia singoli concetti come la certezza di un riconoscimento universale della propria avvenenza (“fremosa mi dira quen me vir” v. 8) sia i termini chiave *parecer* e *gradecer*. In particolar modo l'ultimo verso della *fiinda* dionigina ricalca quasi letteralmente il primo verso di *refrán* del borghese di Santiago: “en quant' el diz non lhi gradesqu' eu ren, / ca mi sei eu que mi paresco ben”.

Il contenuto del presente componimento, praticamente sintetizzato nell'*incipit* perentorio *de morrerdes por mi gram dereit' é*, è interamente sviluppato nella prima strofa e reiterato nelle successive tramite le consuete correlazioni parallelistiche centrate in particolar modo sul verbo *morrer* (*matar* nella terza strofa), sulla serie *mal grado/bom grado/gradecer* e su *parecer*, ripetuto almeno due volte in ogni strofa nella duplice veste di sostantivo (vv. 6/12/18, 9, 10 e 16) e verbo (v. 2). Caratteristico della poesia è inoltre l'*enjambement* interstrofico che collega, a sorpresa, la terza strofa alla *fiinda* insistendo nuovamente sul *tópos* di *Deus artifex* e sulla stizzita superbia della donna.

B 591, V 194.

Lang 115 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 177; Monaci (1875) 194; Braga (1878) 194; Cidade (1941) pp. 60-61; Machado (1949-1964) 555; Nunes (1973) 42; Júdice (1997) p. 48; Cohen (2003) p. 627.

Repertori: Tavani (1967) 25, 29; D'Heur (1973) 608.

De morrerdes por mi gram dereit' é,
amigo, ca tanto paresqu' eu bem,
que d' esto mal grad' ajades vós em,
e Deus bom grado; ca per bõa fé,
5 *nom é sem guisa de por mi morrer*
quem mui bem vir este meu parecer.

De morrerdes por mi nom vos dev' eu
bom grado poer, ca esto fará quem quer
que bem cousir parecer de molher.
10 E pois mi Deus este parecer deu,
nom é sem guisa de por mi morrer

quem mui bem vir este meu parecer.

De vos por mi amor assi matar,
nunca vos d' esto bom grado darei.
15 E meu amigo, mais vos eu direi:
pois me Deus quis este parecer dar,
nom é sem guisa de por mi morrer
quem mui bem vir este meu parecer

que mi Deus deu; e podedes creer
20 que nom ei rem que vos i agradecer.

I- Morire per me è molto giusto, amico, poiché sono tanto bella, che per questo riceviate voi del male, e Dio del bene; perché in fede mia, *non è senza ragione il morire per me per chi vede questo mio bell'aspetto.*

II- Del fatto che moriate per me io non devo esservi grata, poiché questo farà chiunque contempra bellezza di donna. E poiché Dio mi diede questo aspetto, *non è senza ragione il morire per me per chi vede questo mio bell'aspetto.*

III- Del fatto che amore vi uccida per me, per questo mai vi sarò riconoscente. E amico mio, vi dirò di più: poiché Dio volle darmi questo aspetto, *non è senza ragione il morire per me per chi vede questo mio bell'aspetto*

F- che Dio mi diede; e potete credere che non ho nulla di cui esservi grata.

Cantiga de amigo, di *refrán* formata da tre *coblas singulares* di quattro decasillabi maschili a rima incrociata e un ritornello di due versi, anch'essi decasillabi maschili, a rima baciata con una *fiinda* che ripete la misura e la rima dei versi di *refrán*. Legame di *coblas capdenals* tra le prime due strofe (*De morrerdes por mi*), mentre quello di *coblas capfinidas* tra la terza strofa e il congedo (*Deus*) si incrocia con la tecnica parallelistica che origina gli inizi quasi anaforici dei vv. 10, 16 e 19. Rima derivata ai vv. 14-16 (*darei - dar*); desinenziali 5/11/17 : 19 : 20, 15 : 18 e 16 : 17; ricche 6/12/18 : 29, 14 : 15. *Enjambements* tra i vv. 7-8, 8-9, 18-19, 19-20; tra di essi è degno di nota l'*enjambement* interstrofico che lega il ritornello della terza strofa e la *fiinda*. Per sanare l'ipermetria del v. 8 così come è trasmesso da entrambi i copisti sarà necessario considerare *poer* monosillabico e risolvere con sinalefe l'incontro vocalico tra *ca^esto*, entrambe risultano però soluzioni forzate.

Schema metrico: a10 b10 b10 a10 C10 C10

I: e em ər

II: eu ər

III: ar ei

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 155, schema 160: 18; per cui cfr. X.

1. L'iperbato permette la collocazione incipitaria di uno dei motivi centrali del testo, ovvero la morte d'amore dell'amico (ordine diretto: *é gram dereito de morrerdes por mi*). Cfr. l'analoga situazione in LIII (*De mi fazerdes vós, senhor*), LXIX (*De mi valerdes seria, senhor*).

2. *tanto*: collegato al *bem* successivo. – *paresqu'*: *pareasco*; per l'occlusiva velare sorda rappresentata graficamente da *qu* per ragioni di fonetica sintattica, quando segue cioè vocale palatale, cfr. LVI v. 4. Per il verbo *parecer* riferito al bell'aspetto della donna, cfr. LXV v. 1.

3. *esto*: sostituisce *de morrerdes por mi* (cfr. v. 8). – *em*: l'avverbio, pleonastico, ripete il precedente pronome *esto* e pertanto risponde sostanzialmente ad esigenze rimiche.

4. *bom grado*: sottointeso il congiuntivo *aja*, l'espressione ottativa si oppone al precedente *mal grado*, rivolto all'amico. Per il ringraziamento a Dio della propria bellezza, cfr. ad es. i versi esordiali di Johan Garcia de Guilhade: "Quer' eu, amigas, o mundo loar, / por quanto ben mi Nostro Senhor fez: / fez-me fremosa e de muy bon prez" (70, 44 vv. 1-3).

5. *sem guisa*: 'senza motivo, ingiustamente', per il sostantivo di origine germanica *guisa* 'modo, maniera', cfr. VII v. 10. – *de por mi morrer*: soggetto del precedente verbo *é*, riprende specularmente e a chiasmo l'*incipit* della poesia.

6. *quem*: la sicurezza della fanciulla in merito al suo fascino è tale che, secondo le sue iperboliche parole, chiunque morirebbe vedendola, non solo l'amico.

8. *poer*: il fatto che questa sia l'unica attestazione di *grado* in unione a *poer*, sembrerebbe avvalorare la proposta di Nobiling (1903: 192), seguita da Nunes (1973, II: 47 e 465), di eliminare il verbo per ripristinare l'isometria del verso. – *quem quer*: soggetto di *fará*; per questa locuzione relativa allitterante, cfr. XXXVII v. 16.

9. *cousir*: unica attestazione del verbo nel canzoniere dionigino ed unica tra le venti *cantigas* in cui compare a non trovarsi in sede rimica. Per il verbo, documentato nei provenzali nella forma *c(h)ausir* ('vedere, discernere' o 'scegliere, preferire') e qui col significato di 'guardare attentamente', ed i suoi derivati *cousido* e *cousimento*, cfr. Brea 2005b.

13. *vos*: collegato a *matar*, con *variatio* lessicale rispetto al *morrer* dei vv. 1 e 7. – *amor*: soggetto.

14. *esto*: riferito alla frase precedente *de amor matar-vos assi por mi*. – *darei*: il verbo *direi* presente nell'edizione di Lang è errore di stampa (non se ne accorge LPGP 1996: 190).

15. *eu*: lezione di V per l'*en* di B, messo a testo da Cohen.

19. *Deus deu*: si ricongiunge il convenzionale sintagma allitterante che compare separato al v. 10.

20. *i*: riferito alla morte amorosa del giovane.

CXV

Mha madre velida!

In questa poesia, ultima delle otto *cantigas* di cosiddetto stampo tradizionale presenti nel *corpus* d'*amigo* dionigino (le altre sono LXXXVIII-CIII e CXII), la giovane esprime il desiderio di andare ad un ballo che si terrà dove vive il suo amico, compiacendosi delle mormorazioni che si solleveranno su loro due. Al di là della stravagante disinvoltura con cui la fanciulla annuncia il proprio proposito alla madre, spesso severa guardiana degli incontri amorosi della figlia, l'apparente semplicità del testo si scontra ad una più attenta lettura con alcune anomalie lessicali che rinviano, probabilmente, a differenti ipotesi interpretative. È il caso degli imperfetti *queria* (v. 14) ed *amava* (v. 17), che fanno supporre un rapporto amoroso recentemente finito, e degli altrettanto inconsueti aggettivi *garrida* e *jurada*, il primo dal significato non charo ed il secondo frutto di una correzione editoriale per la lezione *periurada* dei manoscritti. In base a tali segnalazioni la poesiola potrebbe non iscriversi più pienamente nel campo semico dell' 'amore corrisposto' a cui è sempre stata collegata, ma accennare ad un comportamento lezioso da parte della giovane e alle chiacchiere maldicenti della gente.

B 592, V 195.

Lang 116. Altre edd.: Moura (1847) p. 178; Monaci (1875) 195; Braga (1878) 195; Machado (1949-1964) 556; Nunes (1970) pp. 278-279; Nunes (1973) 43; Oliveira/Machado (1974) pp. 121-122; Alvar/Beltrán (1985) 189; Nassar (1995) 114; Júdice (1997) p. 66; Cohen (2003) pp. 628-629.

Repertori: Tavani (1967) 25, 44; D'Heur (1973) 609.

Mha madre velida!
Vou-m' a la bailia
do amor.

5 Mha madre loada!
Vou-m' a la bailada
do amor.

Vou-m' a la bailia
que fazem em vila
do amor.

10 [Vou-m' a la bailada
que fazem em casa
do amor.]

15 Que fazem em vila
do que eu bem quera,
do amor.

Que fazem em casa

do que eu muit' amava,
do amor.

20 Do que eu bem quera,
chamar-mh am garrida,
do amor.

Do que eu muit' amava,
chamar-mh am jurada,
do amor.

I- Mia madre bella! vado al ballo *dell'amore.*

II- Mia madre lodata! vado alla danza *dell'amore.*

III- Vado al ballo che fanno nella villa *dell'amore.*

IV- Vado alla danza che fanno nella casa *dell'amore.*

V- Che fanno nella villa di colui al quale volevo bene, *dell'amore.*

VI- Che fanno nella casa di colui che molto amavo, *dell'amore.*

VII- Di colui al quale volevo bene, mi chiameranno innamorata, *dell'amore.*

VIII- Di colui che molto amavo, mi chiameranno promessa, *dell'amore.*

Cantiga de amigo, di *refrán* costruita secondo la modalità del *leixaprén*. Otto distici di pentasillabi femminili monoassonanzati (su rima perfetta il secondo), disposti secondo il sistema di *coblas alternas*, seguiti ciascuno da un ritornello formato da un verso maschile di tre sillabe. Casi di *derivatio* in sede rimica ai vv. 2/7 e 5/10 (*baila - bailada*) e tra il ritornello e i vv. 17 e 22 (*amor - amava*, che origina legame di *coblas capfinidas* tra il ritornello della settima strofa e l'*incipit* dell'ottava). Sinafe tra *que^eu* ai vv. 14/19 e 17/22.

Schema metrico: a5' a5' B3'

I, III, V, VII: i-a or

II, IV, VI, VIII: a-a

Cfr. Tavani 1967: 78, schema 26: 137; per cui cfr. LXXXIX.

1. *madre velida*: la stessa apostrofe 'benigna' si riscontra nell'*incipit* di altre due *cantigas de amigo*: *Madre velida, meu amigo vi* di Airas Carpancho (11, 7) e *Mia madre velida, e non me guardedes* di Johan Servando (77, 17).

2. *la*: si ricordi che il ricorso agli arcaismi è caratteristico delle *cantigas* parallelistiche costruite sulla modalità del *leixaprén* e dalla fattura apparentemente 'popolare'. – *bailia*: 'ballo' (deverbale da *bailar* < *BALLARE adattamento del greco bizantino *ballizō* 'ballare'), significato attestato solo in don Denis, mentre è documentato al di fuori della lirica profana con l'accezione di 'giurisdizione', sia figurata ("u dem' os seus ten / na ssa baylia" CSM 32 vv. 45-46) che amministrativa ("ena Bailia de Ribadauja", cfr. Maia 1986: 137). Non è da escludere, come puntualizza Cohen, che

almeno in questo verso *bailia* possa significare che la fanciulla andando al ballo si ponga ‘in balia di amore’.

3. *do amor*: per Nunes (1973, III: 48) è da intendere *do meu amor*, ma va ricordato che talvolta nelle *cantigas* formalmente più vicine ad una poesia di tipo tradizionale il ritornello appare dotato di una propria autonomia rispetto alla strofa.

4. *madre loada*: apostrofe rara, attestata oltre a questo verso solo in Martin de Padrozelos (95, 9 v. 10). Per la coppia *velida-loada* in corrispondente parallelistiche, cfr. 83, 1 e 117, 3.

5. *bailada*: variante sinonimica di *bailia*, cfr. Airas Nunez “Por Deus, ay mha filha, fazed’ a baylada”(14, 4 v. 13).

8. *vila*: il sostantivo indica generalmente un villaggio o una città (“Longi de vila quen asperades?” 22, 5 v. 2; “noutro dia a Segóvia chegou, / [...] pois o ricome na vila entrou” 120, 13 vv. 2-4; “vila da Graada” 127, 5 v. 11), ma avendo qui come sinonimo *casa* si riferirà piuttosto alla dimora rurale dove si tiene il ballo (cfr. «villa, casa de campo» in Lorenzo 1977, II: 1317).

10. La strofa, assente in entrambi i testimoni, è facilmente ricostruita da Storck (1885) grazie alle rigide correlazioni parallelistiche su cui si struttura il *leixapren* per cui il v. 10 ripete necessariamente il secondo verso della seconda strofa e il v. 11 il primo della sesta.

14. La perifrasi indica l’*amigo*, che non viene mai citato esplicitamente nel testo. – *queria*: per Nunes il ricorso all’imperfetto anziché al presente si spiega con esigenze rimiche, mentre Oliveira/Machado (1974: 122) propongono una differente interpretazione della poesia, secondo la quale l’amico avrebbe posto fine al legame amoroso e la fanciulla andrebbe ugualmente al ballo «mostrando-se louçã, embora amargurada e fiel ao seu amor».

20. *chamar-mh am*: 3^a plurale del futuro di *chamar* col pronome atono che separa le componenti morfologiche del verbo. – *garrida*: dal verbo *garrir* (< GARRIRE ‘chiacchierare, cianciare’), il termine significa per Lang e Nunes ‘innamorata’ ed è tradotto da Lorenzo (1977, II: 680) «loca de amor». Diversa l’interpretazione fornita da Cohen che intende l’aggettivo in senso peggiorativo come ‘frivola’, trovando fondamento alla sua proposta in Corominas/Pascual (1980, III: 109 «lascivo, deshonesto»).

23. *jurada*: per restituire al verso la misura e il senso corretti, Lang, seguito da Nunes, corregge la lezione *periurada* tradita da entrambi i manoscritti. È tuttavia da ricordare che le eventuali anomalie metriche sono un ingrediente caratteristico delle *cantigas* di stampo tradizionale e che si potrebbe, come suggeriscono Oliveira/Machado, considerare il *per* come particella intensiva. Cohen, invece, preferisce mantenersi fedele ai testimoni.

CXVI

Coitada viv', amigo, por que vos nom vejo

Cantiga dalla ricercata struttura strofica, in versi *de arte mayor*, tematicamente centrata sulla reciprocità della sofferenza amorosa, presumibilmente causata dalla separazione degli amanti. Il ritmo lento ed iterativo del componimento, interamente costruito attorno ai campi lessicali della *coita*, della morte e della vista, rende l'ossessione dello struggimento e del desiderio amoroso che vede la morte come unica fuga possibile ad una situazione ormai insostenibile. Nel crescendo drammatico del testo però anche questa estrema soluzione pare negata dagli ipotetici congiuntivi imperfetti dell'ultima strofa che relegano la morte a condizione invidiabile ma appartenente ad altri, ad un mondo esterno alla coppia (*quem* vv. 6. e 13, *ome ou molher* v. 18) in cui l'io lirico cerca una pietra di paragone rispetto alla propria condizione personale, in un passaggio dal particolare al generale, «numa universalização de sentimentos em que, buscando compartilhar, por comparação, se constata, pelo contrário e paradoxalmente, a mais desoladora solidão» (Mongelli 1996: 41).

B 593, V 196.

Lang 117 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 179; Monaci (1875) 196; Braga (1878) 196; Machado (1949-1964) 557; Pimpão (1960) 42; Nunes (1973) 44; Torres (1977) p. 261; Nassar (1995) 115; Spina (1996) pp. 346-347; Júdice (1997) p. 72; Cohen (2003) p. 630.
Repertori: Tavani (1967) 25, 22; D'Heur (1973) 610.

Coitada viv', amigo, por que vos nom vejo,
e vós viveades coitad' e com gram desejo
de me veer e me falar; e porem seja
sempr' em coita tam forte
5 que nom m' é se nom morte,
come quem viv', amigo, em tam gram desejo.

Por vos veer, amigo, vivo tam coitada,
e vós por mi veer, que oi mais nom é nada
a vida que fazemos; e maravilhada
10 são de como vivo
sofrendo tam esquivo
mal, ca mais mi valrria de nom seer nada.

Por vos veer, amigo, nom sei quem sofresse
tal coita qual eu sofr' e vós, que nom morresse;
15 e com aquestas coitas eu, que nom nacesse,
nom sei de mim que seja,
e da mort' ei enveja
e tod[o] ome ou molher que ja morresse.

I- Tormentata vivo, amico, perché non vi vedo, e voi vivete tormentato e con grande desiderio di vedermi e di parlarvi; e per questo sto sempre in una pena così forte che per me non è altro che morte, come chi vive, amico, in un desiderio tanto grande.

II- Per vedervi, amico, vivo così tormentata, e voi per vedere me, che ormai non è più nulla la vita che facciamo; e meravigliata sono di come vivo soffrendo un dolore così aspro, che più mi converrebbe non essere nata.

III- Per vedervi, amico, non so chi abbia mai sofferto un tale dolore quale soffriamo io e voi, che non ne morisse; e con questi tormenti io, che non fossi mai nata, non so che cosa sarà di me, ed ho invidia della morte e di ogni uomo o donna che già sia morto.

Cantiga de amigo, di *mestría*; tre *coblas singulares* formate da sei versi femminili *de arte mayor* di cui i primi tre e l'ultimo sono articolati in due emistichi con cesura centrale (6' + 5', ad eccezione dei vv. 3 e 18: 8 + 4'), mentre il quarto e il quinto sono due emistichi esasillabici, separati e rimanti tra loro.

Le prime due strofe sono collegate tramite *coblas capfinidas* (vv. 6-7 *amigo*) e le ultime due per *coblas capdenals* (con identica ripetizione del primo emistichio ai vv. 7 e 13); altro inizio anaforico ai vv. 2 e 8. *Dobre* al secondo e sesto verso di ogni stanza: I (*gram*) *desejo*, II *nada* (in rima equivoca), III *morresse*. Rime derivate ai vv. 3 e 16 (*sejo* - *seja*), 5 e 14/18 (*morte* - *morresse*), 12 e 15 (*nada* - *nacesse*); ricche 2/6 : 3, 13 : 14/18; desinenziale la rima *a* della terza strofa; rima antitetica 14 : 15.

Enjambements tra i vv. 3-4, 8-9, 9-10, 11-12, 13-14.

Schema metrico: a12' a12' a12' b6' b6' a12'

I: ejo orte

II: ada ivo

III: esse eja

Cfr. Tavani 1967: 60, schema 17: 1. La formula rimica, un *unicum* tra i galego-portoghesi, è documentata in un'alba anonima provenzale che alterna esasillabi femminili e quadrisillabi maschili e in una canzone francese di Moniot d'Arras che combina enneasillabi, pentasillabi ed un eptasillabo, tutti femminili (cfr. Frank 1953, I: 12, schema 63 e Mölk – Wolfzettel 1972: 185, schema 193).

1. *Coitada vivo*: la formula d'esordio rivela il tono umorale della poesia, inscrivendola immediatamente nel campo semico dell'amore irrelato, tradizionalmente distintivo del genere *de amor*, come provano i seguenti *incipit*: *Coitado vivo, á mui gran sazon* (7, 3), *Coitado vivo mays de quantus son* (116, 5) e *Coitado vivo d' amor* (155, 1).

2. *e*: per rispettare la misura esasillabica del primo emistichio Nunes propone di assorbire la copulativa iniziale nel *veja* che chiude il verso precedente (cfr. Nunes 1973, III: 49). – *vivedes coitad(o)*: ripresa chiasmica della precedente dichiarazione di sofferenza che la protagonista riferisce a se stessa.

5. *se nom morte*: per il lamento tipico della *coita* tanto *forte* da essere pari alla *morte*, cfr. con le stesse scelte lessicali XXIII vv. 15-16 e LXVII vv. 17-18.

7. Nel parallelismo concettuale che interessa la poesia, questo verso riprende, rovesciandone l'ordine, i due emistichi che aprono la prima strofa. L'affermazione è convenzionale, ma Nunes (1973, III: 49) cita al riguardo il verso di Peire Vidal "Dona, tan sui de vos vezer cochos" (*Be m'agrada la covinens sazoz* v. 33).

8. *vós por mi veer*: sottointeso *vivedes tam coitado*. – *nom é nada*: 'non vale nulla', cfr. "Oi mais nom è nada / de fiar per namorado" LVII vv. 5-6; stessa rima equivoca su *nada* in XCVII 21 : 28.

9. *maravilhada*: quanto la *maravilha* non sia solo un'emozione positiva ma anche «cousa de causar pasmo ou espanto» (Magne 1944: 249), è documentato da questo passo in cui la donna sembra rendersi conto per la prima volta della reale gravità della propria sofferenza (cfr. Mongelli 1996: 41).

11. *esquivo*: 'aspro, forte', riferito al sostantivo *mal* anche in LXVII v. 38.

12. *de nom seer nada*: il motivo topico del morire d'amore raggiunge in questa poesia sviluppi originali allargando la propria angolazione dalla morte come estinzione al desiderio di annullare fin dalle radici la propria esistenza.

13. *nom sei quem*: su questo paragone negativo, espediente retorico per dichiarare iperbolicamente la propria sofferenza, è costruita l'intera *cantiga* CXXVII, di cui si riportano i versi esordiali, lessicalmente vicini a questa strofa: "Nom sei oj', amigo, quem padecesse / coita qual padesco, que nom morresse, / se nom eu, coitada, que nom nacesse".

14. *e vós*: si noti lo zeugma per cui al verbo *sofro* si accorda grammaticalmente anche il soggetto di seconda plurale.

15. *que nom nacesse*: la parentetica ha valore ottativo e richiama l'iperbolica dichiarazione che chiude la strofa precedente 'più mi varrebbe non essere nata'; il verbo *nacesse* è dunque una 1^a persona singolare, avendo come soggetto l'*eu* precedente, e non una 3^a come l'antitetico rimante *morresse*. Stesso inciso in CXXVII v. 3.

16. *seja*: con valore di futuro, cfr. "des oi mais [nom sei] que seja de mi" CXXVI v. 9.

17. *enveja*: termine scarsamente attestato nelle *cantigas*, derivato dal lat. ĪNVĪDĪA con passaggio del gruppo -DJ- a fricativa prepalatale sonora, divenuta successivamente sorda nel galego *envexa*.

18. *tod[o]*: integrazione suggerita da Lang nella premessa alla sua edizione (Lang 1894; CXIX), necessaria a sanare l'ipometria del verso ed accolta già da Cohen (B e V: *todome*). In alternativa si potrebbe ripristinare la preposizione *de* ("e de tod' ome") o *a*, come sembra suggerire l'identica espressione in Vasco Fernandez Praga de Sandin: "Senhor fremosa, grand' enveja ei / eu a tod' ome que vejo morrer" 151, 25 (vv. 1-2).

CXVII

O voss' amig', ai amiga

Nella *cantiga* LXXXVII la confidente rivelava all'amica l'esistenza di una donna che, non avendo potuto sottrarle l'amato, cercava in tutti i modi di allontanarlo da lei. In questa poesia invece la rivale si fa più pericolosa avendo irretito l'uomo tanto da renderlo *loco* e *tolheito*, quasi istupidito dai suoi maliziosi raggiri. Si tratta di un motivo frequentemente praticato nella canzone di donna galego-portoghese (insieme alla situazione contraria in cui è l'uomo a voler *filhar outra molher*), ma sorprende qui lo stizzito disappunto dell'interlocutrice, preoccupata per la compagna tradita e sorpresa che una donna gioisca nel sottrarre l'amico di un'altra.

A livello strutturale, si noterà che il testo, a differenza di tanti altri, presenta un minimo sviluppo argomentale in base al quale, pur ricorrendo alla consueta trama di correlazioni semantiche e verbali, il contenuto della prima strofa viene amplificato nelle successive con un particolare accento alla sentita sincerità della confidente (implicitamente opposta alla slealtà dell'amico) e al comportamento dissoluto della donna che non viene nemmeno citata come tale, ma allusa tramite perifrasi imprecative.

B 594, V 197.

Lang 118. Altre edd.: Moura (1847) p. 181; Monaci (1875) 197; Braga (1878) 197; Machado (1949-1964) 558; Nunes (1973) 45; Alvar/Beltrán (1985) 190; Nassar (1995) 116; Júdice (1997) p. 49; Airas (2003) 67; Cohen (2003) p. 631.

Repertori: Tavani (1967) 25, 67; D'Heur (1973) 611.

O voss' amig', ai amiga,
de que vós muito fiades,
tanto quer' eu que sabhades
que unha que Deus maldiga,
5 *vo-lo tem louqu' e tolheito,*
e moir' end' eu com despeito.

Nom ei rem que vos asconda,
nem vos será encoberto;
mais sabede bem por certo
10 que ãa que Deus confonda,
vo-lo tem louqu' e tolheito,
e moir' end' eu com despeito.

Nom sei molher que se pague
de lh' outras o seu amigo
15 filhar, e porem vos digo
que ãa que Deus estrague
vo-lo tem louqu' e tolheito,
e moir' end' eu com despeito.

E faço mui gram dereito,

20 pois quero vosso proveito.

I- Il vostro amico, o amica, di cui voi molto vi fidate, io desidero tanto che sappiate che una donna, che Dio la maledica, *ve lo tiene fuori di senno e stordito, e io ne muoio con rabbia*.

II- Non c'è cosa che io vi nasconda, né vi sarà celato; ma sappiate bene per certo che una donna, che Dio la mandi in rovina, *ve lo tiene fuori di senno e stordito, e io ne muoio con rabbia*.

III- Non conosco donna che si appaghi di prendere alle altre il loro amico, e perciò io vi dico che una donna, che Dio la rovini, *ve lo tiene fuori di senno e stordito, e io ne muoio con rabbia*.

F- E faccio la cosa giusta, poiché desidero il vostro bene.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro eptasillabi femminili a rima incrociata e un ritornello di due a rima baciata con una *fiinda* che riprende la rima del *refrán*. Da rilevare il legame di *coblas capdenals* tra la seconda e la terza strofa e il parallelismo letterale che interessa ogni quarto verso.

Rime derivate ai vv. 1 e 14 (*amiga - amigo*), 4 e 15 (*maldiga - digo*); desinenziale 13 : 16. *Enjambement* ai vv. 14-15.

Schema metrico: a7' b7' b7' a7' C7' C7'

I: iga ades eito

II: onda erto

III: ague igo

F: c7' c7'

Cfr. Tavani 1967: 197, schema 160: 444; per cui cfr. X.

1. Simile attacco in XCVIII con identico gioco paronomastico (*O voss' amig', amiga, vi andar*) dove però viene delineata una situazione diametralmente opposta, giacché la confidente intercede in favore dell'infelice innamorato, mentre qui avvisa l'amica dell'esistenza di un'altra donna.

2. *de que*: nel periodo medievale il verbo *fiar* regge generalmente le preposizioni *per* ed *em* (cfr. LVII v. 6), ma, sebbene rara, è documentata anche la costruzione con *de*: cfr. "el-Rei de vós mais d' outro varom fia" 30, 6 v. 18.

4. Lett. 'che una che Dio maledica'. Il quarto verso di ogni strofa, contenente il riferimento imprecativo alla rivale, è interessato da un forte parallelismo che origina un'iterazione quasi letterale a cui sfugge, per esigenze rimiche, solo il verbo finale. – *unha*: così Lang risolve graficamente la lezione *hu (q) ha* di V (B: *hu ha*). – *maldiga*: 3^a singolare del congiuntivo presente di *maldizer* (cfr. XXVII v. 3), registrato per lo più in frasi imprecative (come il parallelo *confonda* del v. 10), cfr. "eu, coitada, que Deus maldisse" LXXVII v. 15; "que sejas sempre maldito e confuso" 30, 16 v. 14; "rogu' eu a Deus que el me maldiga" 81, 3 v. 4.

5. *louqu' e tolheito*: la dittologia sinonimica unisce due termini scarsamente attestati nelle *cantigas* e riferiti qui alle nefaste conseguenze della passione dell'amico per l'altra donna. Per l'aggettivo *louco*, raro rispetto al sostantivo *locura*, cfr. ad esempio Johan Airas: "meu amor o traj' assi louco" (63, 69 v. 14). Per *tolheito* col senso di «entorpecido, sem poder fazer uso das suas facultades, por estar apaixonado em excesso» (Nunes 1973, III: 693), cfr. Airas Carpancho: "Mays eu, que por ssandeu e tolheyto / and', e como non moiro, catyvo?" (11, 9 vv. 11-12). Ma il termine, antico participio passato irregolare di *tolher* 'togliere' (modellato su *colheito* < COLLĒCTUM, cfr. Huber 1986: 214; Williams 1973: 188), si riferirà probabilmente anche all'amico 'sottratto' alla donna innamorata (cfr. *filhar* 'prendere' v. 15).

6. *despeito*: 'ira, collera', 'sdegno, disprezzo' (lat. DĒSPĒCTUM), cfr. "[o demo] con despeito / os meteu en folia" CSM 115 vv. 61-62.

7. Lett. 'non ho cosa che vi nasconda'.

8. *encoberto*: riferito a *rem* che viene dunque ad assumere un'anomala forma maschile (cfr. Nunes 1973, III: 50 e Moscoso Mato 2000: 106).

9. *sabede*: una delle corrispondenze parallelistiche rintracciabili nel componimento si fonda sul poliptoto a distanza *sabhades - sabedes* (rispettivamente terzo verso della prima e seconda strofa), cui segue con *variatio* lessicale – ma non concettuale – il sintagma *vos digo* nella terza strofa.

10. *confonda*: 3^a congiuntivo presente di *confonder* (< lat. CONFŪNDĒRE), attestato nel periodo medievale anche nella forma *cofonder*, per cui a rigore l'integrazione di *n*, già di Moura, non è necessaria (cfr. Michaëlis 1895: 531). Cfr. in un contesto tematico simile: "¡Cofonda Deus a que filhar o meu / amigu', e min, se eu filhar o seu!" (63, 21 *fiinda*).

13. *se pague*: per *pagar-se de* 'trarre piacere in', cfr. XIII v. 5. Una simile riflessione è iterata nel ritornello di *Dizen, amigo, que outra senhor* di Johan Airas in cui l'interlocutrice, sapute le intenzioni dell'amico, confida nel buon senso delle altre donne "ca ja todas saben que sodes meu / e nen ùa non vos querra por seu" (63, 21). Il tono è tuttavia differente rispetto al presente testo, poiché qui l'amica pare poco convinta dell'onestà di questa *que Deus maldiga* e le sue affermazioni più che consolare, come sostiene Rodríguez (1980: 146), vogliono mettere in guardia la giovane innamorata.

14. *outras*: Nunes corregge la forma in un singolare considerandola soggetto dell'infinito coniugato *filhar*, ma il pronome indefinito ha qui funzione dativa, esplicitata dal precedente *lhe*.

15. *filhar*: 'prendere, portar via' l'amico, cfr. "A que mi a min meu amigo filhou" 63, 16 v. 1; "ũa dona lho quiso filhar" 70, 23 v. 4.

16. *estrague*: il verbo *estragar*, 'causare danno, rovinare, distruggere', è documentato nelle *cantigas* profane in questo verso e in un *escarnio* di Afonso Gomez: "quand' estragou ali o Almançor?" 5, 1 v. 14. Nella forma *astragar* compare in dittologia

sinonimica col verbo *cofonder* nella *Crónica Troiana*: “Ssabede que per u chegaua Éytor cofondía et astragaua quantos achaua ante ssy” (*TMILG*).

20. *proveito*: ‘vantaggio, profitto’ (lat. PRŌFĒCTUM), cfr. “ssey que farees / voso gram proveito se a mim farees / que eu ouça nova de hu seja contento” 85, 8 vv. 14-16.

CXVIII

Ai fals' amigu' e sem lealdade!

La *cantiga* affronta, più specificatamente rispetto a *Amigo fals' e desleal!* (CVI), il tradimento dell'amato, tema praticato dai trovatori galego-portoghesi ma non con la frequenza che si potrebbe a prima vista supporre. Venuta a conoscenza di un'altra donna precedentemente ingannata dall'amico, l'interlocutrice dà voce ad un amaro sfogo contro la slealtà del fedifrago che per lungo tempo le ha celato con astuzia i suoi inganni. Di fronte alla sua falsità, però, la donna non medita propositi di vendetta come altre tradite del genere de *amigo* (cfr. ad es. 69, 1), ma si lascia andare appena all'augurio di raccogliere un giorno i frutti nefasti di un simile comportamento. Il sapore proverbiale della chiusa è in qualche modo anticipato dal secondo verso di *refrán* in cui il riferimento al lancio della pietra verso un'indefinita *outra*, generalmente interpretato come metaforica *avance* amorosa, mi sembra indicare al contrario la recidiva malafede del giovane. L'altra donna in tal senso non rappresenterebbe l'ennesima rivale in amore, ma una sventurata vittima dei raggiri dell'uomo.

Il tema viene sviluppato lungo il componimento secondo il procedimento canonico del parallelismo concettuale che trova qui sostegno in differenti correlazioni verbali, a cominciare dalle apostrofi ingiuriose e dai riferimenti all'altra donna contenuti nel verso del corpo strofico incorniciato dal ritornello. Il testo risulta così costretto, soprattutto nelle prime due strofe, tra iterazioni simmetriche che si nutrono di tenui variazioni sinonimiche e posizionali (*fals' amigo* v. 1 / *amigo falso* v. 6, *sem lealdade* v. 1 / *muit' encoberto* v. 6, *falsidade* v. 2 / *maldeserto* v. 7, *por verdade* v. 4 / *por certo* v. 9). Tutto un gioco di connessioni cui si aggiunge e si sovrappone l'iteratività senza variazioni del ritornello, insistendo con particolare enfasi sulle serie lessicali specifiche della disonestà dell'amico.

B 595, V 198.

Lang 119 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 182; Monaci (1875) 198; Braga (1878) 198; Machado (1949-1964) 559; Nunes (1973) 46; Nassar (1995) 117; Júdice (1997) p. 50; Cohen (2003) p. 632.

Repertori: Tavani (1967) 25, 1; D'Heur (1973) 612.

Ai fals' amigu' e sem lealdade!
ora vej' eu a gram falsidade,
com que mi vós á gram temp' andastes;
ca d' outra sei eu ja por verdade,
5 *a que vós atal pedra lançastes.*

Amigo fals' e muit' encoberto!
ora vej' eu o gram maldeserto
com que mi vós á gram temp' andastes;
ca d' outra sei eu ja bem por certo
10 *a que vós [a]tal pedra lançastes.*

Ai fals' amigu'! eu nom me temia

do gram mal e da sabedoria
com que mi vós á gram temp' andastes;
 ca d' outra sei eu que o bem sabia,
 15 *a que vós [a]tal pedra [lançastes].*

E de colherdes razom seria,
 da falsidade que semeastes.

I- Ahimè amico falso e senza lealtà! ora io vedo la grande falsità, *con cui voi vi comportaste per lungo tempo nei miei confronti*; perché io so già con certezza di un'altra, *alla quale voi lanciaste tale pietra*.

II- Amico falso e molto menzognero! ora io vedo il grande inganno *con cui voi vi comportaste per lungo tempo nei miei confronti*; perché io so già per certo di un'altra, *alla quale voi lanciaste tale pietra*.

III- Ahimè falso amico! io non temevo il gran male e l'astuzia *con cui voi vi comportaste per lungo tempo nei miei confronti*; perché io so di un'altra, che li conosceva bene, *alla quale voi lanciaste tale pietra*.

F- E sarebbe giusto per voi raccogliere la falsità che seminaste.

Cantigo de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* formate da tre enneasillabi femminili monorimi e da un ritornello di due versi, anch'essi enneasillabi femminili, di cui il primo intercalato tra il secondo ed il terzo verso del corpo strofico (*refrán intercalar*). Chiude la poesia una *finda* di due versi che riprende la misura e la rima degli ultimi due versi della terza strofa.

Legame di *coblas capdenals* tra la prima e la terza strofa e di *coblas capfinidas* tra la seconda e la terza (vv. 9 e 11: *eu*). Rime ricche 1 : 2 : 4, 12 : 16; desinenziali la rima del ritornello e del secondo verso della *finda* e 11 : 14; rima derivata ai vv. 12 e 14 (*sabedoria - sabia*). *Enjambements* tra i vv. 11-12 e 16-17. Sinalefe v. 14 *que^o*.

Schema metrico: a9' a9' B9' a9' B9'

I: ade astes

II: erto

III: ia

F: a9' b9' (sulla III)

ia astes

Cfr. Tavani 1967: 80, schema 33: 12; per cui cfr. CVIII.

1. Simile attacco esclamativo sulla falsità e la slealtà dell'amico in CVI: *Amigo fals' e desleal!*.

2. *falsidade*: in figura etimologica con l'aggettivo *falso* del verso precedente, a rimarcare la disonestà dell'amico, nucleo tematico centrale del testo. Il sostantivo è raramente documentato nel *corpus* profano galego-portoghese e per lo più in contesto satirico (cfr. 94, 15 v. 18 e 152, 7 v. 11).

3. *com que*: per la costruzione *andar com*, cfr. “Tod’ andava con mentira” 120, 53 v. 13; “non andava senon con gran lealdade” *CSM* 67 v. 34. – *mi*: ‘nei miei confronti’, cfr. 107, vv. 2-3 “anda-mi sanhuda / mia madr”.

4. *sei eu*: in questa poesia il tradimento si manifesta come un dato acquisito prima dell’inizio del canto, non si aggiunge dunque ad esso il motivo frequente del ‘sentito dire’ (cfr. ad es. 50, 12; 75, 5; 148, 6; ecc.) o della confidenza dell’amica (cfr. CXVII). Del resto non viene nemmeno esplicitato in cosa consista la *falsidade* dell’amico, dato che l’*outra* non indica la nuova donna amata ma una già sedotta e abbandonata. – *por verdade*: la locuzione avverbiale, in rapporto sinonimico col simmetrico *por certo* (v. 9), rafforza il verbo *saber*, insistendo sulla certezza della donna di quanto sta affermando (cfr. la stessa corrispondenza sinonimica, in sede rimica, in LXXVI).

5. L’immagine enigmatica del lanciare la pietra è stata generalmente interpretata come allusione all’interesse dell’uomo nei confronti di quest’altra donna. Secondo Nunes, ad esempio, si tratterebbe di «um dos muitos meios por que se dá a entender que ela não nos é indiferente» (Nunes 1973, III: 51). Lang (1894: 138) invece ricorda il modo di dire, vivo tutt’oggi, ‘lanciare il sasso e nascondere la mano’, di cui però verrebbe ripresa solo la prima parte senza peraltro trovare senso nel contesto della poesia. Nei testi galego-portoghesi non c’è traccia di questa particolare espressione, ad eccezione del blasfemo lancio di pietre contro le statue della Vergine o dei Santi in alcune *cantigas* mariane (*CSM* 38, 136, 294). Nonostante la mancanza di riscontri, risulta difficile attribuire al gesto una finalità seduttiva e del resto l’unico antecedente dell’aggettivo *atal* (‘simile, somigliante’) è proprio il sintagma *a gram falsidade* del v. 2 (e nelle strofe successive a *o gram maldeserto* e *o gram mal e a sabedoria*). – *atal*: già Michaëlis (1895: 531), Lapa (1965: 21-22) e Cohen preferiscono la forma unita *atal* contro la *distinctio a tal* del testo di Lang dato che l’articolo determinativo femminile non trova senso nel contesto (stessa correzione in I v. 14).

6. Da notare che la ripetizione dell’apostrofe su cui si apre il testo si combina in questo *incipit* di strofa alla *variatio* posizionale (*fals’ amigo - amigo falso*) e sinonimica (*sem lealdade - muit’ encoberto*). – *encoberto*: ‘nascosto’ con riferimento alla condotta falsa dell’amato, cfr. *amig’ encuberto CSM* 401 v. 77.

7. *maldeserto*: il sostantivo è in rapporto sinonimico col *falsidade* del v. 2, ma il suo significato letterale non è chiaro. Lang assegna a *maldeserto* il senso di *verrat, undank* (‘tradimento’) con riferimento al francese antico *desert(e)* ‘guadagno, ricompensa’ (per cui cita un esempio di Godefroy: “Cum male deserte a rendue / a sainte evesque sum parein!”; cfr. Lang 1894: 138). Lapa, dopo aver ricordato il sintagma *vida deserta* (‘vita triste’) presente nel canzoniere mariano, collega il termine piuttosto al latino *DESERTUS* col senso di «‘bem falante’, ‘astuto’, ‘fingido’» (Lapa 1965: 22). Cohen lo traduce «comportamento mal mercedo», con duplice riferimento all’ingratitude e all’infedeltà (Cohen 2003: 632).

12. *do*: per *temer-se de*, cfr. “Ai, madre, de vós se temia” 107, 1 v. 4; “me temia de seu desamor” 133, 3 v. 3; “me temer de neun mal” 151, 28 v. 6. – *sabedoria*: ‘abilità, astuzia’ in senso negativo, cfr. “mays sabe ben, per sa sabedoria, / que vyverá desquando morto for” 125, 45 vv. 17-18.

Si noti che il verso sfugge agli inflessibili meccanismi del parallelismo letterale non ripetendo la formula *ora vej' eu...* che caratterizza il secondo verso delle prime due strofe. Pur immettendo nell'intreccio tematico del testo il motivo della *sabedoria* del giovane, la terza strofa non risulta comunque indipendente dalle altre, visto il ricorrere dell'apostrofe incipitaria e l'inizio anaforico del quarto verso (*ca d' outra sei eu*).

14. *o*: pronome riferito a *o gram mal* e *sabedoria* e quindi con allusione agli inganni dell'amico sperimentati di persona dall'altra donna (*sabia* è 3^a singolare).

Cohen, ritenendo improbabile la sinalefe tra il pronome e la congiunzione *que*, considera il verso ipermetro.

16. *colherdes*: 2^a plurale dell'infinito coniugato di *colher* (< lat. CŎLLĪĜĒRE), sottinteso 'frutti': la *fiinda* infatti cita il famoso detto popolare 'chi semina raccoglie'.

CXIX

Meu amig', u eu sejo

Ennesimo lamento della fanciulla che, lontana dall'amato, non sente che desiderio, timore e tormento ed agogna di rivederlo per porre fine a tanta sofferenza. La convenzionalità del contenuto – che si nutre dei motivi canonici della *coita*, della vista e dell'attesa struggente – è riscattata dall'elaborazione formale del testo, costruito su sofisticati rimandi concettuali e verbali. Le figure di ripetizione, a contatto e a distanza, interessano come d'abitudine i termini chiave del discorso poetico, ed ecco allora la serie *desejo - deseja - desej'* (vv. 2, 8 e 15), il poliptoto su *veer* (vv. 3, 9, 14), la figura etimologica *coitada - coita* (vv. 10 e 11) e il richiamo aggettivale tra *mal sobejo - coita sobeja* (vv. 5 e 11) e quello sostantivale tra *mal sobejo - mal tanto* (vv. 5 e 17). La particolarità della poesia consiste però nel gioco fonico-morfologico istituito tra le serie rimate della prima e seconda strofa, una maschile e l'altra femminile, che costituiscono un raro caso di rima grammaticale (occ. *rims derivatius*) all'interno del *corpus* galego-portoghese.

B 596, V 199.

Lang 120 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 184; Monaci (1875) 199; Braga (1878) 199; Machado (1949-1964) 560; Pimpão (1960) 43; Nunes (1973) 47; Nassar (1995) 118; Júdice (1997) p. 51; Cohen (2003) p. 633.

Repertori: Tavani (1967) 25, 48; D'Heur (1973) 613.

Meu amig', u eu sejo
nunca perço desejo
se nom quando vos vejo;
e porem vivo coitada
5 com este mal sobejo
que sofr' eu, bem talhada.

U quer que sem vós seja,
sempr' o meu cor deseja
vos ata que vos veja;
10 *e porem vivo coitada*
com gram coita sobeja
que sofr' eu, bem talhada.

Nom é se nom espanto,
u vos nom vejo, quanto
15 ei, desej' e quebranto;
e porem vivo coitada
com aqeste mal tanto
que sofr' eu, bem talhada.

I- Amico mio, dove io sono mai perdo il desiderio se non quando vi vedo; *e pertanto vivo tormentata* con quest'immenso male *che soffro, bella*.

II- Dovunque sia senza di voi, sempre il mio cuore vi desidera fino a quando vi vede; *e pertanto vivo tormentata* con quest'immensa grande pena *che soffro, bella*.

III- Quando non vi vedo, non ho altro che paura, desiderio e dolore; *e pertanto vivo tormentata* con questo grande male *che soffro, bella*.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro esassillabi maschili monorimi e un ritornello di due eptassillabi femminili, di cui il primo intercalato tra il terzo e il quarto verso del corpo strofico.

Il forte parallelismo del componimento determina l'inizio anaforico del quinto verso di ogni strofa. Degno di nota il ricco gioco di *rims derivatiu* tra *sejo* : *desejo* : *vejo* : *sobejo* della prima strofa e *seja* : *deseja* : *veja* : *sobeja* della seconda. Rime ricche 1 : 2 e 7 : 8. *Enjambements* ai vv. 8-9 e 14-15.

Schema metrico: a6' a6' a6' B7' a6' B7'

I: ejo ada

II: eja

III: anto

Cfr. Tavani 1967: 58, schema 13: 74; per cui cfr. VIII. Per rispettare lo schema suggerito da Tavani è necessario leggere *eu* bisillabico o ripristinare la vocale finale del verbo; Nunes considera la poesia formata unicamente da esassillabi maschili, eliminando però la congiunzione coordinante all'inizio di ogni quarto verso.

1. *sejo*: *seer* col senso di *estar* ('trovarsi').

2. *desejo*: sottointeso 'di voi'. Per l'espressione *perder desejo(s)* riferita alla persona amata, cfr. "non poss' eu por én desejos perder / d' a que mi Deus non ouvera mostrar / [...] e, cuydando, perdi / desejos de quant' al fui eu amar" 22, 12 vv. 3-7; "Pois me fazedes, mia senhor, / de quantas cousas no mund' á / desejos perder, e sabor / se non de vos, de que eu ja / nunca desejos perderei" 103, 2 vv. 1-5.

5. *mal sobejo*: in parallelo a *coita sobeja* anche in LXVII. Per l'aggettivo *sobejo/a* ('enorme, eccessivo'), cfr. LXV v. 19.

6. *bem talhada*: lett. 'ben modellata, ben fatta'. Per queste rapide pennellate descrittive, con cui l'interlocutrice della *cantiga de amigo* ritrae se stessa, generalmente affidate ai versi del ritornello (cfr. *louçana* LXXXVIII), cfr. Fidalgo1998b.

7. *U quer que*: al posto di *Viuer que* dei manoscritti, è emendamento di Michaëlis (1895: 531) seguito da Nunes e Cohen e fondato sulle parallele espressioni dei vv. 1 (*u eu sejo*) e 14 (*u vos nom vejo*). Lang si mantiene fedele ai testimoni stampando "Viver que", lamentando però la mancanza di senso del verso (cfr. Lang 1894: 174). Per la locuzione *u quer que* 'dovunque', cfr. Lorenzo 1977, II: 713-714.

9. *ata que*: ‘finché’, locuzione congiuntiva che introduce una subordinata temporale, cfr. Huber 1986: 299 e Vñez 2004: 169. Da notare l’insistenza su *v* che si riverbera anche nel *vivo* del verso successivo (e cfr. inoltre vv. 3 e 14 sempre sul sintagma *Vos Vejo*). – *veja*: soggetto è *cor* del verso precedente.

13. *espanto*: ‘spavento, paura’ deverbale da *espantar* (< EXPAVĚNTARE, da EXPAVĚRE ‘temere’). Termine raro, attestato in Pero da Ponte (120, 16 v. 4) e in quattro *cantigas* alfonsine, tra le quali Bertolucci (1996: 33) ricorda soprattutto *Non me posso pagar tanto* (18, 26) in cui ritroviamo quattro rimanti del nostro testo: *tanto*, *espanto*, *quanto* e *quebranto*.

15. *ei*: Nunes e Cohen accolgono la correzione *eu* di Michaëlis (1895: 531), intendendo dunque: ‘quando non vi vedo, quanto io desidero non è che timore e tristezza’ (cfr. Nunes 1973, III: 52). Nella mia interpretazione *desejo* e *quebranto* vanno coordinanti entrambi a *espanto* v. 13: lett. ‘quanto ho non è se non paura, desiderio e afflizione’.

Por Deus, punhade de veerdes meu

La richiesta all'amica di agire come vera e propria messaggera d'amore e il desiderio, ostacolato dalla madre, di concedere all'amato quel *bem* da lui tanto agognato costituiscono la linea tematica primaria del presente testo. Ad essa si intrecciano il disappunto dimostrato in passato dalla protagonista per le pressanti sollecitazioni dell'amico (vv. 3-4 e 9-10) e l'apologetico riferimento al suo lungo e inappagato servizio amoroso (vv. 8 e 14) sino alla conclusione riepilogativa della *fiinda* in cui si ribadisce l'impossibilità della donna di *fazer prazer* ad entrambi.

La consueta organizzazione parallelistica incide su questi differenti motivi concentrando in particolar modo l'attenzione sulle forme verbali *veerdes*, *dizede (lhi)* e *rogou*, rispettivamente iterate al primo, terzo e quarto verso di ogni strofa. Queste corrispondenze formali e letterali, a differenza dell'iteratività senza variazioni del ritornello, combinano ripetizione e mutamento ricorrendo, come d'abitudine, a modifiche posizionali (cfr. il caso di *veerdes* in *explicit* del v. 1 e successivamente collocato a inizio verso e quello contrario di *dizede-lhi* in *incipit* dei vv. 3 e 9 e poi all'interno del v. 15) e sinonimiche (cfr. *foi greu* v. 3 / *estranhei* v. 9 e la serie *ja muitas vezes* v. 4 / *cada que me viu* v. 10 / *por vezes ja* v. 16). Tra gli artifici retorici vanno segnalati inoltre l'invocazione iniziale alla divinità, il gioco paronomastico *amigo - amiga* del secondo verso, i frequenti iperbati e, ancora tra le figure di ripetizione, la ripresa nel congedo dei rimanti del ritornello e l'iterazione di uno di essi (*prazer*) nel primo verso della terza strofa.

B 597, V 200.

Lang 121. Altre edd.: Moura (1847) p. 185; Monaci (1875) 200; Braga (1878) 200; Machado (1949-1964) 561; Nunes (1973) 48; Júdice (1997) p. 52; Cohen (2003) p. 634.

Repertori: Tavani (1967) 25, 82; D'Heur (1973) 614.

Por Deus, punhade de veerdes meu
 amig', amiga, que aqui chegou,
 e dizede-lhi, pero me foi greu
 o que m' el ja muitas vezes rogou,
 5 *que lhi faria end' eu o prazer,*
mais tolhe-m' ende mha madr' o poder.

De o veerdes gradecer-vo-lo-ei,
 ca sabedes quant' á que me serviu;
 e dizede-lhi, pero lh' estranhei
 10 o que m' el rogou cada que me viu,
que lhi faria end' eu o prazer,
mais tolhe-m' ende mha madr' o poder.

De o veerdes, gram prazer ei i,
 pois do meu bem desasperad' está;

15 porend', amiga, dizede-lhi assi
que o que m' el por vezes rogou ja,
que lhi faria end' eu o prazer,
mais tolhe-m' ende mha madr' o poder.

20 E por aquesto nom ei eu poder
de fazer a mim nem a el prazer.

I- Per Dio, sforzatevi di vedere il mio amico, amica, che è arrivato qui, e ditegli, sebbene mi diede fastidio ciò che egli mi chiese già molte volte, *che glielo concederei, ma mia madre me ne toglie la possibilità.*

II- Vi sarei molto grata se lo vedeste, perché sapete da quanto tempo mi ha servito; e ditegli, sebbene gli negai ciò che mi chiese ogni volta che mi vide, *che glielo concederei, ma mia madre me ne toglie la possibilità.*

III- Che voi lo vediate, mi fa un gran piacere, poiché è disperato del mio bene; perciò, amica, ditegli che ciò che egli già molte volte mi chiese, *(che) glielo concederei, ma mia madre me ne toglie la possibilità.*

F- E per questo io non ho la possibilità di fare piacere né a me né a lui.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro decasillabi mschili a rima alternata e un ritornello di due a rima baciata con una *fiinda* che riprende lo schema e i rimanti del *refrán* invertendone l'ordine. Tra i collegamenti interstrofici, si segnala il legame di *coblas capdenals* tra i vv. 7 e 13, di *coblas capcaudadas* e *capfinidas* tra il ritornello della terza strofa e la *fiinda* (per l'iterazione di *poder*), di *coblas capfinidas* tra i vv. 10 e 13 (per il poliptoto *viu - veerdes*) e gli inizi anaforici dei vv. 3 e 9.

Rime desinenziali e ricche 2 : 4 e 8 : 10, a cui si aggiungono gli infiniti sostantivati del ritornello e del congedo. Rima interna 19 : 20. *Enjambements* tra i vv. 1-2 e, di minor rilievo, tra i vv. 3-4, 9-10 e 19-20. Sinalefe al v. 7 *gradecer-vo-lo^ei* e al v. 15 *lhi^assi*.

Schema metrico: a10 b10 a10 b10 C10 C10

I: eu ou ər

II: ei iu

III: i a

F: c10 c10

Cfr. Tavani 1967: 106, schema 99: 6; per cui cfr. XXVII.

1. *Por Deus*: seconda delle tre *cantigas de amigo* dionigine che si aprono sull'invocazione alla divinità (le altre sono CII e CXXIV, ad esse si aggiunge la *cantiga de amor* LXXIV). Diametralmente opposta si manifesta invece la richiesta all'*amiga* in una canzone di Pero Viviae: "Por Deus, amiga, punhad' en partir / o meu amigo de mi querer ben" (136, 5 vv. 1-2). – *veerdes*: 2^a plurale dell'infinito coniugato di *veer*, conta ovviamente come trisillabo.

2. *amig(o)*: da notare che il forte *enjambement*, identico in LXXXIV vv. 1-2, pone a contatto i paronomastici *amigo - amiga*.

3. *dizede-lhi*: la simmetrica iterazione del sintagma verbale nel terzo verso di ogni strofa è indizio immediato del parallelismo semantico e verbale su cui è costruito l'intero testo. – *pero*: con valore concessivo, piuttosto che causale, dato il cambio di condotta della donna che prima ha sdegnato le profferte del giovane ed ora invece è pronta a ricambiarlo. – *foi greu*: lett. 'fu grave' cioè 'mi pesò'.

4. *o que: o prazer* del v. 5, cioè, presumibilmente, l'appagamento del desiderio amoroso (cfr. *o meu bem* v. 14). Nonostante la maggiore concretezza e il più accentuato realismo di certe situazioni, le *cantigas de amigo* conservano la stessa astrattezza espressiva e lessicale del genere d'*amor* e così anche il potenziale erotico di alcuni contesti tematici, come quello del convegno d'amore, si stempera in perifrasi ed espressioni rarefatte, lontane dalla sensuale corporeità di molte *canso* provenzali.

5. Lett.: 'che gli farei il piacere di questo'. L'avverbio pronominale *ende* completa l'infinito sostantivato *prazer* (e nel verso successivo *poder*), riferendosi al soddisfacimento della richiesta del giovane.

6. *tolhe (o poder)*: il secondo verso del ritornello profila l'interdizione materna che ostacola la relazione amorosa della figlia, togliendole quindi la possibilità di concedere 'il bene' all'amico. Lo stesso verbo riferito all'impedimento materno in CXI v. 9. Diverso il caso di un'*amiga* di Johan Airas de Santiago che *faria prazer* all'amico ma teme che questo possa vantarsene con altri (cfr. la poesia *Que mui de grad' eu faria* 63, 66).

7. *gradecer-vo-lo-ei*: tema verbale e desinenza del futuro sono separati in questo caso da due pronomi atoni, il primo riferito all'amica e il secondo all'infinitiva precedente *de o veerdes*.

8. *quant' á que me serviu*: il ricorso al verbo *servir* collega il testo alla metafora feudale del vassallaggio amoroso per cui la donna decide di concedere all'amico l'agognato guiderdone (concessione rara nella lirica dei *trobadores*).

9. *estranhei*: il verbo *estranhar* possiede un ampio ventaglio semantico che va dall'accezione di 'rimproverare, censurare' a quella di 'meravigliare, stupire', accezioni compresenti nel nostro testo in cui la fanciulla ricusa, stupita, le eccessive *avances* dell'uomo (Cohen: «embora eu tenha recusado os seus pedidos constantes»).

10. *cada*: sottointeso *vez* ('ogni volta'), cfr. "Cada que ven o meu amig' aquí" 70, 11 v. 1; "Cada que pôde, mal me trebelhou" 120, 10 v. 13. – *viu*: per *veio* dei manoscritti è correzione di Moura (nella forma *vio*).

13. *i*: 'in questo', riferito al precedente *de o veerdes* (cfr. *lo* v. 7). L'iperbato colloca nuovamente in posizione incipitaria una delle espressioni chiave del testo, insistendo sulla richiesta rivolta alla confidente di incontrare l'amico.

14. *desasperad(o)*: privo della speranza di ricevere il bene dell'amata. La situazione è simile a quella esposta nella *cantiga* CXIII in cui l'interlocutrice rivela ad una amica il proprio desiderio di ripagare l'innamorato per il dolore sofferto finora: "Por quanto mal á levado, / amiga, razom farei / de lhi dar end' algum grado (vv. 13-15). L'aggettivo è riferito al *bem* femminile anche nei seguenti versi di Vasco Fernandez Praga de Sandin: "ca me non sei, senhor, sen vosso ben / niun conselh', e viv' assi por én / sen conselho e del desasperado" (151, 21 vv. 5-7).

15. *dizede-lhi*: da notare la *variatio* posizionale rispetto al terzo verso delle strofe precedenti dove il sintagma verbale è collocato in *incipit* assoluto di verso.

16. Si noti che nella terza strofa si perde il riferimento alla passata ritrosia della donna, rimane solo l'allusione alle pressanti preghiere del pretendente (*por vezes... ja*).

17. *que*: la congiunzione nella terza strofa è pleonastica, ripete cioè quella che apre il verso precedente.

19-20. La *fiinda* riassume in sostanza quanto iterato dal ritornello, a cui è collegata da notevoli riprese lessicali (*poder, fazer prazer*): a causa della guardia materna (*por aquesto*, riferito all'ultimo verso di *refrán*) la donna non può soddisfare i suoi desideri e quelli dell'amato. Da rilevare la musicalità del verso, accentuato dalla collocazione in *incipit* ed in *explicit* di due infiniti paronomastici.

CXXI

Amiga, quem vos [ama]

Ancora una volta l'amica intercede in favore del giovane innamorato rivelando alla donna i suoi sentimenti (*ama* v. 1, *namorado* v. 4) e le sue sofferenze (*coitado* v. 2, *nom viu prazer* v. 5, *coita forte* v. 8, *morte* v. 10, *nom viu prazer nem bem* v. 12), tanto forti da condurlo ormai alla morte (ritornello). La struttura parallelistica organizza l'esiguo materiale poetico, fortemente convenzionale, dividendo ogni strofa in tre momenti successivi: i primi cinque versi costituiscono una lunga perifrasi per indicare, tramite il riferimento alla pena amorosa, l'amico, ed il verso di *refrán intercalar* ripete il verbo della proposizione principale, *morrerá*. Infine la poesia si chiude su un nuovo motivo, ovvero il dispiacere che verrebbe all'interlocutrice dalla morte dell'uomo (*m' é greu* v. 7, *pesa muito* v. 14), ultimo tentativo di persuasione nei confronti della silente ascoltatrice.

B 598, V 201.

Lang 122. Altre edd.: Moura (1847) p. 186; Monaci (1875) 201; Braga (1878) 201; Machado (1949-1964) 562; Nunes (1973) 49; Júdice (1997) p. 73; Cohen (2003) p. 635.

Repertori: Tavani (1967) 25, 9; D'Heur (1973) 615.

Amiga, quem vos [ama]
[e por] vós é coitado
e se por vosso chama,
des que foi namorado
5 nom viu prazer, sei o eu;
porem ja morrerá
e por aqesto m' é greu.

Aquel que coita forte
ouve des aquel dia
10 que vos el viu, que morte
lh' é, par Santa Maria,
nunca viu prazer nem bem ;
porem ja morrerá
[e] a mim pesa muit' em.

I- Amica, colui che vi ama e per voi è tormentato e si dice vostro, da quando si innamorò non vide piacere, io lo so; *per questo ormai morirà* e ciò mi è gravoso.

II- Colui che un forte dolore ebbe da quel giorno in cui vi vide, che gli è come morte, per Santa Maria, mai vide piacere né bene; *per questo ormai morirà* e a me questo pesa molto.

Cantiga de amigo, di *refrán*; due *coblas singulares* formate da una fronte di quattro esasillabi femminili a rima alternata e una coda di due eptasillabi maschili a rima baciata separati da un verso di *refrán intercalar*, esasillabo maschile su rima indipendente.

Rime derivate ai vv. 1 e 4 (*ama - namorado*), 10 e 13 (*morte - morrerá*). *Enjambements* tra i vv. 8-9, 9-10 e 10-11.

Schema metrico: a6' b6' a6' b6' c7 D6 c7
 I: ama ado eu a
 II: orte ia em

Cfr. Tavani 1967: 134, schema 110: 2. La formula rimica è documentata anche in una *cantiga de amigo* di Johan Airas (63, 20) ed in sette testi provenzali (cfr. Frank 1953, I: 78, schema 405), ma pone caso segnalare soprattutto che questo è l'unico testo galego-portoghese in cui compare un solo verso di ritornello, inserito all'interno del corpo strofico.

1. *quem*: l'uomo, oggetto del discorso dell'interlocutrice, non è mai citato esplicitamente col consueto contrassegno di genere *amigo*, ma indicato tramite perifrasi che ne evidenziano lo stato di sofferenza. – [*ama*]: integrazione di Moura.

2. [*e por*]: Lang integra il verso ripristinando l'espressione *seer coitado por alg.*, per la quale cita i seguenti esempi: “e foy coyado por mi” (11, 3 v. 10) e “O que por vós coitad' andava” (107, 1 v. 6). Cfr. Lang 1894: 138.

3. *por vosso*: per l'espressione, cfr. il ritornello di Estevan da Guarda: “[...] lhy consent' eu / de me servir e se chamar por meu” (30, 5) e la reiterata dichiarazione “por vosso vou” nella pastorella dionigina LXX.

5. *sei o eu*: inciso ricorrente, specie in sede rimica, che serve a rinforzare la credibilità di quanto viene detto: cfr. l'*incipit* di Johan Airas *Alguen vos diss', amig', e sei-o eu* (63, 4); altri esempi li segnala Vñez 2004: 141.

6. Nunes integra una *e* all'inizio del verso di *refrán intercalar* ottenendo così un eptasillabo maschile come gli ultimi due versi del corpo strofico. – *morrerá*: l'intera poesiola è imperniata sui termini della *coita* e l'unico verso di *refrán* veicola l'estrema conseguenza del mal d'amore, ovvero la morte (ripresa anche al v. 10).

7. *por aquesto*: singolare la costruzione con la preposizione *por*, in luogo del più regolare *aquesto m' é greu* (cfr. “a vós aquest' é greu” 12, 4 v. 5).

10. *viu*: per *vio* dei manoscritti, ma Lang mantiene lungo tutto il testo la forma *viu* presente in V al v. 5 e in entrambi i testimoni al v. 12. Il verbo, qui propriamente col senso di ‘vedere’, veicola il motivo topico dell'amore nato dalla vista della donna. – *que*: riferito a *coita forte*; per la sofferenza pari alla morte, cfr. LII v. 15, LXVII v. 18, CXVII v. 5.

11. *par Santa Maria*: l'invocazione ha funzione asseverativa (cfr. *sei o eu* v. 5).
12. La dichiarazione iperbolica riprende, amplificandola, quella del v. 5.
14. [*e*]: integrazione di Lang. – *em*: 'di questo', riferito a *ja morrerá* del ritornello (cfr. *aquesto* v. 7).

CXXII

Amigo, pois vos nom vi

La canzone inquadra la sintomatologia tradizionale del mal d'amore rovesciandone però la prospettiva: non è più il poeta, come accade ad esempio nella *cantiga* XXII, a dar sfogo al turbamento e alla propria confusione emotiva, ma la fanciulla innamorata a confessare l'insonnia e l'infelicità causata dalla lontananza dell'amico.

La struttura concettuale del testo si fonda su una contrapposizione tra passato e presente, che oppone il dolore per la separazione alla gioia per l'annunciato incontro, tradizionalmente stigmatizzati nell'antitesi *nom veer / veer*. Le conseguenze del tormento amoroso – tutte appartenenti ai *topoi* più inveterati: perdita del sonno (v. 2) e del senno (vv. 14-15), unita alla totale mancanza di *lezer* (v. 8) e *prazer* (v. 14) – vengono rovesciate di senso nella seconda parte delle strofe, fino a che nella quarta *cobla* si perdono totalmente le tracce del polo negativo dell'antitesi con l'assoluto predominio delle serie lessicali *prazer, fazer bem* e *veer solaz*. Nonostante la *variatio* dell'ultima stanza, la meccanica iterazione dell'esiguo contenuto conferisce alla poesia un ritmo lento, quasi ossessivo che raggiunge l'apice nella martellante iterazione del verbo chiave *veer*, ricorrente nei diversi significati di 'vedere', 'provare' e 'capire'.

B 599, V 202.

Lang 123 (con variazione). Altre edd.: Moura (1847) p. 188; Monaci (1875) 202; Braga (1878) 202; Machado (1949-1964) 563; Nunes (1973) 50; Júdice (1997) p. 44; Cohen (2003) p. 636. Repertori: Tavani (1967) 25, 12; D'Heur (1973) 616.

Amigo, pois vos nom vi,
nunca folguei nem dormi;
mais ora ja des aqui
que vos vejo, folgarei
5 e veerei prazer de mi,
pois vejo [quanto bem ei].

Pois vós nom pudi veer,
jamais nom ouvi lezer;
e u vos Deus quis trajer
10 *que vos vejo, folgarei*
e veerei de mim prazer
pois ve[jo quanto bem ei].

Des que vós nom vi, de rem
nom vi prazer, e o sem
15 perdi, mais pois que mh avem
que vos vejo, folgarei
e veerei todo meu bem,
pois vejo quan[to bem ei].

De vós veer a mim praz

20 tanto que muito é assaz ;
 mais u m' este bem Deus faz,
que vos vejo, folgarei
 e veerei gram solaz
pois vejo quanto bem [ei].

I- Amico, poiché non vi vidi, mai riposai né dormii; ma adesso dal momento *che vi vedo, riposerò* e trarrò piacere da me, *poiché vedo quanto bene ho.*

II- Poiché non vi potei vedere, non ebbi mai piacere; e quando Dio volle condurvi di modo *che vi veda, riposerò* e trarrò piacere da me, *poiché vedo quanto bene ho.*

III- Da che non vi vidi, non vidi nessun piacere, e persi il senno, ma poiché m'accade *che vi vedo, riposerò* e vedrò tutto il mio bene, *poiché vedo quanto bene ho.*

IV- Vedervi mi piace moltissimo, e quando Dio mi concede questo bene, *che vi veda, riposerò* e vedrò gran diletto, *poiché vedo quanto bene ho.*

Cantiga de amigo, di *refrán*; quattro *coblas singulares* formate da quattro eptasillabi maschili monorimi e un ritornello di due versi, anch'essi eptasillabi maschili, di cui il primo intercalato tra il terzo ed il quarto verso della strofa (*refrán intercalar*).

L'iterazione costante del verbo *veer* origina da un lato l'artificio delle *coblas capfinidas* che collega il ritornello di ogni strofa al primo verso di quella successiva, e dall'altro l'inizio anaforico *e veerei* su cui è costruito ogni quinto verso. Rime desinenziali 1 : 2, 7 : 9 e 19 : 21; ricca 8 : 11; derivata ai vv. 1 e 7 (*vi - veer*) e ai vv. 11 e 19 (*prazer - praz*). *Enjambements* di rilievo tra i vv. 13-14, 14-15 e 19-20. Lang segnala sinalefe al v. 20 tra *e^assaz*, ma data la tonicità di *e* nella presente edizione sarà più probabile risolvere con sinalefe l'incontro *muito^é*.

Schema metrico: a7 a7 a7 B7 a7 B7

I: i ei

II: er

III: em

IV: az

Cfr. Tavani 1967: 57, schema 13: 58; per cui cfr. VIII.

2. *folguei*: in dittologia sinonimica con *dormir* anche in XCVI v. 14, i due verbi indicano la tradizionale perdita del sonno che colpisce gli innamorati secondo l'erotica classica.

3. *mais*: l'avversativa, qui e al v. 15, accentua l'opposizione tra il passato della *coita* e il presente (ed immediato futuro) della quiete e della gioia. – *des*: collegato al *que* in *incipit* del verso successivo (*des que vos vejo aqui ora*).

5. *veerei*: per la locuzione *veer prazer (de)* dove il verbo assume il significato di 'provare, sentire', cfr. XIII v. 10.

6. *vejo*: il poliptoto su *veer* è nuovamente arricchito da *aequivocatio* dal momento che ‘vedere’ ha qui il senso di ‘rendersi conto’. – [*quanto bem ei*]: l’integrazione di Lang si fonda su B che riporta per intero il verso di *refrán*.

7. *nom pudi*: riferimento ad un impedimento esterno alla coppia, non meglio specificato.

8. *lezer*: ‘piacere’ (< lat. LĪCĒRE prov. *lezer*, ant. franc. *loisir*; REW 1935: 407 n. 5017), cfr. la dittologia “*lezer e sabor*” 126, 4 v. 10.

9. *quis trajer*: la responsabilità divina nell’incontro degli amanti verrà ripresa nella quarta strofa (v. 21).

11. Come di consueto il verso del corpo strofico incorniciato dal ritornello è interessato dal parallelismo letterale: in questo caso l’unica *variatio* rispetto al quinto verso della prima strofa è di tipo posizionale.

13. *de rem*: come rafforzativo della negazione, all’interno di questa stessa espressione, in XXII v. 9: “*nom vi prazer nem pesar de rem*”.

17. Il secondo emistichio, variando rispetto ai paralleli vv. 5 e 11, ripete meccanicamente quanto detto nel secondo verso del ritornello.

20. *é*: seguo, come già Cohen, la proposta di Michaëlis (1895: 531), dove Lang considera la *e* congiunzione coordinante. Lett.: ‘che molto è assai’.

21. *mais*: avrà qui valore copulativo piuttosto che avversativo, dal momento che l’ultima strofa non contrappone la passata sofferenza all’euforica felicità per il convegno amoroso. – *este bem*: esplicitato dal successivo *que vos vejo*.

23. *veerei*: a differenza delle precedenti attestazioni del verbo nella poesia, qui la forma conta come trisillabo. Cohen stampa *averei*, preferendo mantenersi fedele a B (B: *au’ey*, V: *u’ey*). – *solaz*: ‘sollazzo, piacere, conforto’, provenzalismo derivante dal lat. SŌLĀCĪUM, usato generalmente in contesto satirico con allusione erotica: “*nen nunc’ amou molher nen seu solaz*” (120, 6 v. 10)

CXXIII

Pois que diz meu amigo

Canto dell'amore corrisposto contrassegnato dalla lietezza della donna per la decisione dell'amico di partire insieme (cfr. l'anadiplosi di *praz*, il termine *solaz* e l'espressione *veer bom dia*). Il tema, interamente esposto nella prima strofa, è iterato nelle successive con ripetizioni letterali che collegano in particolar modo le prime due unità, tramite la ripresa di *diz* in *incipit* di strofa e del verbo chiave *ir* (vv. 2 e 7). Il ritmo iterativo della poesia è del resto rafforzato dal ricorso al *refrán intercalar* che in qualche modo blocca qualsiasi possibilità di sviluppo argomentale oltre il secondo verso, essendo il quarto verso, nonché l'ultimo del corpo strofico, ingabbiato nelle immobili trame del parallelismo letterale. La terza strofa ribadisce il comune desiderio dei due amanti ed intensifica con la dichiarazione superlativa *praz-mi muito sobejo* la gioia dell'interlocutrice.

B 600, V 203.

Lang 124. Altre edd.: Moura (1847) p. 189; Monaci (1875) 203; Braga (1878) 203; Pellegrini (1928) 5; Machado (1949-1964) 564; Pimpão (1960) 44; Nunes (1973) 51; Torres (1977) p. 263; Júdice (1997) p. 54; Cohen (2003) p. 637.

Repertori: Tavani (1967) 25, 77; D'Heur (1973) 617.

Pois que diz meu amigo
que se quer ir commigo,
pois qu' a el praz,
praz a mi, bem vos digo,
5 *[e] est' é o meu solaz.*

Pois diz que todavia
nos imos nossa via,
pois qu' a el praz,
praz-m', e vej' i bom dia;
10 *[e] est' é o meu solaz.*

Pois m' e[n]de levar vejo,
que est' é o seu desejo,
pois qu' a el praz,
praz-mi muito sobejo,
15 *[e] est' é o meu solaz.*

I- Poiché il mio amico dice che vuole andarsene con me, *poiché a lui piace*, piace a me, ben ve lo dico, *e questo è il mio piacere*.

II- Poiché dice che ce ne andiamo, *poiché a lui piace*, piace a me, e vedo un buon giorno, *e questo è il mio piacere*.

III- Poiché mi vedo portar via, ché questo è il suo desiderio, *poiché a lui piace*, piace a me moltissimo, *e questo è il mio piacere*.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di tre esassillabi femminili monorimi e un ritornello di due versi di cui il primo, un quadrisillabo maschile intercalato tra il secondo e terzo verso della strofa, e il secondo un esassillabo maschile.

Legame di *coblas capdenals (pois)* e *capfinidas (digo - diz, vej' - vejo)* tra le strofe. Rime ricche 1 : 2 e 6 : 7. *Enjambement* debole tra i vv. 6-7.

Schema metrico: a6' a6' B4 a6' B6

I: igo az

II: ia

III: ejo

Cfr. Tavani 1967: 81, schema 33: 24; per cui cfr. CVIII. Diverso lo schema metrico che assume il testo nell'edizione di Nunes (a6'a6'B6a6'B6) e in quella di Cohen (a6'a6'B5a6'B5).

3. *qu' a el*: soluzione di Lang per *que del* di V (B: $\bar{q} a el$). La presunta ipometria del verso è sanata dagli editori successivi con proposte differenti: Nunes integra “[e], pois que a el praz”, Lapa: “pois que a êle praz” e, infine, Cohen: “pois que a el praz”.

4. Da notare la ripresa parallelistica a chiasmo *a el praz – praz a mi* e la *reduplicatio* del verbo che indica l'assoluta comunione d'intenti degli amanti . – *bem vos digo*: consueta formula asseverativa, collocata in finale di verso.

5. [*e*]: recuperando la *e* presente in V nel finale del verso precedente (V: *digue*, B: *diguē*), Lang è poi costretto ad integrarla anche nel ritornello delle strofe successive. Per mantenere l'esassillabo, il filologo austriaco risolve con sinalefe l'incontro vocalico tra *é* ed *o*, anche se pare più probabile la fusione tra la congiunzione ed il pronome dimostrativo (cfr. v. 12). La copulativa iniziale non si trova nelle edizioni di Nunes (“est' é o meu solaz”) e di Cohen (“éste o meu solaz” dove *éste* è considerato verbo, non pronome). – *solaz*: ‘piacere’, per questo provenzalismo, cfr. la precedente CXXII v. 23.

6. *todavia*: ‘sempre’, ‘costantemente’, ‘in ogni modo’ (< lat. TŌTA VĪA). Cfr. XL 9.

7. *nossa via*: per *ir-se sa via* ‘andarsene per il proprio cammino’, ‘partire’, cfr. “Eu indo mi·aguisando por ir con el mia via” (14, 10 v. 3); “Disse-mi a mi meu amigo, quando s' ora foi sa via” (47, 8 v. 1); “e, pero lh' eu dixi, quando s' ia, / que sol non se fosse, foi sa via” (81, 20 rit.).

9. *i*: ‘in questo’, riferito a *imos nossa via*. – *bom dia*: per l'espressione *veer bom dia* letteralmente ‘vedere un buon giorno’ e quindi ‘essere felice’, cfr. LXXXVIII v. 1.

11. *m' e[n]de*: per *me de* dei testimoni, è integrazione, non necessaria, di Lang secondo il quale si è perso il segno di abbreviazione sulla vocale *e* (cfr. Lang 1894: 139). L'emendamento è ripreso da Cohen, mentre Nunes si mantiene fedele ai manoscritti stampando “Pois me de levar vejo”.

12. Per risolvere l'ipermetria del verso, Lang conta come unica sillaba *é* ed *o*, anche se forse sarebbe preferibile considerare sinalefe *que^est'*. Nobiling (1907) e Lapa (1965: 22) propongono di eliminare rispettivamente l'articolo maschile ed il verbo, mentre Cohen legge "que éste o seu desejo". – *este*: riferito a *levar*. – *o seu desejo*: in parallelo a *o meu solaz*.

14. *mi*: per *me* del testo Lang, è correzione dello stesso editore per rispetto dei manoscritti. – *sobejo*: l'aggettivo ha qui valore avverbiale riferito al verbo *praz*. Si noti la *gradatio* nell'espressione della gioia dell'interlocutrice affidata al quarto verso di ogni strofa: *praz - praz e vejo bom dia - praz muito sobejo*.

CXXIV

Por Deus, amiga, pes-vos do gram mal

La falsità dell'amico, altrove condannata senza ulteriori spiegazioni, viene qui denunciata dalla giovane innamorata con riferimento alle calunnie sparse sul suo conto e su quello della confidente dall'uomo, stizzosamente indicato nel testo solo tramite la perifrasi *aquel meu desleal*. Violando totalmente le norme della *fin' amor*, in base alle quali la prima preoccupazione dell'innamorato doveva riguardare proprio il buon nome della dama e il segreto d'amore, l'uomo sta diffondendo voci diffamanti sui facili costumi della fanciulla che avrebbe appagato i suoi desideri con la silente complicità dell'amica-ruffiana. Il motivo della slealtà, tema centrale anche delle *cantigas* CVI e CXVIII, è in questo caso corredato di ingredienti complementari come la menzogna e la maldicenza che specificano il tradimento non come infedeltà ma come probabile rappresaglia per un rifiuto subito.

Dal punto di vista formale, colpisce l'elaborata costruzione del testo, interamente fondato su strutture ripetitive. Il solito parallelismo semantico organizza con inflessibili simmetrie la disposizione del materiale poetico, per cui, dopo un accenno al giustificato *pesar* per questa situazione, segue il racconto delle insinuazioni dell'uomo, riguardanti sia la protagonista che l'amica, e la professione d'innocenza affidata al ritornello. Il ritmo iterativo è sostenuto ed accentuato dalle numerose iterazioni lessicali che ingabbiano il testo in una fitta rete di rimandi interstrofici ed incisi topici (*se Deus mi perdom* v. 9, *per bõa fe* v. 14). Tra le numerose ripetizioni spiccano quelle verbali su *pesar* ad ogni *incipit* di strofa e su *diz*, talora unita all'*iteratio* del gerundio *andando*, e quelle dei sintagmi preposizionali *de mi e de vós*. Ricorre inoltre in misura notevole il parallelismo letterale che interessa la seconda parte del quarto verso di ogni strofa, con conseguente inserimento nel testo del procedimento della parola rima, e la prima parte del quinto. A questa artificiosa costruzione si aggiunge infine il ricorso al *dobre* che insiste su parole rilevanti nell'economia semantica del componimento tanto da suggerirne quasi, se lette in sequenza, la chiave tematica: *mal razom é*.

B 601, V 204.

Lang 125 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 191; Monaci (1875) 204; Braga (1878) 204; Machado (1949-1964) 565; Nunes (1973) 52; Alvar/Beltrán (1985) 191; Júdice (1997) p. 55; Cohen (2003) p. 638.

Repertori: Tavani (1967) 25, 80; D'Heur (1973) 618.

Por Deus, amiga, pes-vos do gram mal
que diz andand' aquel meu desleal,
ca diz de mi e de vós outro tal,
andand' a muitos, que lhi fiz eu bem,
5 e que vós soubestes tod' este mal,
de que eu nem vós nom soubemos rem.

De vos em pesar é mui gram razom,
ca diz andando mui gram traíçom
de mim e de vós, se Deu mi perdom,

10 u se louva de mim que lhi fiz bem,
e que vós soubestes end' a razom,
de que eu nem vós nom soubemos rem.

De vos em pesar dereito per é,
ca diz de mim gram mal, per bõa fe,
15 e de vós, amiga, cada u sé
falando; ca diz que lhi fiz eu bem
e ca vós soubestes todo com' é,
de que eu nem vós nom soubemos rem.

I- Per Dio, amica, vi dispiaccia del grande male che va dicendo quel mio amico sleale, perché dice di me e altrettanto di voi, andando da molti, che gli feci del bene, e che voi sapevate di tutto questo male, *di cui né io né voi sapevamo niente.*

II- Che questo vi pesi è giusto, perché va dicendo una menzogna molto grande di me e di voi, che Dio mi perdoni, nel momento in cui si loda di me che gli feci del bene, e che voi ne sapevate la ragione, *di cui né io né voi sapevamo niente.*

III- È giusto che vi pesi, perché di me dice gran male, in fede mia, e di voi, amica, ogni volta che parla; perché dice che gli feci del bene e che voi sapevate tutto com'è, *di cui né io né voi sapevamo niente.*

Cantiga de amigo, di refrán, formata da tre *coblas singulares* di sei decasillabi maschili di cui l'ultimo forma il ritornello. Numerosi i collegamenti interstrofici, tra cui il procedimento delle *coblas capdenals* tra la seconda e la terza strofa, l'inizio anaforico dei vv. 3, 8 e 14 (*ca diz*), dei vv. 5, 11 e 17 (*e que vós soubestes / e ca vós soubestes*) e l'iterazione di *que lhi fiz eu bem* nella seconda parte di ogni quarto verso. *Dobre* al primo e quinto verso di ogni strofa: I *mal*, II *razom*, III *é*. *Enjambements* tra i vv. 8-9, 14-15 e di maggior rilievo tra i vv. 15-16.

Schema metrico: a10 a10 a10 b10 a10 B10

I: al em
II: om
III: e

Cfr. Tavani 1967: 52, schema 13: 14; per cui cfr. VIII.

1. *pes-vos*: l'invito rivolto all'amica a 'dispiacersi' per il comportamento dell'uomo dà l'avvio al testo improntandolo immediatamente ai toni dell'amarezza e del disinganno.

2. *diz andand(o)*: al posto di *dizend' anda* di Lang (già di Braga e Moura), si adotta la lezione di Nunes, equivalente dal punto di vista del significato, ma più fedele ai testimoni (V: *diz andanda*, B: *dizandād*). – *aquel meu desleal*: la perifrasi, indicante qui l'amico, è riferita ad Amore da Fernan Rodriguez de Calheiros (47, 11 v. 18).

3. *de mi e de vós*: l'iterazione dei sintagmi preposizionali, variata posizionalmente nelle strofe successive, insiste sulla doppia malvagità dell'amico, mendace e disonesto sia nei confronti dell'interlocutrice che della confidente. – *outro tal*: 'lo stesso, allo stesso modo', cfr. "u jaz seu padr' e sa madr' outro tal" 18, 3 v. 13.

4. *a muitos*: 'da molte persone', il desiderio di spargere il più possibile le dicerie sulle donne rimarca la meschinità dell'uomo. Il concetto viene ripreso e ampliato nella terza strofa nell'inciso *cada u sé falando*. – *que lhi fiz eu bem*: la completiva, iterata senza variazioni ad ogni strofa, esplicita la maldicenza dell'amico e la ragione del disappunto dell'interlocutrice. Il *fazer bem*, si sa, indica nelle *cantigas* il soddisfacimento del desiderio amoroso, costantemente negato al poeta nel genere *de amor* e solo in rari casi concesso o promesso all'*amigo* nella canzone di donna (cfr. CXIII, CXX).

5. *vós soubestes*: 'foste a conoscenza', la complicità della confidente nell'intrigo amoroso è, nelle false parole del giovane, motivo per lei di discredito e disonore. – *mal*: si noti l'antitesi col rimante *bem* del verso precedente: elargire il 'bene' è definito, ovviamente dal punto di vista sociale e del decoro morale, come un 'male'.

6. *nom soubemos rem*: all'iteratività assoluta del ritornello è affidata la dichiarazione d'innocenza della donna che non ha mai assecondato le richieste amorose dell'uomo come invece lui va dicendo in giro per screditarla. Da notare il poliptoto *soubestes - soubemos* che si ripete identico negli ultimi due versi di ogni strofa, permettendo di insistere proprio sulla dicotomia centrale nel testo *saber - nom saber*.

7. *De vos em pesar*: con *variatio* flessiva rispetto al *pes-vos* del v. 1. – *em*: riferito alle false calunnie dell'uomo.

8. *diz andando*: come al v. 2 si segue la soluzione di Nunes al posto di *dizend' anda* del testo Lang, semanticamente equivalente ma lontano dai manoscritti (V: *diz andando*, B: *diz andādo*). – *traíçom*: 'tradimento' nel senso di «acto de slealdade, entrega injusta de alg.» (Michaëlis 1904, I *Glossário*: 90), perché così facendo l'amico tradisce la fiducia delle donne.

10. *se louva*: unica occorrenza di *louvar(se)* nelle *cantigas* profane col senso di 'vantarsi, vanagloriarsi', concetto più frequentemente espresso da *fazer enfinta* ed *enfinger-se* (cfr. LXXXIV).

13. *dereito per é*: l'espressione, con *per* particella rafforzativa, ripete sinonimicamente *é mui gram razom* del v. 7 (stessa coppia sinonimica in LXXXVIII vv. 4 e 16).

14. *gram mal*: si noti, nella costante combinazione di *iteratio* e *variatio* che caratterizza il testo, la ripresa dell'espressione *dizer mal* della prima strofa, rispetto al *dizer traíçom* della seconda.

15. *e de vós*: la coppia di sintagmi preposizionali, riferiti rispettivamente all'innamorata e all'amica, è spezzato nella terza strofa da inarcatura. – *cada u*: 'dovunque', cfr. "cada hu dormho sempre m' espertar" 38, 1 v. 3; "cada u vou por me vos asconder" 45, 3 v. 22. – *sé*: per il *s' é* di Lang, è correzione suggerita da Michaëlis

(1894: 531), ripresa da Nunes nell'*errata corrige* alla sua edizione e sostenuta in seguito da Lapa (1965: 22) con argomentazioni metriche. Vista la presenza del *dobre* su *é*, infatti, difficilmente un altro verso della stessa strofa avrebbe ripetuto il verbo, data anche la perizia formale che in genere contraddistingue le poesie del re trovatore. Più recentemente concordano con la correzione in *sé* < SEDET, anche Alvar/Beltrán e Cohen.

Falou-m' oj' o meu amigo

Nonostante la canonica distinzione tra *cantigas de amor* e *de amigo*, è noto quanto esse condividano lo stesso stilizzato repertorio formulistico nonché molte situazioni tematiche e quanto frequenti siano le collusioni tra i due generi letterari. In alcuni casi questo rapporto dà luogo a vere e proprie interferenze di registro, tanto che alcune canzoni di donna si presentano come il risvolto esatto di specifiche *cantigas de amor*, nel senso che in esse trovano risposta, nelle parole dell'*amiga*, le richieste e le speranze espresse lì in prima persona dal poeta innamorato. La protagonista di questa poesia sembra infatti rispondere, anche se non direttamente al trovatore, alle preghiere da lui formulate nella canzone *Senhor, que bem parecedes!*: le corrispondenze formali e lessicali tra i due componimenti appaiono evidenti (cfr. LXV), tanto che nella terza strofa del presente testo vengono riportate in forma diretta le parole dell'innamorato, con una studiata *mise en abîme* intergenerica. Se lì il poeta pregava la dama di aver compassione delle terribili sofferenze provocate dalla sua bellezza, qui l'interlocutrice rivela all'amica di aver ascoltato la richiesta dell'amato ma di non averla soddisfatta come lui avrebbe desiderato.

Al di là del presunto legame con la citata *cantiga de amor* dionigina, è da rilevare il singolare andamento discorsivo del testo che pare solo appena rallentato dall'iteratività senza variazione del ritornello e dalle esigue correlazioni parallelistiche presenti al primo e quarto verso di ogni strofa. Il ritmo drammatico del componimento si anima infine nei versi della *fiinda*, in cui, con un cambiamento di intenzioni che non sorprende in realtà nel genere *de amigo*, la donna assume improvvisamente un atteggiamento quasi contrito per aver lasciato inappagato l'infelice amico.

B 602, V 205.

Lang 126. Altre edd.: Moura (1847) p. 192; Monaci (1875) 205; Braga (1878) 205; Machado (1949-1964) 566; Nunes (1973) 53; Nassar (1995) 120; Júdice (1997) p. 56; Cohen (2003) p. 639.

Repertori: Tavani (1967) 25, 38; D'Heur (1973) 619.

Falou-m' oj' o meu amigo
 mui bem e muit' omildoso
 no meu parecer fremoso,
 amiga, que eu [ei] migo;
 5 mais pero tanto vos digo:
que lhi nom tornei recado
ond' el ficasse pagado.

Disse-m' el, amiga, quanto
 m' eu melhor ca el sabia,
 10 que de quam bem parecia
 que tod' era seu quebranto;
 mais pero sabede tanto:
que lhi nom tornei recado

ond' el ficasse pagado.

- 15 Disse-m' el: "Senhor, creede
que a vossa fremosura
mi faz gram mal sem mesura,
porem de mi vos doede";
pero, amiga, sabede:
20 *que lhi nom tornei recado*
ond' el ficasse pagado.

E foi-s' end' el tam coitado
que tom' end' eu ja cuidado.

I- Mi parlò oggi il mio amico molto bene e molto umilmente del mio bell'aspetto, amica, che ho con me; ma tanto vi dico: *che non gli diedi una risposta di cui restasse appagato.*

II- Egli mi disse, amica, quanto mi amava più di se stesso, che la mia bellezza era il suo tormento; ma sappiate: *che non gli diedi una risposta di cui restasse appagato.*

III- Egli mi disse: "Signora, sappiate che la vostra bellezza mi fa gran male senza misura, perciò abbiate pena di me"; ma, amica, sappiate: *che non gli diedi un messaggio di cui restasse appagato.*

F- Ed è andato via tanto sofferente che di ciò mi viene già preoccupazione.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singolars* composte da cinque eptasillabi femminili e un ritornello di due, seguite da una *fiinda* di due versi sulla rima del *refrán*. Il poliptoto *digo - disse* collega la prima strofa alla successiva, mentre l'iterazione del pronome personale *el* crea un costante legame di *coblas capfinidas* tra il secondo verso del ritornello e il primo verso della strofa successiva. Inizi anaforici ai vv. 8 e 15 (*coblas capdenals*) e ai vv. 5 e 12 (*mais pero*, per il parallelismo letterale che interessa anche il quinto verso della terza strofa).

Rime ricche 1 : 4, 16 : 17; desinenziali 9 : 10, 15 : 18 : 19; rima derivata ai vv. 9 e 19 (*sabia - sabede*). *Enjambements* tra i vv. 1-2, 8-9 e 16-17.

Schema metrico: a7' b7' b7' a7' a7' C7' C7'
I: igo oso ado
II: anto ia
III: ede ura
F: c7' c7'

Cfr. Tavani 1967: 144, schema 139: 24; per cui cfr. IX.

2. *omildoso*: unica occorrenza dell'aggettivo nelle *cantigas* profane, nelle quali si registra anche una sola occorrenza del sostantivo di partenza *omildade* (cfr. 12, 2 v. 5). Il binomio 'molto bene e con grande umiltà' (con uso avverbiale dell'aggettivo) determina il *falar* dell'uomo, qualificando il suo atteggiamento come cortese e

remissivo (specchio della condotta sottomessa e subalterna caratteristica dell'amante nella *cantiga de amor*).

3. *no*: per la costruzione *falar em*, cfr. VIII v. 5 e XXXV v. 19. – *parecer fremoso*: primo di una serie di riscontri lessicali con la *cantiga de amor* LXV cui si rimanda: il riferimento alla *fremosura* della donna è ovviamente topico, ma è precisamente la frequenza e la compresenza di tali riscontri e l'identico contesto tematico che li rende probanti e contraddistinguono questo testo come responsivo dell'altro.

Il rapporto dialogico tra poesie appartenenti a generi diversi sembra una pratica coltivata soprattutto da Johan Airas de Santiago, come testimoniano ad esempio le coppie di testi 63, 19 e 63, 13; 63, 37 e 63, 43; 63, 64 e 63, 52 (cfr. Fidalgo 1997: 194 n. 8 e Brea/Lorenzo Gradín 1998: 70-74).

4. *que eu [ei] migo*: *amplificatio* del possessivo *meu* v. 3. Per l'espressione, cfr. "eu perça bon parecer que ei" (63, 77 v. 4). Da rilevare che la forma verbale, integrata da Lang perché assente in V, si legge chiaramente in B.

5. *mais pero*: la doppia avversativa evidenzia il cambio di tono nelle parole della ragazza che nonostante le preghiere e gli elogi dell'amico non appaga il suo desiderio amoroso (cfr. XIV v. 20, XXXIV v. 16). – *tanto*: anticipa quanto verrà detto nel ritornello, cfr. XXXIV vv. 4 e 16.

6. *recado*: il termine significa generalmente 'messaggio, notizia', ma il suo ampio ventaglio semantico permette la formazione di differenti locuzioni (cfr. L v. 18, LXXVI v. 10). Per *tornar recado* col senso di 'rispondere', cfr. 81, 1 vv. 1-4: "Ay Pedr' Amigo, vós que vos tēdes / por trobador, agora o verei / eno que vus ora preguntarei / e no recado que mi tornaredes".

7. *ficasse*: per *ficar* 'rimanere, restare', cfr. LXXIV v. 1 e "muy ben leda ficade" 145, 5 v. 1. – *pagado*: 'soddisfatto', cfr. LI v. 28; con riferimento all'appagamento amoroso, cfr. l'inusuale consiglio dato da una madre alla figlia infelice: "que toda ren lhi façades que vosso pagado seja" 120, 52 v. 12.

9. *sabia*: sottointeso *amar*, rinvia alla formula topica 'saper amare meglio o più di sé stesso / dei propri occhi / di ogni altra cosa', per cui cfr. IX vv. 2 e 16, XV v. 8, XXXVI vv. 3-4, XXXVII rit., LIV v. 18, ecc.

10. *parecia*: richiama *parecer fremoso* del v. 3. Per il verbo, generalmente unito all'avverbio *bem*, cfr. LXV v. 1.

11. *que*: ripete la congiunzione che apre il verso precedente. – *seu quebranto*: la donna riporta qui il lamento formulato dal poeta in LXV: "Bem parecedes, sem falha, / que nunca viu omen tanto, / por meu mal e meu quebranto" (vv. 8-10).

12. Rispetto al quinto verso della prima strofa, il parallelismo letterale si combina qui con la *variatio* lessicale (*digo* - *sabede*) e posizionale (*tanto vos digo* - *sabede tanto*).

15. Da notare che la terza strofa riporta in forma diretta le parole dell'infelice innamorato con un totale inserimento della *cantiga de amor* nella canzone di donna (cfr. la stessa apostrofe *senhor*).

16. *a vossa fremosura*: quello della bellezza femminile come fonte di sofferenza è un altro motivo topico della lirica cortese, ma si noti ancora l'indiscutibile corrispondenza con la *cantiga* LXV: "Da vossa gram fremosura, / ond' eu, senhor, atendia / gram bem e grand' alegria, / mi vem gram mal sem mesura" (vv. 15-18).

18. *de mi vos doede*: è la canonica invocazione di mercede della *cantiga de amor*, cfr. "querede vos doer / de mi" XXXVI vv. 2-3; "doede-vos algunha vez / de mim" XLI vv. 2-3; ecc.

19. Nella costruzione del verso, si noti, si riprende il verbo *sabede* del quinto verso della seconda strofa ma si perde l'inizio anaforico sulla doppia avversativa.

22. *foi-s(e)*: 3^a singolare del perfetto indicativo di *ir-se* ('andarsene, allontanarsi'), col consueto rispetto della legge Tobler-Mussafia (cfr. vv. 1, 8, 15). – *end(e)*: vale qui, nota Nunes (1973, III: 57) come avverbio di luogo (cfr. "Leva-t'ende" CSM 6 v. 80), mentre nel verso successivo assume il consueto valore pronominale di 'in ciò, per questo'. – *tam*: correlato al successivo *que*.

24. *tom(o)*: per *tomar* col senso di 'provare', cfr. LXVI v. 15 e in unione a *cuidado* 'preoccuparsi', cfr. 30, 29 v. 17. – *cuidado*: grafia di Lang per *coydado* dei manoscritti (Nunes e Cohen "coidado").

CXXVI

Vai-s' o meu amig' alhur sem mi morar

La partenza dell'amico verso una terra lontana è uno dei temi distintivi della canzone di donna galego-portoghese, ma nel *corpus* dionigino raramente un testo inquadra la separazione imminente degli amanti poiché essa è in genere data come già avvenuta. Fanno eccezione la *cantiga* XCIII di cosiddetta 'fattura tradizionale', in cui l'invito all'amato ad andarsene non si associa a toni sofferti, e la dialogata XCIX che presenta alcuni punti di contatto col nostro testo. In *Amigo, queredes vos ir?*, infatti, il dialogo focalizza la ferma decisione dell'innamorato di allontanarsi, suscitando così lo sconcerto della donna che si lamenta ricorrendo ad espressioni analoghe a quelle della presente canzone. Il motivo della morte d'amore, la certezza del *pesar* e, di contro, l'insicurezza sul proprio destino il collegano tematicamente e lessicalmente le due poesie facendo di *Vai-s' o meu amig' alhur sem mi morar* un'ideale prosecuzione dell'altra. Dopo aver inutilmente pregato l'amante di restare ed averlo addirittura minacciato di perdere i suoi favori (v. 7), alla giovane non resta che rivolgersi all'amica confidandole la propria pena.

Le due strofe in cui si articola questa *cantiga de amigo*, formalmente e semanticamente legate dall'iterazione verbale di *defender* (vv. 5 e 6), sono caratterizzate dall'insistente ritorno del sintagma *vai-se* (con variazione flessiva nel *se nom fosse d'aqui* del v. 6). Al verbo chiave si aggiungono poi, a dare corpo all'esile poesia, le serie lessicali riferite alla sofferenza amorosa (*pesar* v. 2, *morte* v. 10) e alla slealtà dell'uomo (*gram traiçom* v. 8).

B 603, V 206.

Lang 127. Altre edd.: Moura (1847) p. 194; Monaci (1875) 206; Braga (1878) 206; Machado (1949-1964) 567; Pimpão (1960) 45; Torres (1977) p. 263; Nunes (1973) 54; Júdice (1997) p. 74; Cohen (2003) p. 640.

Repertori: Tavani (1967) 25, 133; D'Heur (1973) 620.

Vai-s' o meu amig' alhur sem mi morar,
e par Deus, amiga, ei end' eu pesar,
porque s' ora vai, e-no meu coraçom
tamanho que esto nom é de falar;
5 ca lh' o defendi, e faço gram razom.

Defendi-lh' eu que se nom fosse d' aqui,
ca todo meu bem perderia por i,
e ora vai-s' e faz-mi gram traiçom;
e des oi mais [nom sei] que seja de mi,
10 nem vej' i, amiga, se morte nom.

I- Se ne va il mio amico a dimorare altrove, e per Dio, amica, nel mio cuore, perché ora se ne va, ne ho un dolore tanto grande che di ciò non è da parlarne; perché gliel'ho proibito, e lo faccio a ragione.

II- Gli ho proibito di andarsene da qui perché per questo perderebbe tutto il mio bene, e ora se ne va e mi fa un grande torto; e oramai non so che sarà di me, non vedo altro, amica, che la morte.

Cantiga de amigo, di *mestría*; due strofe di cinque endecasillabi maschili su due rime, di cui la prima varia da una strofa all'altra, mentre la rima *b* rimane fissa. Legame di *coblas capfinidas* tra i vv. 5 e 6 (*lhi defendi*); rima desinenziale 1 : 4; ricca 3 : 8; tende alla rima ricca 2 : 3; rime interne 5 : 6 e 9 : 10. Da notare i richiami fonici ai vv. 1 (*Meu AMIg' Alhur seM MI Morar*), 2 (*Ei End' Eu*), 7 (*PERderia PoR*, che diventa *perderia per* nelle edizioni di Nunes e Cohen che, a differenza di Lang, sciolgono *p* in *per*) e 9 (*SEi SEja*).

Schema metrico: a11 a11 b11 a11 b11

I: ar om

II: i om

Cfr. Tavani 1967: 79, schema 33: 2; per cui cfr. CVIII.

1. *Vai-s(e)*: l'incipit delinea immediatamente il tema della *cantiga*, centrata appunto sull'imminente partenza dell'amico. La formula *ir-se alhur morar* è presente in don Denis al v. 13 della citata *Amigo, queredes vos ir?* che condivide col presente testo anche il motivo della morte e la preoccupazione della donna espressa nei termini 'non so che sarà di me'. – *alhur*: 'da qualche parte, in qualche luogo' (cfr. *algur* LXXVII v. 5); l'avverbio si oppone all'*aqui* del v. 6 che indica nel contempo lo spazio familiare della relazione amorosa e quello interlocutivo della confidenza all'amica.

2. *end(e)*: riassume il verso precedente.

3. *e-no meu coraçom*: collegato a *pesar* v. 2, come *tamanho* del verso successivo.

4. *nom é de falar*: concetto analogo, espresso in simili termini, in una *cantiga de amor* di Johan Soarez Coelho: "E o pesar que me fazen soffrer / e a gran coita non é de dizer" (79, 43 vv. 8-9).

6. *Defendi-lh(i)*: l'iterazione del verbo, qui col pronome atono posposto per rispetto della legge Tobler-Mussafia, funge da concatenazione semantica e formale tra le strofe. Per *defender* 'proibire, impedire', cfr. VI v. 1. Da notare che nella *cantiga* CVII l'imposizione imposta all'amico è di segno opposto a quella del presente testo: "lh' eu defendi / que nom fosse per nulha rem / per u eu foss'; e ora vem" (vv. 4-6).

7. *perderia*: la interpreto come una terza persona singolare, ma il verso potrebbe essere inteso anche 'perché perdere tutto il mio bene', con *bem* equivalente a 'felicità'. Credo tuttavia che la causale rinvii ad una delle minacce con cui sovente la donna innamorata tenta di dissuadere, inutilmente, l'amico dal suo proposito di partire (cfr. ad es. 63, 31).

8. *faz-mi gram traiçom*: richiama il *faço gram razom* del v. 5.

9. [*nom sei*]: assente in V ed integrato da Lang, il sintagma si legge però chisaramente in B. – *que seja de mi*: traspone al modo indiretto la frequente interrogativa retorica *que será de mi?* (cfr. CXVI v. 16 “nom sei de mim que seja”). Per l’uso del congiuntivo presente in orazione subordinata con valore di futuro, cfr. Dias 1970: 215.

10. Per sanare l’ipometria del verso Nunes integra il pronome personale *eu* dopo l’avverbio di negazione iniziale, mentre Cohen preferisce la soluzione “nen <ar> vej’ i”.
– *i*: in questa situazione.

CXXVII

Nom sei oj', amigo, quem padecesse

Estrema dichiarazione di sofferenza della donna innamorata per la lontananza dall'amico che le impedisce di vederlo. Le tre strofe si strutturano come tre successivi paragoni tramite i quali l'interlocutrice afferma che nessuno a parte lei sarebbe capace di sostenere una simile *coita* d'amore senza morire o disperarsi. Il confronto con un indefinito *quem* diviene dunque figura iperbolica con la quale l'io lirico esprime il suo lamento ed impone allo stesso tempo la superiorità del proprio dolore (un po' come il trovatore nei confronti di *os que trobam no tempo da frol* e non provano i suoi aspri tormenti). Il tono umorale del testo, già suggerito dallo sconcolato *nom sei* incipitario, è inoltre proiettato verso la desolata amarezza circa il proprio triste destino dalle serie di congiuntivi imperfetti che marcano l'impossibilità che qualcun altro soffra gli stessi patimenti della protagonista in un desolato primato del dolore.

La studiata costruzione del componimento si fonda di nuovo su ricche strutture iterative che si specificano, ad eccezione della figura etimologica *coita - coitada* dei vv. 2 e 3, come serie poliptotiche incentrate sui verbi chiave *padecer*, *passar*, *sentir*, *querer* e *veer*, di cui i primi tre danno vita ad uno dei rari casi di *mordobre* perfetto della lirica galego-portoghese.

B 604, V 207.

Lang 128 (con variazioni). Altre edd.: Moura (1847) p. 195; Monaci (1875) 207; Braga (1878) 207; Machado (1949-1964) 568; Pimpão (1960) 46; Torres (1977) p. 262; Nunes (1973) 55; Nassar (1995) 121; Júdice (1997) p. 57; Cohen (2003) p. 641.

Repertori: Tavani (1967) 25, 54; D'Heur (1973) 621.

Nom sei oj', amigo, quem padecesse
coita qual padesco, que nom morresse,
se nom eu, coitada, que nom nacesse,
porque vos nom vejo com' eu queria;
5 e quisesse Deus que m' escaecesse
vos que vi, amigo, em grave dia.

Nom sei, amigo, molher que passasse
coita qual eu passo, que ja durasse
que nom morresse ou desasperasse,
10 *porque vos nom vejo com' eu queria;*
e quisesse Deus que me nom nembrasse
vos que vi, amigo, em grave dia.

Nom sei, amigo, quem o mal sentisse
que eu senço, que o sol encobrisse,
15 se nom eu, coitada, que Deus maldisse,
porque vos nom vejo com' eu queria;
e quisesse Deus que nunca eu visse
vos que vi, amigo, em grave dia.

I- Non so oggi, amico, chi soffrisse una pena quale io patisco, che non ne morirebbe, se non io, tormentata, che non fossi mai nata, *perché non vi vedo come vorrei*; e volesse Dio che mi dimenticassi *di voi che vidi, amico, in un giorno sfortunato*.

II- Non so, amico, quale donna che provasse una pena quale io provo, che ancora resisterebbe che non morisse o non si disperasse, *perché non vi vedo come vorrei*; e volesse Dio che non mi ricordassi *di voi che vidi, amico, in un giorno sfortunato*.

III- Non so, amico, chi sentisse il male che sento io, che solo lo celerebbe, se non io, tormentata, che Dio mi possa maledire, *perché non vi vedo come vorrei*; e volesse Dio che mai avessi visto *voi che vidi, amico, in un giorno sfortunato*.

Cantiga de amigo, di *refrán*; tre *coblas singulares* di quattro decasillabi femminili monorimi e un ritornello di due di cui il primo intercalato tra il terzo ed il quarto verso del corpo strofico (*refrán intercalar*). La forte coesione formale del testo è assicurata da vari procedimenti iterativi tra i quali spiaccano il legame di *coblas capdenals*, gli inizi anaforici dei vv. 2 e 8 (*coita qual*), 3 e 15 (*se nom eu, coitada*) e soprattutto del quinto verso di ogni strofa (*e quisesse Deus que*) e la pratica del *mordobre* che interessa con regolarità i primi due versi di ogni *cobla* (I: *padecesse - padesco*, II: *passasse - passo*, III: *sentisse - senço*). Si noti infine l'omogeneità fonica delle rime delle strofe: tutti i rimanti sono verbi coniugati all'imperfetto congiuntivo, rispettivamente della seconda, prima e terza coniugazione (rime desinenziali). Rime ricche 1 : 3 : 5, 8 : 9 : 11; interne 3 : 5. *Enjambements* tra i vv. 1-2, 5-6, 7-8, 11-12 e 17-18.

Schema metrico: a10' a10' a10' B10' a10' B10'

I: esse ia

II: asse

III: isse

Cfr. Tavani 1967: 55, schema 13: 39; per cui cfr. VIII.

1. *Nom sei*: formula esordiale con cui si introduce un paragone negativo che funge da intensificazione iperbolica alla dichiarazione di sofferenza, tema unico e centrale del presente testo. L'impossibilità di trovare qualcun altro, oltre la protagonista, in grado di patire una simile pena d'amore è presente anche nella *cantiga* CXVI dove la comparazione, ristretta ad una sola strofa, si serve delle stesse scelte lessicali e sintattiche: "nom sei quem sofresse / tal coita qual eu sofr' e vós, que nom morresse; / e com aquestas coitas eu, que nom nacesse, / nom sei de mim que seja" (vv. 13-16). Una costruzione simile, in ambito satirico, in *De Joan Bol' and' eu maravilhado* vv. 10-11 (cfr. Gonçalves 1991: 56-57). Il significato è: 'non c'è nessuno a parte me in grado di sopportare una pena come quella che io patisco'.

2. *padesco*: per il verbo *padecer* 'patire, sopportare', cfr. VII v. 8. Il testo presenta uno dei rari casi di *mordobre* perfetto documentati nel *corpus* galego-portoghese: nel finale del primo verso di ogni strofa e alla fine del primo emistichio del secondo verso si ripete con variazione flessiva un verbo che cambia poi da strofa a strofa. Un esempio tipico di *mordobre*, per la ricchezza dell'elaborazione, è costituito da *Se eu podesse desamar* di Pero da Ponte (120, 46) in cui sei versi del corpo strofico e i due del

ritornello sono collegati a due a due da coppie derivative del tipo *desamar - desamou*, *buscar - buscou*, *dar - deu*, ecc. Nel canzoniere dionigino un caso di *mordobre* si registra nella *cantiga XXV* (sempre sul verbo *guisar*) dove però l'artificio non raggiunge la perfetta simmetria documentata in questo testo.

3. *coitada*: in figura etimologica col sostantivo *coita* del verso precedente, ad insistere sul tormento amoroso della donna. – *que nom nacesse*: stesso inciso ottativo e identica rima antitetica *morresse : nacesse* nella citata *cantiga CXVI v. 15*.

4. *porque vos nom vejo*: cfr. CXVI v. 1 “*Coitada viv’, amigo, por que vós nom vejo*”: anche lì la desolazione della donna proveniva dalla separazione dall'amato e quindi dal non poterlo vederlo. Il motivo è il risvolto esatto di tante *cantigas de amor* in cui l'unico bene del poeta e la sola sua richiesta era poter godere della vista della dama (cfr. XXXV, LXVIII, ecc.). – *queria*: imperfetto indicativo con valore di condizionale, cfr. XIV v. 5, XXIX v. 6, LXVI vv. 5 e 17 e CIII v. 20.

5. *quisesse*: il parallelismo letterale che caratterizza come d'abitudine il verso del corpo strofico incorniciato dal ritornello origina l'iterazione costante del poliptoto *quisesse - quera* tra il quarto e quinto verso di ogni strofa. La costruzione retorica dei versi è inoltre arricchita dall'iterazione verbale poliptoto *vejo - vi*, ripetuta nei versi di *refrán* e incrociata a quella sul verbo *querer*. – *m' escaecesse*: per *escaecer* ‘dimenticare’, cfr. XXXIX v. 11. Da notare il forte *enjambement* che sposta in *rejet* del verso successivo il complemento oggetto *vos*.

6. *vos que vi*: il sintagma allitterante si iscrive nella formula, caratteristica specialmente della *cantiga de amor*, *veer em grave dia* (cfr. V v. 16). – *amigo, em* : per *amiguen* dei testimoni, è soluzione di Lang che non segnala però tipograficamente l'integrazione della vocale finale del sostantivo.

9. *que*: consecutivo. Il senso del verso è: ‘che durasse (in vita) senza morire o disperarsi’.

11. *nembrasse*: in rapporto antitetico col parallelo *escaecesse* del v. 5.

14. *senço*: 1^a singolare del presente indicativo di *sentir*, dal lat. SĒNTĪŌ con palatalizzazione dovuta alla semiconsonante latina (al pari di *perço*, *menço*, ecc.), poi regolarizzato nella forma moderna *sinto*. – *o*: *o mal* (v. 13). – *encobrisse*: il verbo introduce un motivo nuovo nel testo, ovvero il segreto amoroso, norma basilare della *fin' amor* e ingrediente fondamentale anche nel genere d'*amigo* (cfr. LXXVI, XCV, ecc.).

15. *que Deus maldisse*: in un crescendo drammatico, la donna invoca su di sé le maledizioni divine; per il verbo *maldizer* usato per lo più in frasi imprecative, cfr. CXVII v. 4.

17. *visse*: il congiuntivo imperfetto di *veer* arricchisce il poliptoto iterato dal ritornello sul verbo chiave del testo.

APPENDICE

TAVOLA DELLE VARIANTI

Si elencano di seguito le rettifiche apportate all'edizione Lang (Lang 1), evidenziando inoltre le divergenze già riscontrabili nell'introduzione, nell'indice, nel glossario e soprattutto nell'*errata corrige* del filologo austriaco rispetto alle lezioni messe a testo (Lang 2). I singoli casi vengono discussi e giustificati nelle note conclusive di ogni commento.

	LANG 1	LANG 2	PRESENTE EDIZIONE
I			
v. 1	moirer		morrer
v. 12	o	a	a
v. 13	vos		vós
v. 14	a tal		atal
v. 24	a		á
II			
v. 1	O mais	Oimais	Oimais
v. 6	e	é	é
III			
v. 9	desi	des i	des i
v. 10	que merecedor		qu' eu merecedor
IV			
v. 4	se nom que		se nom se
v. 20	ouvesse;	ouvess'; e	ouvess'; e
V			
v. 2	aveer		a veer
v. 5	[vos] veja: mais tal		veja: mais [a]tal
VI			
v. 6	[eu ja] levei		[lev' e] levei
VII			
v. 4	desi	des i	des i
IX			
v. 9	c' a		ca
v. 24	c' al		tal
v. 24	a		á
X			
v. 9	moirer		morrer
XII			
vv. 7/15/23	vós		vos

XIV v. 7	a		á
XV v. 14 v. 15	que nom poderia mais, per bõa fe de que vos am', e sei que assi é		de que vos am', e sei que assi é que nom podia mais, per bõa fe
XVIII v. 3 v. 5 v. 6	veedes quem é, seed' perto [a] morte [chegada]	vedes quem é, e seed' preto	vedes quem é, e seed' preto morte [chegada]
XIX v. 4	pero [que] m' eu [tam] long' estou		pero m' eu [d' e]la long' estou
XXI v. 2	a		e
XXII v. 1 v. 2	a a		á á
XXV v. 3	schema: abbaCAC a		schema: abbaCaC á
XXVI v. 10	moiria		morria
XXVII v. 8	quanto amigo		quantos amigos
XXVIII v. 9 v. 13	a sabedo	sabede	á sabede
XXX v. 6 v. 7 v. 12	sabedes pavor nem ei sabedes		sabe Deus mi vos chamei sabe Deus
XXXII v. 11 v. 12 v. 15	sabedes vós sabedes		sabe Deus vos sabe Deus
XXXIII v. 2 v. 3 vv. 5/11/17 vv. 6/12/18 v. 9 v. 15 v. 16	lavar m' a salvar a seu mandado oi a se mh a sa mui gram a	levar	levar m' assalvar á sem seu mandado oir á se me a sa gram á

XXXIV v. 2	ũa	unha	unha
XXXV v. 9 v. 13 v. 16	se vós verám	veeram	e vos veeram
XXXVI v. 1 v. 8	de poss'	poss[o]	do poss[o]
XXXVII v. 7	a		á
XXXVIII v. 13	vós		vos
XXXIX vv. 5/11/17 v. 14	a no	[e]no	á [e]no
XLII v. 3 v. 17	quizessedes desi	des i	quisessedes des i
XLIII v. 8 v. 13 v. 18 v. 21	quizo desi desi a	quiso des i des i	quiso des i des i á
XLIV v. 2 v. 3 v. 7 v. 10	vós vós a vós		vos vos á vos
XLV vv. 13/20	mal sofri		mal eu sofri
XLVI v. 4 v. 10	schema: aaaB4B6 desi atanto	schema: aaab10 des i	schema: aaaB10 des i tanto
XLVII v. 11 v. 17 v. 18	a nem a		á nom á
L v. 8	a		á
LI v. 27 v. 28	schema: aabb aguardo ond'		schema: aabbaabb agravado end'

LII			
v. 2	a		á
v. 2	e	a	a
v. 3	a		á
v. 13	a		á
v. 18	por		per
LIII			
v. 6	a		á
LIV			
v. 6	d'amor		da mor-
v. 7	[nun]ca averei		t' averei
v. 12	forte		for-
v. 13	ponto... morte		te ponto... mor-
v. 14	ei [mui gram] prazer		t' ei prazer
v. 19	porem, [entom]		porem conor-
v. 20	conort' eu... se nom		t' eu... se nom da mor-
v. 21	da mort', ende		t', ende
LV			
v. 11	a		á
v. 20	a		á
LVI			
v. 4	com vós, que		com vosqu' e
v. 10	vós		vos
LVII			
v. 8	a		á
v. 31	a		á
LVIII			
v. 2	pozestes	posestes	posestes
v. 8	mi	mim	mim
vv. 6/11/18	vós		vos
LIX			
vv. 4/9/14	schema: aabAB prizom	prisom	schema: aaBBa prisom
LX			
v. 3	mas		mais
v. 10	mas		mais
v. 14	vos vi		vos nom vi
v. 16	vós		vos
v. 19	a		á
v. 20	vós		vos
LXI			
v. 8	a		á
LXIII			
v. 2	a		á
LXV			
v. 3	quizesse	quisesse	quisesse
v. 4	mi fazedes	mi [vós] fazedes	mi [vós] fazedes

v. 9	vio	viu	viu
LXVI			
v. 8	desi	des i	des i
v. 11	vós		vos
LXVII			
v. 2	a		á
LXVIII			
v. 12	desi	des i	des i
v. 14	a		á
v. 17	ei gram razom		ei mui gram razom
LXIX			
v. 2	a		á
v. 2	vós		vos
vv. 7/14/21/28	vós		vos
v. 13	mi	me	me
v. 24	vós		vos
LXX			
v. 1	5 strofe		4 strofe + 2 <i>fiindas</i>
v. 22	Oi		Vi
v. 29	diz' ja, / "senhor	dix'	dix' "ja
LXXI			
v. 14	a		á
LXXII			
v. 2	a		á
v. 5	pero em		porem
v. 10	desi	des i	des i
v. 11	sei		ei
v. 13	a		á
v. 14	[o] nom sei		[o mal] sei
v. 17	nom tenh' eu		nom [er] tenh' eu
LXXIII			
v. 7	schema: aaabAB a		schema: aaabaB á
LXXIV			
v. 4	vós		vos
v. 15	[e] pois assi passou	e poi-lo assi passei	e poi-lo assi passei
LXXV			
v. 2	vós		vos
v. 7			v. 10
v. 8			v. 7
v. 9			v. 8
v. 10			v. 9
v. 20	quizerdes	quiserdes	quizerdes
LXXVII			
v. 1	a		á
v. 9	s' i		si

LXXVIII

v. 3	póde		pode
v. 4	veer-me. Faz		veer-m', e
v. 10	põa	bõa	bõa
v. 12	ll'		lh'

LXXX

v. 1	a		á
------	---	--	---

LXXXI

v. 16	quizestes		quisestes
v. 19	preda		perda

LXXXII

v. 4	cama ereuo tãdo no		ca m' atrevo tanto no
	feyto seu		feito seu
vv. 5/11/17	ca o nom		nom o

LXXXIII

v. 8	fez	faz	faz
------	-----	-----	-----

LXXXIV

v. 4	vós		vos
vv. 5/11/17	quizerdes	quizerdes	quizerdes
v. 7	der por		der
v. 8	[tal] enfinta fazer ou		por enfinta fazer o
	mentir al		mentiral
v. 10	senhor		senher

LXXXV

vv. 5/11/17	vós		vos
v. 7	El me		E, u m'
v. 9	doe	doi	doi
v. 16	bẽnçom		beençom

LXXXVI

vv. 6/12/18	c' a		ca
v. 15	mi	mim	mim

LXXXVII

vv. 5/11/17	poude	pode	pode
v. 13	a		á
v. 15	a		á

LXXXVIII

v. 17	meu amado		namorado
-------	-----------	--	----------

XC

vv. 3/6/9/12/15/18	Alva e vai liero.		Alva é, vai liero!
v. 5	me		mi
v. 10	qui		que

XCI

v. 4	f(o)lores		flores
v. 11	a		á
v. 13	Vós preguntades	Vós me preguntades	Vós me preguntades
v. 16	Vós preguntades	Vós me preguntades	Vós me preguntades

XCIV vv. 6/12/18	vós		vos
XCVI vv. 5/11/17 v. 10	E avede me	mi	Faredes mi
XCVII v. 3	nom [o] pódem		nom póde
XCVIII v. 9	schema: aaabAB a	schema: aaabaB	schema: aaaBaB á
XCIX v. 16	Nom o queirades		Nom querrá Deus
C v. 14	s' é		fé
CII v. 2 v. 15 vv. 6/12/18 v. 20	vos vós perjuras pois que vos perjurastes, amigo		vós vos per juras por quanto vós passastes comigo
CIII v. 1 v. 3	a a		á á
CIV v. 4 v. 3 v. 3 vv. 5/11/17/23 v. 7 v. 20	querrá Mais al Deus a desi a a	des i	quera Mais Deus á des i á á
CV v. 13	quizestes	quisestes	quisestes
CVI v. 2 vv. 6/12/18 v. 13	a quizesse [Vós] caestes em tal cajom	quisesse	á quisesse Caestes em tal [o]cajom
CVIII v. 7 v. 12	schema: aabab vós vós	schema: aaBaB	schema: aaBaB vos vos
CIX v. 7 v. 8 v. 8 v. 13	ja, o que mui a os olhos	os meus olhos	ja que, o que mui á os seus olhos

CX

v. 1	a		á
v. 2	vós		vos
vv. 6/12/18	desi	des i	des i
v. 7	a		á
v. 8	quem	que	que
v. 9	mi	mim	mim
v. 10	vós		vos
v. 13	a		á
v. 16	vós		vos

CXI

v. 1	amigo, se oj'	amigo, bem	amigo, bem
v. 2	eu ousasse	se eu ousasse	se eu ousasse
v. 3	mh o		me
v. 4	a		á
v. 7	Deus		par Deus
v. 10	[a]		[á]

CXII

v. 5	a		á
v. 10	a		á

CXIII

v. 13	a		á
v. 19	cobrado.	cobrado,	cobrado,

CXIV

v. 3	vos		vós
v. 13	vós		vos
v. 14	direi	darei	darei

CXVI

v. 1	vós		vos
v. 7	vós		vos
v. 13	vós		vos
v. 18	tod'	tod[o]	tod[o]

CXVII

v. 2	vos		vós
v. 7	vós		vos

CXVIII

vv. 3/8/13	a		á
vv. 5/10/15	a tal		atal

CXIX

v. 7	Viver que		U quer que
v. 9	vós		vos
v. 14	vós		vos

CXX

v. 8	a		á
v. 9	ih'	lh'	lh'

CXXI

v. 10	vós		vos
-------	-----	--	-----

CXXII

v. 1	vós		vos
v. 7	vós		vos
v. 13	vós		vos
v. 19	vós		vos
v. 20	e		é

CXXIII

v. 5	e	[e]	[e]
v. 14	me	mi	mi

CXXIV

v. 2	dizend' and'		diz andand'
v. 8	dizend' anda		diz andando
v. 15	s' é		sé

CXXVII

v. 2	cual	qual	qual
vv. 4/10/16	vós		vos
v. 5	quizesse	quisesse	quisesse
vv. 6/12/18	vós		vos
v. 9	morress'	morresse	morresse
v. 11	quizesse	quisesse	quisesse
v. 17	quizesse	quisesse	quisesse

BIBLIOGRAFIA

Dizionari e database

BREA M., *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro ‘Ramón Piñeiro’ para Investigación en Humanidades www.cirp.es (= MedDB).

COROMINAS J. – PASCUAL J. A. (1980-1991), *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, 6 voll., Madrid, Gredos.

MACHADO J. P. (1977), *Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, 5 voll., Lisboa, Horizonte.

MAGNE A. (1944), *A Demanda do Santo Graal. Vol. III. Glossário*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro-Imprensa Nacional.

PARKER K. M. (1958), *Vocabulario de la Cronica Troyana (Manuscrito gallego del siglo XIV n. 10.233 Bibl. Nac. Madrid)*, Salamanca, Acta Salmanticensia, serie Filosofía y Letras, t. XII, n. 1.

VARELA BARREIRO X., *Tesouro medieval informatizado da lingua galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega www.usc.es/ilgas/TMILG (= TMILG).

WILLIAMS E. B. (1973), *Do latim ao português. Fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro (1ª ed. 1938).

Edizioni ed antologie

ALMQVIST K. (1951), *Poésies du troubadour Guilhelm Adémar*, Uppasala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB.

ALVAR C. – BELTRÁN V. (1985), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ X. M. (1975), *Escolma da Poesía Medieval (1198-1354)*, Vigo, Edicións Castrelos.

APPEL C. (1882), *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin, Reimer.

ARBOR ALDEA M. (2001), *O cancionero de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

ARIAS FREIXEDO X. B. (2003), *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais.

ARNAUT DANIEL (1995), *L'aura amara*, a cura di M. Eusebi, Parma, Pratiche.

ARVEILLER R. – GOUIRAN G. (1987), *L'œuvre poétique de Falquet de Romans troubadour (Edition critique, traduction, notes)*, Aix-en-Provence, CUERMA (*Sénéfiance* 23).

AUDIAU J. (1923), *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Âge*, Paris, E. De Boccard.

AZEVEDO FILHO L. A. DE (1995), *As cantigas de Pero Meogo. Estabelecimento crítico dos textos, análise literária, glossário e reprodução fac-similar dos manuscritos*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO V. (1963), *Le poesie di Martin Soares*, Bologna, Palmaverde.

BLASCO P. (1984), *Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour gallicien-portugais du XIII^e siècle*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português.

BOUTIÈRE J. (1937), *Les poésies du Troubadour Albertet*, in “*Studi Medievali*”, X, pp. 1-129.

BRAGA T. (1878), *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introducção sobre os trovadores e cancioneiros portuguezes*, Lisboa, Imprensa Nacional.

BRANCIFORTI F. (1954), *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki.

— (1955), *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia.

BREA M. (1996), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M. Rodríguez Castaño e X. X. Ron Fernández, coa colaboración de A. Fernández Guiadanes e M. C. Vázquez Pacho, e coordinado por —, 2 voll., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro ‘Ramón Piñeiro’ para a Investigación en Humanidades. (= *LPGP*)

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução facsimilada, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.

CARDOSO CATARINO N. (1925), *Trovas e Cantares de El-Rei D. Diniz: seguidos do Cancioneiro da Musa Régia Portuguesa, contendo poesias e dados bio-bibliográficos acerca de vários Reis e Príncipes Portugueses que, desde D. Sancho I a D. Pedro de Alcantara, enriqueceram as páginas da história literária portuguesa*, Lisboa, Portugalia Editora.

CHIARINI G. (1985), *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila, Japadre Editore.

CIDADE H. (1941), *Poesia Medieval. I. Cantigas de Amigo*, Lisboa, Gráfica Lisbonense (3ª ed.).

COHEN R. (1987), *Thirty-two Cantigas d'amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese renunciation*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

— (2003), *500 Cantigas d'amigo*, Porto, Campo das Letras Editores.

CORREIA N. (1970), *Trovas de D. Dinis*, Alfragide, Galeria Panorama.

D'HEUR J. M. (1975), *L'Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et Analyse*, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX *Homenagem a Marcel Bataillon*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 321-398.

DIOGO A. A. LINDEZA (1998), *Lírica Galego-Portuguesa. Antologia*, Braga – Coimbra, Angelus Novus.

DOBARRO PAZ X. M. – FREIXEIRO MATO X. R. – MARTÍNEZ PEREIRO C. P. – SALINAS PORTUGAL F. (1987), *Literatura Galego-Portuguesa Medieval*, A Coruña, Vía Láctea.

DYGGVE PETERSEN H. (1951), *Gace Brulé. Trouvère champenois*, Helsinki, Société Néophilologique.

ERNST W. (1930), *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso*, in "Romanische Forschungen", XLIV, pp. 255-406.

FERNÁNDEZ GUIADANES A. – MAGÁN ABELLEIRA F. – RODIÑO CARAMÉS I. – RODRÍGUEZ CASTAÑO M. – RON FRENÁNDEZ X. X. – VÁZQUEZ PACHO M. C. (1998), *Cantigas do mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro 'Ramón Piñeiro' para a Investigación en Humanidades.

FERREIRA M. E. TARRACHA (1991), *Antologia Literária Comentada. Idade Média*, Lisboa, Editora Ulisseia.

— (1998), *Poesia e prosa medievais*, Lisboa, Editora Ulisseia.

FERREIRO FERNÁNDEZ M. – MARTÍNEZ PEREIRO C. P. (1996), *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amigo. Antoloxía:*, Vigo, A Nosa Terra.

— (1996), *Lírica trobadoresca galego- portuguesa medieval. Cantigas de amor. Antoloxía:*, Vigo, A Nosa Terra.

FINAZZI-AGRÒ E. (1979), *Il canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros. Edizione critica, con introduzione, note e glossario*, L'Aquila, Japadre Editore.

GAMBINO F. (2009), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitano*, introduzione e nota ai testi di S. Cerullo, Roma, Salerno Editrice.

GONÇALVES E. (1991), *Poesia de Rei: Três Notas Dionisinas*, Lisboa, Edições Cosmos.

GONÇALVES E. – RAMOS M. A. (1983), *A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)*, Lisboa, Editorial Comunicação.

GOURAIN G. (1985), *L'amour et la guerre: l'œuvre de Bertran de Born*, Aix en Provence, Université de Provence.

INDINI M. L. (1978), *Bernal de Bonaval. Poesie*, Bari, Adriatica Editrice.

JANNINI P. A. (1955), *Pagine della letteratura portoghese*, Milano, Nuova Accademia Editrice.

JENSEN F. (1992), *Medieval Galician-Portuguese Poetry. An Anthology*, New York-London, Garland Publishing.

JOHNSON S. M. (1992), *The Lyrics of Richard de Semilli: A Critical Edition and Musical Transcription*, Binghamton (New York), Medieval & Renaissance text & studies.

JOHNSTON R. C. (1935), *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, Librairie Droz.

JÚDICE N. (1997), *D. Dinis. Cancioneiro*, Lisboa, Editorial Teorema.

LANCIANI G. (1977), *Il canzoniere di Fernan Velho. Edizione critica*, L'Aquila, Japadre Editore.

— (1999), *Profilo di storia linguistica e letteraria del Portogallo: dalle origini al Seicento*, Roma, Bulzoni.

LANG H. R. (1984), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, Max Niemeyer (riedita Hildesheim-New York 1972).

LAPA M. RODRIGUES (1976), *Crestomatia arcaica*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora (4^a ed.).

— (1970), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Coimbra, Galaxia (1^a ed. 1965).

LAZAR M. (2001), *Bernard de Ventadour. Chansons d'amour: édition critique avec traduction introduction, notes et glossaire*, Egletons, Carrefour Ventadour.

LECOY F. (1991), *Le Roman de Tristan*, Paris, Champion.

LEROND A. (1963), *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, Paris, Presses Universitaires de France.

LINSKILL J. (1964), *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton.

LORENZO GRADÍN P. (2008), *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

LORENZO VÁZQUEZ R. (1977), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, 2 voll., Orense, Instituto de Estudios Orensanos 'Padre Feijoo'.

MACHADO E. PAXECO – MACHADO J. P. (1949-1964), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*, 8 voll., Lisboa, Edição da "Revista de Portugal".

MARTÍNEZ PEREIRO C. P. (1992), *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos. Edición crítica con introducción, notas e glosario*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.

MARIE DE FRANCE (2000), *Lais*, préface, traduction nouvelle et notes de P. Walter, Paris, Gallimard.

METTMANN W. (1981), *Afonso X O Sabio. Cantigas de Santa María*, 2 voll., Vigo, Edicións Xerais.

— (1986-1989), *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, 3 voll., Madrid, Castalia. (= CSM)

MOLTENI E. (1880), *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il codice Vaticano 4803*, Halle, Max Niemeyer.

MONACI E. (1875), *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer.

MOURA C. LOPES DE (1847), *Cancioneiro d'El Rei D. Diniz pela primeira vez impresso sobre o manuscrito Vaticano*, Paris, Casa de J. P. Aillaud.

MOUZAT J. (1989), *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII siècle. Suivi de Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII siècle et de le troubadour Arnaut de Tintinhac. Editions critiques*, Genève-Paris, Slatkine.

NASSAR MELONI I. (1995), *Do cancioneiro de D. Dinis*, São Paulo, Editora FTD.

NUNES J. J. (1970), *Crestomatia arcaica. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que de mais antigo se conhece até ao século XVI, acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa, Livraria Clássica Editora (7ª ed.).

— (1972), *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*, Coimbra, Imprensa da Universidade (1ª ed. 1932).

— (1973), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, 3 voll., Coimbra, Imprensa da Universidade (1ª ed. 1926-1928).

OLIVEIRA CORRÊA DE A. – MACHADO SAAVEDRA L. (1974), *Textos portugueses medievais*, Lisboa, Francisco Franco.

PAGANI W. (1971), *Il Canzoniere di Estevan da Guarda*, in “Studi Mediolatini e Volgari”, XIX, pp. 53-179.

PANUNZIO S. (1967), *Pero da Ponte. Poesie*, Bari, Adriatica Editrice.

— (1971), *Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado*, in “Studi Mediolatini e Volgari”, XIX, pp. 181-209.

PAREDES NÚÑEZ J. (2001), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*, Roma-L'Aquila, Japadre Editore.

PARKER K. M. (1975), *Historia Troyana*, Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos.

PATTISON W. T. (1952), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.

PELLEGRINI S. (1928), *Auswahl altportugiesischer Lieder*, Halle, Max Niemeyer.

PENSADO TOMÉ J. L. (1958), *Miragres de Santiago*, Madrid, CSIC (“Revista de Filología Española”, Anejo LXVIII).

PICCOLO F. (1951), *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

— (1961), *Storia della letteratura portoghese*, Milano, Nuova Accademia Editrice.

- PEIRE VIDAL (1960), *Poesie*, a cura di D'A. S. Avalle, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.
- PENA X. R. (1990), *Literatura Galega Medieval. I. A história. II. Antoloxía de textos comentados (lírica e prosa)*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- (2000), *Manual e Antoloxía da Literatura Galega Medieval*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- PIMPÃO A. J. DA COSTA (1960), *Cancioneiro d'El-Rey D. Dinis (Antologia)*, Coimbra, Atlântida.
- REALI E. (1964), *Le "cantigas" di Juyão Bolseyro*, Napoli, Pubblicazioni della sezione romanza dell'Istituto Universitario Orientale.
- RECKERT S. – MACEDO H. (1996), *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa, Assírio&Alvim.
- RICKETTS P. T. (1964), *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- RIGAUT DE BERBEZILH (1960), *Liriche*, a cura di A. Varvaro, Bari, Adriatica Editrice.
- RIQUER M. DE (1947), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- RODRÍGUEZ J. L. (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edicion y estudio*, in "Verba", Anexo 12.
- SHEPARD W. P. – CHAMBERS F. M. (1950), *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press.
- SIMÕES M. (1991), *Il canzoniere di D. Pedro Conte di Barcelos. Edizione critica, con introduzione, note e glossario*, L'Aquila, Japadre Editore.
- SORDELLO (1954), *Le poesie. Nuove edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario*, a cura di M. Boni, Bologna, Palmaverde.
- SPAMPINATO BERETTA M. (1987), *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere. Edizione critica*, Napoli, Liguori.
- SPINA S. (1996), *A lírica trovadoresca*, São Paulo, Edusp.
- SQUILLACIOTI P. (2003), *Folquet de Marselha. Poesie*, Roma, Carocci.

STEGAGNO PICCHIO L. (1968), *Martin Moya. Le poesie. Edizione critica, introduzione, commento e glossario*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

STORCK W. (1885), *Hundert altportugiesische Lieder*, Paderborn und Münster.

TAVANI G. (1964), *Le poesie di Ayra Nunez. Edizione critica con introduzione, note e glossario*, Milano, Ugo-Merendi Editore.

— (1999), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri.

TAVARES J. PEREIRA, *Antologia de textos medievais*, Lisboa, Sá Da Costa, 1961 (2^a ed.).

TORRES A. PINHEIRO (1977), *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa (sécs. XII-XIV)*, Porto, Lello & Irmão Editores.

VALLÍN G. (1996), *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

VASCONCELLOS C. MICHAËLIS DE (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, 2 voll., Halle, Max Niemeyer (riedito Lisboa 1990).

VASCONCELOS J. LEITE DE (1970), *Textos arcaicos. Para uso da aula de filologia portuguesa da facultade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Livraria Clássica (5^a ed.).

VÍÑEZ SÁNCHEZ A. (2004), *El trovador Gonçal Eanes Dovinhal: estudio histórico y edición*, in "Verba", Anexo 55.

WALLENSKÖLD A. (1968), *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion.

— (1968), *Les chansons de Thibaut de Champagne roi de Navarre*, New York, Johnson Reprint (1^a ed. 1925).

ZEMP J. (1978), *Les poésies du troubaodour Cadenet*, Bern, Peter Lang.

Studi

ACKERLIND S. R. (1990), *King Denis of Portugal and the Alfonsine Heritage*, New York, Peter Lang.

ALVAR C. (1993), *Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis*, in *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, pp. 31-51.

ÁLVARES C. - DIOGO A. (1992), *La lyrique galégo-portugaise, l'influence provençale et le cas des pastourelles*, in *Actes du IIIème Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (Montpellier, 20-26 septembre 1990), Montpellier, t. III, pp. 737-751.

ANNICHIARICO A. (1974), *Per una lettura del canzoniere di Johan Vaasquiz de Talaveyra*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli – sezione romanza", XVI, pp. 135-157.

ANTUNES-RAMBAUD M. DE F. (1989), *Mère et fille dans les chansons d'amis galiciennes-portugaises*, in *Les relations de parenté dans le monde médiéval*, CUERMA, Aix-en-Provence, pp. 177-186 (*Sénéfiance* 26).

ARBOR ALDEA M. (2000), *As guardas de amor na lírica galego-portuguesa*, in *Estudos dedicados a R. Carvalho Calero*, 2 voll., a cura di J. L. Rodríguez, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, II, pp. 19-43.

— (2002), *Vervo antigo e sententia na lírica galego-portuguesa: unha achega puntual, in Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, a cura di E. Casas Rigall e M. Díaz Martínez, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 75-92.

ARIAS FREIXEDO X. B. (2004), *Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor*, in *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, pp. 373-401.

ASENSIO E. (1957), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

ASKINS A. L.-F. (1993), *The Cancioneiro da Bancroft Library (previously, the Cancioneiro de um Grande d'Hespanha): a copy, ca. 1600, of the Cancioneiro da Vaticana*, in *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Edições Cosmos, I, pp. 43-47.

AZEVEDO N. DE (1947), *O misterioso cantar de Dom Denis*, in *A arte literária na Idade Média*, Porto, Livraria Figueirinhas, pp. 35-50.

BELTRÁN V. (1984), *De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta*, in "Revista de filología española", 54, pp. 239-266.

— (1984a), *O cervo do monte a auga volvia. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, Ferrol, Esquio.

— (1984b) *O vento lh'as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular*, in "Bulletin Hispanique", LXXXVI, pp. 5-25.

— (1984c), *Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa*, in “Studi Mediolatini e Volgari”, XXX, pp. 69-89.

— (1993), *La estructura conceptual de la cantiga de amor*, in *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, pp. 53-75.

— (1995), *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais.

— (2005), *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos.

— (2007), *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, in “Verba”, Anexo 59.

BERLANGA REYES A. – BUSTOS TOVAR J. J. DE (1981), *Intertextualidades e intratextualidades en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones “de alba”*, in *Organizaciones textuales (textos hispánicos): Actas del III Simposio del Séminaire d’Etudes Littéraires de l’Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse, Mayo de 1980)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail / Universidad Complutense de Madrid, pp. 13-36.

BERTOLUCCI V. (1966), *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*, “Annali dell’Istituto Universitario Orientale - Sezione Romana”, 8, pp. 13-30.

— (1972), *Note linguistiche e letterarie di A. Colocci in margine ai canzonieri portoghesi*, in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci, Jesi, 13-14 settembre 1969*, Jesi, Amministrazione Comunale di Jesi, pp. 197-203.

— (1996), *La lirica galego-portoghese all’epoca di Sancho IV di Castiglia*, in *La Literatura en la época de Sancho IV. (Actas del Congreso Internacional “La Literatura en la época de Sancho IV”*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994), a cura di C. Alvar e J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, pp. 25-34.

— (1999), *L’amigo poeta*, in “*E vós, Tágides minhas*”. *Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a cura di M. J. de Lancastre, S. Peloso e U. Serrani, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, pp. 105-116.

BERTOLUCCI V. – ALVAR C. – ASPERTI S. (1999), *Le letterature medievali romanze d’area iberica*, Roma-Bari, Laterza.

BERTONI G. (1923), *Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese*, in “Archivum Romanicum”, 7, pp. 171-175.

BESTILLEIRO BELLO X. (2005), *O radical do tema de presente do verbo trager no galego medieval: estudo diacrónico*, in “Revista galega de filoloxía”, 6, pp. 11-50.

BILLY D., CANETTIERI P., PULSONI C., ROSSELL A. (2003), *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci.

RODÓN BINUÉ E. (1957), *El lenguaje tecnico del feudalesimo en el siglo XI en Cataluña (contribución al estudio del latín medieval)*, Barcelona, Escuela de Filología.

BREA M. (1985), *Las preposiciones, del latín a las lenguas romances*, in “Verba”, 12, pp. 147-182.

— (1988a), *Anotacións sobre o uso dos adverbios pronominais en galego-portugués*, in *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º. aniversário*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 181-190.

— (1988b), *La partícula gallego-portuguesa ar / er*, in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, pp. 45-58.

— (1987-1989), *Dona e senhor nas cantigas de amor*, in *Homenaje al profesor Luis Rubio*, vol I, in “Estudios Románicos”, 4, pp. 149-170.

— (1992), *Anotaciones sobre la función de los miscradores en las cantigas de amor gallego-portuguesas*, in “Cultura Neolatina”, 52, pp. 167-180.

— (1993), *El Escondit como Variante de las Cantigas de Amor y de Amigo*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Edições Cosmos, IV, pp. 175-187.

— (1993), *Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-português B*, in *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, publiés par G. Hilty, 5 voll., Tübingen, Francke Verlag, V, pp. 39-56.

— (1996), *La fin' amor et les troubadours galiciens-portugais*, in “Revue des Langues Romanes”, C, pp. 84-107.

— (1999), *Cantar et cantiga idem est*, in *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, 2 voll., Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, II, pp. 93-108.

— (2000), *El panegírico del trovador en las cantigas de amigo*, in *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander 22-26 de septiembre 1999)*, edición de M. Freixas y S. Iriso, 2 voll., Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, I, pp. 399-410.

— (2000), *Levantou-s' a velida, un exemplo de sincretismo armonico*, in *Estudos dedicados a R. Carvalho Calero*, reunidos e editados por J. L. Rodríguez, Santiago de

Compostela, Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, II, pp. 139-151.

— (2003), *Elementos popularizantes en las cantigas de amigo*, in *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional “La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...”*, a cura di C. Alemany Bay, B. Aracil Varón, R. Mataix Azuar, P. Mendiola Oñate, E. Valerio Juan, A. Villaverde Pérez, 2 voll., Murcia, Universidade de Alicante, II, pp. 449-463.

— (2004), *El desamparo amoroso en la lírica gallego-portuguesa*, in *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 219-229.

— (2005a), *Albas y alboradas ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?*, in *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, a cura di C. Parrilla e M. Pampín, 3 voll., A Coruña, Editorial Toxosoutos, I, pp. 99-125.

— (2005b), *Cousir en la lírica gallego-portuguesa*, in *Actes del X Congrès Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, a cura di R. Alemany, J. L. Martos, J. M. Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 425-439 .

— (2005c), *Que gran coita d’endurar. Anotacións sobre o uso lírico de endurar*, in *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 527-539.

— (2006), *La nuit chez les troubadours galégo-portugais*, in “Revue des Langues Romanes”, CX, 2, pp. 367-377.

— (2009), *Angelo Colocci e la lirica romanza medievale*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, II, pp. 615-626.

BREA M. – DÍAZ DE BUSTAMANTE J. M., GONZÁLEZ FERNÁNDEZ I. (1984), *Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa*, in “Boletim de filologia”, *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, XXIX, pp. 75-100.

BREA M. - LORENZO GRADÍN P. (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais.

BREA HERNÁNDEZ Á. J. (1993), “*Se eu podesse desamar*”, de *Pero da Ponte: um exemplo de “mala cansó” na lírica galego-portuguesa?*, in *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, pp. 351-372.

BRUGNOLO F. (2004), *Da don Denis a Raimbaut de Vaqueiras*, in “*Critica del testo*”, VII/2, pp. 617-636.

BRUNI Francesco (1988), *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, Sellerio Editore.

CAMPOS C. (1989), *A expressão poética de tres personalidades reais a nivel da lírica galaico-portuguesa: D. Sancho / D. Alfonso X / D. Dinis*, in *Actas del I Congreso Internacional "Gallaecia"*, (A Guarda-Noviembre 1988), Vigo, Excma, pp. 69-79.

CAMPOS M. Da C. (1992), *O papel da mãe na lírica galego-portuguesa*, in *Actas do terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Coimbra 18 a 22 de junho de 1990)*, Coimbra, Gráfica de Coimbra/ Livraria Minerva, pp. 47-75.

CANAES E MARIZ DE PÁDUA M. DA P. (1960), *A ordem das palavras no português arcaico (frases de verbo transitivo)*, Coimbra, Publicações do Instituto de Estudos Românicos.

CANETTIERI P. – PULSONI C. (1995), *Contrafacta galego-portoghesi*, in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, a cura di J. Paredes, 4 voll., Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, I, pp. 479-497.

— (1995), *Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos*, in "Anuario de Estudios Literarios Galegos. 1994", pp. 11-50.

CARBÓN PUENTE I. (2002), *A perda do apetito e do sono como signa do sufrimento amoroso nos trobadores galego-portugueses*, in "Boletín Galego da Literatura", 28, pp. 7-29.

CARDOSO W. (1977), *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

CARDOSO W. – CUNHA C. (1978), *Estilística e Gramática Histórica. Português através de textos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

CARMONA FERNÁNDEZ F. (2004), *Tristán y la narrativa trágica en las cantigas de amor*, in *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, pp. 243-260.

CARVALHÃO BUESCU M. L. (1990), *Literatura portuguesa medieval*, Lisboa, Universidade Aberta.

CARVALHO R. DE (1995), *A contribuição dos poetas medievais para apreciação da sociedade em que viveram*, in *O texto poético como documento social*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 1-57.

CASAS RIGALL J. (1993), *Desdoblamento del yo lírico y silepsis en la cantiga de amor gallego-portuguesa y el cancionero amatorio castellano*, in *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, pp. 387-402.

CASTELLUCCI A. (2004), *Temas e motivos no Cancioneiro da Ajuda*, in *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, pp. 331-350.

CICCARELLI F. (1984), *Proposte per una lettura delle "cantigas d'amor" di D. Denis*, in *Studi portoghesi e catalani* 83, L'Aquila, Japadre Editore ("Romanica Vulgaria", Quaderni 7), pp. 5-61.

COHEN R. (1996), *Dança jurídica: I. A poética da sanhuda nas cantigas d'amigo. II. Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guilhade: Vingança de uma Sanhuda Virtuosa*, in "Colóquio. Letras", 142 pp. 5-27.

CORRAL DÍAZ E. (1993a), *A Donzela na Lírica Profana Galego-Portuguesa*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Edições Cosmos, II, pp. 349-356.

— (1993b), *A figura da velha nos cancioneros profanos galego-portugueses*, in *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, pp. 403-414.

— (1996), *As mulleres nas cantigas medievais*, A Coruña, Edicións do Castro.

— (1997), *O vocabulario bélico na cantiga de amor*, in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares 12-16 de Septiembre 1995)*, ed. de J. M. Lucía Megías, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, I, pp. 533-542.

— (2004), *Pero sei que me quer matar... aquel matador: a conceptualización de matar no Cancioneiro da Ajuda*, in *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, pp. 261-276.

— (2002), *A poesía profana amorosa de Alfonso X*, in *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, a cura di E. Casas Rigall e M. Díaz Martínez, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 213-243.

— (2009), *Vocabulario trovadoresco: el motivo del mandado en la lírica gallego-portuguesa*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, II, pp. 583-600.

CORREIA Â. (1995), *O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa*, in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, a cura di J. Paredes, 4 voll., Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, II, pp. 75-90.

— (1997), *A jura como prova na cantiga de amor galego-portuguesa*, in *O género do texto medieval*, coords. C. Almeida Ribeiro e M. Madureira, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 55-69.

— (1998), *Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos Cancioneiros*, in *Actas do Congreso “O mar das Cantigas”*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Dirección Xeral de Promoción Cultural, pp. 267-290.

COUCEIRO X. L. (1991), *Notas a unha cantiga dionisíaca*, in M. Brea e F. Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, t. II, pp. 285-292.

COUTINHO DE LIMA I. (1969), *Pontos de Gramática Histórica*, Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica.

CUNHA C. – CINTRA L. F. L. (2001), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira (3^a ed.).

CURADO NEVES L. (1993), *O Campo Semântico da Partida na Cantiga d’Amor Galego-Portuguesa*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Edições Cosmos, III, pp. 259-265.

GLYNNIS M. CROPP (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l’époque classique*, Genève, Droz.

CUNHA C. FERREIRA DA (1961), *Estudos de Poética Trovadoresca. Versificação e ecdotica*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.

— (1988), *Sobre a evolução ortoépica das formas ledo e leda*, in *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85.º aniversário*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 221-236.

DEYERMOND A. (1979), *Pero Meogo’s Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric*, in “Romance Philology”, XXXIII, 2, pp. 265-283.

— (1983), *The Love Poetry of King Denis*, in *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. J. S. Geary, Madison, Ed. Charles B. Faulhaber – Dwayne E. Carpenter, pp. 119-130.

DIAS E. (1887), *Beiträge zu einer kritischen Ausgabe des vatikanischen portugiesischen Liederbuches*, in “Zeitschrift für romanische Philologie”, XI, pp. 42-55.

DIAS DA SILVA A. E. (1970), *Syntaxe Histórica Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora (5^a ed.).

DIONÍSIO J. (1994), *Levad', amigo, que dormides as manhanas frias de Nuno Fernandes Torneol*, in "Revista da Biblioteca Nacional", 9, pp. 7-22.

D'HEUR J. M., (1973a), *Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions*, in "Arquivos do Centro Cultural Português", VII, pp. 17-100.

— (1973a), *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

— (1972), *Le Motif du Vent venu du Pays de L'Être Aimé. L'Invocation au Vent, L'Invocation aux Vagues. Recherches sur une tradition de la lyrique romane des XII-XIII ss. (litt. d'oc, d'oïl et gal.-port.)*, in "Zeitschrift für Romanische Philologie", 88, pp. 69-104.

— (1974), *Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la bibliographie générale et au corpus des troubadours*, in "Arquivos do Centro Cultural Português", VIII, pp. 3-43.

— (1975), *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles). Contribution à l'étude du Corpus des troubadours*, Lièges.

— (1981), *Per lo studio sistematico della pastorella romanza. Un'esemplificazione problematica estratta da un lavoro in corso: il caso della pastorella galego-portoghese a confronto delle altre pastorelle romanze*, in *Atti del XIC Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli 15-20 aprile 1974), a cura di A. Varvaro, 5 voll., Napoli, Macchiaroli, V, pp. 585-590.

— (1990), *La "maniera provenzale" e il "trovare al tempo del fiore" secondo il re Denis*, in *Strumenti di filologia romanza – La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna, Il Mulino, pp. 357-365.

DIEZ F. (1863), *Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, Bonn, Weber.

DIOGO A. A. LINDEZA (1988-1989), *D. Dinis e alguns problemas da lírica galego-portuguesa*, in "Diacritica", 3-4, pp. 215-241.

DRAGONETTI R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, La Brugge, De Tempel, 1960.

ELIA S. (1993), Recensione a: GONÇALVES E., *Poesia de Rei: Três Notas Dionisinas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1991, in "Agália", 35, pp. 378-382.

ESPÍRITO SANTO A. (2007), *A pessoa do Amor na cantiga de amor galego-portuguesa*, in *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, edd. A. López Castro, M. L. Cuesta Torre, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, pp. 511-522.

FERNÁNDEZ ALONSO M. del R. (1971), *La tradición lírica cortesana. Poesía provenzal*, in *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, Madrid, Editorial Gredos, pp. 23-46.

FERNÁNDEZ GUIADANES A. – PÉREZ BARCALA G. (2005), *O (des)ensandecemento trobadoresco*, in “Verba”, 32, pp. 191-224.

FERNÁNDEZ-PEREIRO N. G. B. DE (1974), *Le songe d’amour chez les troubadours portugais et provençaux*, in *Mélanges d’Histoire littéraire, de Linguistique et de Philologie Romanes offerts à Charles Rostaing*, Liège, Association Intercommunale de Mécanographie, pp. 301-315.

FERRARI A. (1979), *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)*, in “Arquivos do Centro Cultural Português”, XIV, pp. 27-142.

— (1984), *Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores*, in “Boletim de Filologia”, *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, II, XXIX, pp. 35-58.

— (1993), *Parola rima*, in *O Cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago, Xunta de Galicia, pp. 121-136.

— (1999), *Marcabru, Pedr’Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese*, in *Studi provenzali 98/99*, a cura di S. Guida, L’Aquila-Roma, Japadre Editore (“Romanica vulgaria”, Quaderni 16-17), pp. 107-130.

FERREIRA M. P. (2005), *Cantus coronatus: 7 cantigas d’El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Edition Reichenberg.

FERREIRA M. DO R. (1999), *Águas doces, Águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, Granito Editores e Livreiros.

FERREIRO M. (1999), *Gramática histórica galega*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.

FIDALGO FRANCISCO E. (1994), *Joi d’amor na cantiga de amor galego-portuguesa*, in *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coords. FIDALGO E. - LORENZO P., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 65-78.

— (1997a), *Acerca del mot-equivoc y del mot-tornat en la cantiga de amor*, in “Cultura Neolatina”, LVII, pp. 253-276.

— (1997b), *En torno al mot-equivoc en la cantiga de amor gallego-portuguesa*, in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares 12-16 de Septiembre 1995)*, ed. de J. M. Lucía Megías, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, I, pp. 611-616.

— (1998a), *A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)*, in *Actas do Congreso “O mar das Cantigas”*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Dirección Xeral de Promoción Cultural, pp. 189-212.

— (1998b), *Corpo velido, corpo delgado: a descrición física da amiga*, in *Día das Letras Galegas 1998: Matín Codax Mendiño Johán de Cangas*, a cura di X. L. Couceiro Pérez e L. Fontoira, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 97-112.

— (2004), *E desmesura fazedes / que de min non vos doedes: la reputación de la dama*, in *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, pp. 313-330.

FIDALGO FRANCISCO E. – SOUTO CABO J. A. (1995), *El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa*, in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, a cura di J. Paredes, 4 voll., Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, II, pp. 313-328.

FILGUEIRA VALVERDE X. (1976), *A inserción do “verbo antigo” na literatura medieval*, in “Boletín Auriense”, VI, t. VI, pp. 355-366.

— (1977), *Formas paródicas en la lírica medieval gallega*, in ID., *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, Editorial Bello, pp. 141-170.

— (1988), *Rasgos popularizantes en los “Cancioneiros” galaico-portugueses*, in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985)*, a cura di V. Beltrán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 73-85.

— (1988), *Sobre a nomenclatura da cantiga peculiar galego-portuguesa medieval: leixa-prén, refrán, cossaut*, in *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 547-567.

— (1991), *A servidume de amor e a expresión feudal nos Cancioneros, Estudos portuguese. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, pp. 185-207.

— (1992), *A paisaxe no Cancioneiro da Vaticana*, in *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia, pp. 71-95.

FONSECA P. - GARAY R. P. (1993-1994), *Formas do simbólico en “Levantou-s’a velida” de don Dinís: arqueoloxía da plurisemia poética*, in “Anuario de Estudios Literarios Galegos. 1993, 1994”, pp. 47-66.

FRANK I. (1949), *Les troubadours et le Portugal*, in *Mélanges d’Etudes Portugais offerts à M. Georges Le Gentil professeur honoraire à la Sorbonne*, Chartres, Durand, pp. 199-226.

— (1953), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion.

FRATESCHI VIEIRA Y. (1997), *Joan Soarez Coelho e a moda popularizante nas cantigas de amigo*, in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares 12-16 de Septiembre 1995)*, ed. de J. M. Lucía Megías, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, I, pp. 629-638.

— (2000), *A soidade/suidade na lírica galego-portuguesa*, in *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, a cura di J. L. Rodríguez, 2 voll., Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 807-824.

FREIXEIRO MATO X. R. (2002), *Gramática da lingua galega*, 4 voll., Vigo, A Nosa Terra.

FRENK ALATORRE M. (1987), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Editorial Castalia.

GAMBOA M. (1999), *Dom Dinis e a retórica da saudade*, in *Textos medievais portugueses e suas fontes. Matéria da Bretanha e cantigas com notação musical*, São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, pp. 157-166.

GARCÍA FERNÁNDEZ M. (1992), *Don Dionis de Portugal y la minoría de Alfonso XI de Castilla*, in “Revista da Faculdade de Letras. História”, 9, pp. 25-51.

GARCÍA-SABELL TORMO T. (1991), *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo, Galaxia.

GASSNER A. (1907-1908), *Die Sprache des Königs Denis von Portugal*, in “Romanische Forschungen” 20, pp. 560-599 e 22 pp. 399-425.

GASPAR S. (1997), *La pastorella gallego-portuguesa. Apuntes para el estudio de una estética propia*, in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares 12-16 de Septiembre 1995)*, ed. de J. M. Lucía Megías, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, I, pp. 691-700.

GOMES M. DOS P. (1994), *Trobar con gran sabor*, in “Revista de Letras”, 34, pp. 215-227.

GÓMEZ CLEMENTE X. M. (1991), *Notas sobre a expresión concesiva no galego medieval*, in M. Brea e F. Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, t. I, pp. 179-198.

GONÇALVES E. (1984), «*Quel da Ribera*», in “Cultura Neolatina”, 44, pp. 219-224.

— (1992), *Intertextualidades na poesia de Dom Dinis*, in *Singularidades de uma Cultura Plural, Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de Julho a 3 Agosto de 1990)*, Rio de Janeiro, pp. 146-155.

— (1993a), *Atehudas ata a finda*, in *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 167-186.

— (1993b), *D. Denis: um Poeta Rei e un Rei Poeta*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congreso da Associaçã Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro, 3 voll., Lisboa, Edições Cosmos, II, pp. 13-23.

— (1994), *O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Universidade de Santiago de Compostela 1989)*, ed. R. Lorenzo, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, VII, pp. 979-990.

— (2001), *Des cansos redondas dans la lyrique galego-portugaise?*, in *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, eds. N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck & Larcier, pp. 185-208.

GONZÁLEZ I. (1994), *O exemplum na lirica amorosa medieval galega e italiana*, in *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coords. FIDALGO E. - LORENZO P., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 217-224.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ D. (2007), *O demo na lírica profana galego-portuguesa*, in *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, edd. A. López Castro E M. L. Cuesta Torre, 2 voll., León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, pp. 631-640.

GRANJA M. ÁLVAREZ DE LA (2005), *As metáforas de amor na lírica profana medieval galego-portuguesa*, in *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en*

homenaxe a Ramón Lorenzo, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 509-519.

GUERRA A. J. R. (1993), *Contributos para a Análise Material e Paleográfica do Fragmento Sharrer*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Edições Cosmos, I, pp. 31-42.

HART T. R. (1998), *En maneira de Proençal: the medieval galician-portuguese lyric*, London, Department of Hispanic Studies - Queen Mary and Westfield College.

HERMAN SARAIVA J. (2004), *Storia del Portogallo*, tr. it. da P. Sacco, Milano, Mondadori.

HERMIDA GULÍAS C. (1991), *O alomorfo lo do artigo nas cantigas medievais*, in “Cadernos de lingua”, 4, pp. 71-85.

HORRENT J. (1971), *Altas undas que venez suz la mar*, in *Mèlanges de Philologie Romane dédiés à la memoire de Jean Boutière*, 2 voll., Liège, Soledi, I, pp. 305-316.

HUBER J. (1986), *Gramática do português antigo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (1^a ed. 1933).

INDINI M. L. - PANUNZIO S. (1989), *Approccio al sistema retorico della lirica galego-portoghese: modelli, funzioni, contesti*, in *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Trèves 1986)*, publiés par D. Kremer, Tübingen, Max Niemeyer, VII, pp. 551-565.

JEANROY A. (1915), *Les troubadours en Espagne*, in “Annales du Midi”, XXVII, pp. 141-175.

JENSEN F. (1994), *Sobre la herencia de los trovadores en la lírica galaico-portuguesa*, in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, a cura di M. I. Toro Pascua, 2 voll., Salamanca, Universidade de Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, I, pp. 485-492.

JUÁREZ BLANQUER A. (1978), *Madre y cantiga de amigo*, in “Estudios Románicos”, 1, pp. 131-152.

— (1993), *Datos de Retórica Literaria Emanados de la Poesía de los Cancioneiros*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Edições Cosmos, II, pp. 193-201.

— (1994), *Cantiga de amigo y poesía popular*, in *Collectanea de estudios filológicos (Lingüística, Léxico, Lírica y Retórica) de la Profesora Aurora Juárez Blanquer (In memoriam)*, Universidad de Granada, Granada, pp. 167-183.

INDINI M. L. – PANUNZIO S., *Approccio al sistema retorico della lirica galego-portoghese: modelli, funzioni, contesti*, in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, publiés par D. Kremer, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989, vol. VII, pp. 551-565.

KOEHLER E. (1964), *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, in “Cahiers de Civilisation Médiévale”, VII, 1, pp. 27-51.

LAGARES X. C. (2006), *Uma aproximação à “língua” das cantigas galego-portuguesas*, in “Revista galega de filoloxía”, 7, pp. 95-116.

LANCIANI G. – TAVANI G. (1993), *Dicionário da Literatura Medieval Galego e Portuguesa*, Lisboa, Caminho (= DLMGP).

LANG H., *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères*, in “Modern Language Notes”, 10, n° 4 (1895), pp. 104-116.

LANNUTTI M. S. (2009), *Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, I, pp. 337-362.

LAPA M. R. (1929?), *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, Edição do Autor.

— (1965), *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.

— (1977), *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora.

LE GENTIL P. (1952), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, II. *Les formes*, Rennes, Plihon Editeur.

LEMAIRE R. (1995), *Sinceridade ou fingimento? Uma cantiga de D. Dinis*, in *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, organização e coordenação C. da Cunha Pereira, P. R. Dias Pereira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 829-841.

LIVERMORE H. (1990), *Santillana and the Galaico-Portuguese Poets*, in “Iberoromania”, 31, pp. 53-64.

LOLLIS C. DE (1924), *Dalle cantigas de amor a quelle d'amigo*, in *Homenaje ofrecido a Menendez Pidal*, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, pp. 617-626.

LÓPEZ GATO R. M. (1991), *A negación total ou conxional en galego medieval*, in *Homenaxe ó profesor Constantino García*, 2 voll., Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, I, pp. 269-281.

LORENZO GRADÍN P. (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

— (1991), *La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación*, in “Revista de Literatura Medieval”, III, pp. 117-128.

— (1991), *La pastorela peninsular: cronoloxía e tradición manuscrita*, in M. Brea e F. Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Universidade de Santiago de Compostela, II, pp. 351-359.

— (1992), *Un género y dos tradiciones literarias: provenzales y gallego-portugueses*, in *Actes du III^{ème} Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990)*, Montpellier, III, pp. 737-751.

— (1993), *Accessus ad tropatores. Contribución al estudio de los “contrafacta” en la lírica gallego-portuguesa*, in *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, publiés par Gerold Hilty en collaboration avec les présidents de section, 5 voll., Tübingen, Francke Verlag, V, pp. 99-112.

— (1994), *La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación*, in *Studi provenzali e galeghi 89/94*, L'Aquila-Roma, Japadre Editore (“Romanica vulgaria”, Quaderni 13-14), pp. 117-146.

— (1994), *Repetitio trobadorica*, in *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coords. Fidalgo E. - Lorenzo P., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias ‘Ramón Piñeiro’, pp. 79-105.

— (1997), *El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría*, in “Vox Romanica”, LVI, pp. 212-241.

— (2009), *Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, II, pp. 493-508.

LORENZO R. (1988), *Consideracións sobre as vocais nasais e o ditongo -ão en portugués*, in *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85. aniversario*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 289-326.

MAIA C. DE AZEVEDO (1986), *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.

MAGÁN ABELLEIRA F. (1994), *Algunas consideraciones sobre ‘u non jaz al’ y otros grupos fraseológicos análogos en gallego medieval*, in *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coords. Fidalgo E. - Lorenzo P., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 107-116.

— (1998), *Sobre os sintagmas mar levado, mar salido, alto mar e mar maior*, in *Actas do Congreso “O mar das Cantigas”*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Dirección Xeral de Promoción Cultural, pp. 141-153.

— (1998), *A cantiga de amor: diferencas e semellanzas coa cansó provenzal*, in Tonina Gay Parga (ed.) *Ondas do mar de amigo*, Lugo, Citania, pp. 25-28.

MARIÑO PAZ R. (2002), *A desnasalización vocálica en galego medieval*, in “Verba”, XXIX, pp. 71-118.

MARTÍNEZ D. GONZÁLEZ, *Unha aproximación ao estudo do paralelismo e o refrán na lírica galego-portuguesa*, in *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, II, pp. 509-530.

MARTÍNEZ PEREIRO C. P. (1996), *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Vigo, A Nosa Terra.

— (2004), *Falad’amigo... falade migo. Para a descrición e discreción dos usos paronomásticos no trobadorismo profano galego-portugueses*, in *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, pp. 403-425.

MARTÍNEZ RUIZ J. (1988), *Influencia provenzal en el cancionero de Fernán Velho: provenzalismos léxicos y conceptuales*, in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, I, pp. 151-172.

MARTÍNS MOREIRA DE SANA O. (1962), *Dom Dinis. O homem e a obra*, Lisboa, Bertrand.

MATTOS E SILVA R. V. (1984), *Pero e porém: mudanças em curso na fase arcaica da língua portuguesa*, in “Boletim de filologia”, *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, XXIX, pp. 129-151.

— (1989), *Estruturas trecentistas. Elementos para uma gramática do Português Arcaico*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MATTOSO J. (1985), *A guerra civil de 1319-1324*, in *Portugal Medieval. Novas interpretações*, Lousã, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 293-308.

— (1987), *A difusão da mentalidade vassálica na linguagem quotidiana*, in *Fragmentos de uma composição medieval*, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 149-163.

MEJÍA RUIZ C. (1992), *La oralidad en la lírica gallegoportuguesa*, in *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, a cura di J. M. Lucía Megías, P. Gracia Alonso e C. Martín Daza, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 457-463.

MENDES FERREIRA BASEILHAC M. D. C., Le motif de la vengeance dans la chanson troubadouresque galicienne-portugaise: vingar et vingança (XIII^e-XIV^e ss.), in “Medioevo Romano”, 24, III (2000), pp. 418-460.

MENEGHETTI M. L., (1984), *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi Editore.

— (1993), *Schemi metrici “à refrain” e tecnica parallelistica nella lirica romanza medievale*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, editoriale Programma, I, pp. 135-146.

— (1994), *Les refrains romans: une question d'ensemble*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, coord. por R. Lorenzo, 5 voll., A Coruña, Fundación ‘Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa’, VII, pp. 331-338.

MENESES P. (1991), *Da cortesia à vilania: o reverso textual do panegírico da dama*, in “Arquipélago”, 12, pp. 81-94.

— (1998), *Trovadorismo galaico-português (vozes & afectos)*, Carnaxide, Cascais.

— (2000), *Fenomenologia da morte-por-amor: do influxo das teorias médicas na actividade poética trovadoresca*, in *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, ed. J. L. Rodríguez, 2 voll., Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 491-506.

MEYER-LÜBKE W. VON (1935), *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winters.

MILÀ Y FONTANALS M. (1966), *De los trovadores en España*, Barcelona, Graphic Andros (1^a ed. 1861).

MÖLK U. – WOLFZETTEL (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink.

MONGELLI L. M. (1996), *Elas por ele, El-Rei D. Dinis*, in *Estudos Galegos*, ed. Maria do Amparo Tavares Maleval, Rio de Janeiro, Editora da Universidade Federal Fluminense, pp. 37-42.

MONTERO SANTALHA J. M. (1997), *As sete cantigas de amor de Dom Dinis do fragmento Sharrer*, in “Agália”, L, pp. 229-237.

— (2002), *Existe rima de vogal aberta com vogal fechada na poesia trovadoresca galego-portuguesa?*, in “Revista galega de filoloxía”, III, pp. 107-143.

MOSCOSO MATO E. (1999), *O verbo “ter” como non auxiliar na lirica profana medieval galego-portuguesa*, in *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, 2 voll., Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, I, pp. 226-238.

— (2000), *Os tempos compostos no galego medieval*, in “Verba”, Anexo 46.

— (2005), *Perífrases de infinitivo con aver e ter no galego medieval*, in *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 239-252.

MUSSAFIA A. (1983), *Sull'antica metrica portoghese*, in *Scritti di filologia e linguistica*, a cura di A. Daniele e L. Renzi, Padova, Antenore, pp. 302-340.

MUSSONS FREIXAS A. M. (1998-1999), *Reyes-poeta en el origen y transmisión de la lírica románica*, in “Anuari de filologia – secció G”, XXI, pp. 69-78.

— (1991a), *La expresión de la locura en la lírica medieval*. Sandeu, sandio y sandía, in “Verba”, 18, pp. 589-598.

— (1991b), *Locura y desmesura de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa*, “Revista de Literatura Medieval”, III, pp. 163-83.

— (1993), *Los trovadores y el juego del lenguaje*, in *O Cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 221-233..

NOBILING O. (1902), *Uma canção de D. Denis*, in “Revista Lusitana”, VII, pp. 65-67.

— (1903), *Zur Interpretation des Dionysischen Liederbuchs*, in “Zeitschrift für Romanische Philologie”, XXVII, pp. 186-192.

— (1907), *Zu Text und Interpretation des “Cancioneiro da Ajuda”*, in “Romanische Forschungen” XXIII, pp. 339-385.

NUNES J. J. (1933), *Cancioneiro de D. Dinis*, in “Revista da Universidade de Coimbra”, XI, pp. 200-205.

NUNES J. J. (1960), *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (Fonética e Morfologia)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora (6^a ed.).

NUNES-FREIRE I. (1983), *Cantigas d'amigo et chansons de toile*, in “Médiévales”, 3, pp. 55-67.

OGANDO V. (1980), *A colocación do pronome átono en relación co verbo no galego-portugués medieval*, in “Verba”, 7, pp. 251-282.

ORO C. (1978-1980), *Las formas del verbo galaico-portugués teer según los textos; siglos XII y XIII*, in “Cuadernos de estudios gallegos”, 31, pp. 293-328.

OSAKABE H. (1999), *Sobre a conferência de Harvey L. Sharrer*, in *Textos medievais portugueses e suas fontes. Matéria da Bretanha e cantigas com notação musical*, São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, pp. 125-127.

OSÓRIO J. A. (1986), «*Cantiga de escarnho*» galego-portuguesa: *Sociologia ou poética?*, in “Revista da Faculdade de Letras. Línguas e literaturas”, 3, pp. 153-197.

OZANAM V. (2001), *Pastorelas y serranas: en torno a la definición de lo géneros poéticos medievales*, in “Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales”, 24, pp. 431-448.

PAXECO E. (1949), *Galicismos arcaicos*, Lisboa, Edição da “Revista de Portugal”.

PELLEGRINI S. (1937), *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Torino, Editrice Giuseppe Gambino.

PELLEGRINI S. – MARRONI G. (1981), *Nuovo repertorio bibliografico della prima lirica galego-portoghese (1814 – 1977)*, L’Aquila, Japadre Editore, (“Romanica Vulgaria”, Quaderni 3).

PÉREZ BARCALA G. (2002), *Tipoloxía da palabra-rima galego-portuguesa*, in *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. E. Casas Rigall e M. Díaz Martínez, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 93-108.

— (2004), «*Ay lume d’estes olhos meus*»: *O lume, a descriptio amantium e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa*, in *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, pp. 595-626.

— (2005), *Palavra-rima, refrán y paralelismo*, in *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, a cura di C. Parrilla e M. Pampín, 3 voll., A Coruña, Editorial Toxosoutos, III, pp. 323-352.

PIEL J. M. (1953), *Miscelânea de Etimologia Portuguesa e Galega*, Coimbra, Coimbra Editora.

PICHEL A. (1987), *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa*, La Coruña, Excma.

PINTO CORREIA J. D. (1985), *A dimensão espacial ou a «paisagem» nas cantigas de amigo: –Registo discursivo de uma espacialização tópica ou/e da realidade extracontextual*, in “Boletim de filologia”, XXX, pp. 17-32.

PINTO A. CORTEZ (1982), *Diónisos, Poeta e Rey*.

PIZARRO DIAS N. (1996), *Dinis e Isabel, uma difícil relação conjugal e política*, in “Revista Portuguesa de História”, XXXI, 2, pp. 129-165.

POTTIER B. (1968), *Port. el-rei*, in *Lingüística moderna y filología hispánica*, Madrid, Gredos, pp. 214-216.

POZZI G. (1992), *Strategie per il commento ai testi*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, pp. 311-333.

RAMOS M. A. (1988), *Um provençalismo no Cancioneiro de Ajuda: senner*, in *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85. aniversário*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 621-637.

— (1999), recensione a: *D. Dinis, Cancioneiro, edição, prefácio e notas de Nuno Júdice*, Lisboa, Editorial Teorema, 1998, in “Revue Critique de Philologie Romane”, II, pp. 50-69.

RECKERT S. (2002), «*Al alba venid, buen amigo*». *Itinerario de un tema poético a través del espacio y el tiempo*, in “Revista de poética medieval”, 9, pp. 63-84.

RESENDE DE OLIVEIRA A. (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as reColhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.

RIIHO T. (1979), *Per y para. Estudio sobre los orígenes y la evolución de una oposición prepositiva iberorrománica*, Helsinki, Helsingfors.

— (1988), *La redundancia pronominal en el iberorromance medieval*, Tübingen, Max Niemeyer.

RIPOLL A. (1995), “*Levantou-s’a velida... Levantou-s’a velida*”: *unha análise de métrica rítmica na lírica galego-portuguesa*, in “Boletín Galego de Literatura”, 14, pp. 47-70.

ROCHA A. (1992), *O mar na literatura portuguesa antes dos descobrimentos*, in *A imagem do mundo na Idade Média. Actas do colóquio internacional*, org. por H. Godinho com a colaboração de A. Paiva Morais e J. Amaral Frazão, Lisboa, Ministério da Educação, pp. 253-259.

RODIÑO CARAMÉS I. (1999), *Escarnio de amor. Caracterización e corpus*, in *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. S. Fortuño Llorens e T. Martínez Romero, 3 voll., Castelló de la Plana, Publicacions d la Universitat Jaume I, pp. 245-262.

RODRÍGUEZ J. L. (1976), *A propósito de la partícula PER, intensiva o perfectiva en la lengua medieval gallego-portuguesa*, in “Verba”, III, pp. 295-308.

— (1993a), *A mulher nos cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês*, in *Simpósio Internacional Mulher e Cultura, Compostela, 27-29 de febreiro de 1992*, coord. A. Marco, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 43-67.

— (1993b), *O eco de Dom Denis na literatura posterior*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congreso da Asociación Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, a cura di A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Edições Cosmos, IV, pp. 179-201.

RODRÍGUEZ CASTAÑO M. DEL C. (1999), *A palabra perduda: da teoría á práctica*, in *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. S. Fortuño Llorens e T. Martínez Romero, 3 voll., Castelló de la Plana, Publicacions d la Universitat Jaume I, III, pp. 263-285.

RON FERNÁNDEZ X. X. (1993), *Os trobadores no tempo da frol*, in *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 475-492.

— (1994), *“Ir-se quer o meu amigo d’aquí”*. *Dialéctica de una actividad*, in *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coords. Fidalgo E. - Lorenzo P., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias ‘Ramón Piñeiro’, pp. 117-134.

— (1996), *Citar es crear: el arte de la cita en Airas Nunez*, in *La Literatura en la época de Sancho IV. (Actas del Congreso Internacional “La Literatura en la época de Sancho IV”, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, ed. C. Alvar e J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, pp. 487-500.

— (1999), *Entre Traducción e Intertextualidad: reflexiones sobre los Lais de Bretanha gallego-portugueses*, in *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, a cura di J. Paredes e E. Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, pp. 423-449.

— (2002), *O gap na lírica galego-portuguesa: ¿ unha proxección conceptual acertada?*, in *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, coord. E. Casas Rigall e M. Díaz Martínez, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 117-128.

RONCAGLIA A. (1984), *“Ay flores, ay flores do verde pino!”*, in “Boletim de filología”, *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, XXIX, pp. 1-9.

ROSSEL I MAYO A. (1988), *Las comparaciones animales en las cántigas de escarnio galaico-portuguesas*, in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985)*, coord. Vicente Beltrán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 551-560.

ROSSI G. C. (1953), *Storia della letteratura portoghese*, Firenze, Sansoni.

— (1975), *La civiltà portoghese. Profilo storico e storico-letterario*, Milano, Mursia.

SÁEZ DURÁN J. – VÍÑEZ SÁNCHEZ A., *Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas*, in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, a cura di J. Paredes, 4 voll., Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995, IV, pp. 261-271.

SALVI G. (1993), *La posizione dei pronomi personali clitici in galego-portoghese*, in *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, publiés par G. Hilty, 5 voll., Tübingen, Francke Verlag, III, pp. 307-319.

SANSONE G. E. (1961), *Temis e tecnica delle cantigas d'amor di Johan Garcia de Guilhade*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale", III, 1, pp. 165-190.

SANTAMARINA A. (1974), *El verbo gallego*, in "Verba", Anexo, 4.

SANTANA RODRIGUES M. O. (2002), *Vocabulário do Cancioneiro de D. Dinis*, in *Actas do Encontro Comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto (Porto, 22-24 de Novembro de 2001)*, 2 voll., Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto, II, pp. 127-45.

SAVJ – LOPEZ P. (1906), *Uccelli in poesia e in leggenda*, in *Trovatori e poeti*, Palermo, pp. 157-158.

SEGRE C. (1993), *Gl'inserti populareschi nella lirica e nel romanzo (sec. XIII) e la preistoria delle cantigas de amigo*, in *O Cantar dos trovadores. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 315-328.

SHARRER H. L. (1988), *La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa*, in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985)*, coord. V. Beltrán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 561-569.

— (1993), *Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, coord. di A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro, 4 voll., Lisboa, Edições Cosmos, I, pp. 13-29.

SILVA J. M. DA COSTA E (1850), *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*, Lisboa, Imprensa Silviana, I, pp. 51-65.

SODRÉ P. R. (2008), *Cantigas de madre gallego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro 'Ramón Piñeiro' para a Investigación en Humanidades.

SOUTO CABO J. A. (1986), *A natureza e o sujeito na poesia trovadoresca provençal. Paralelismos e divergências na lírica gallego-portuguesa*, in "Agália", 8, pp. 385-408.

— (1988), *Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo*, in “Agália”, XVI, pp. 401-420.

— (1993), *Do bom parecer à morte de amor: consideraçons sobre a contemplaçom da «senhor» na cantiga de amor*, in *Simpósio Internacional Mulher e Cultura, Compostela, 27-29 de febreiro de 1992*, coord. A. Marco, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 25-42.

SPAGGIARI B. (1982), *Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle Origini*, in “Metrica”, III, pp. 15-105.

SPINA S. (1966), *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, Universidade de São Paulo.

STEGAGNO PICCHIO L. (1975), *Filtri d’oggi per testi medievali: Hũ papagay muy fremoso*, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX *Homenagem a Marcel Bataillon*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 3-41 (poi in *A lição do texto. Filologia e Literatura. I – Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 27-66).

— (1979), *A lição do texto. Filologia e literatura. I. Idade Média*, Lisboa, Edições 70.

— (1980), *Sulla Lirica Galego-Portoghese: un Bilancio*, in *Études de Philologie Romane et d’Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, éd. par J. M. d’Heur et N. Cherubini, Liège, 1980, pp. 333-50.

— (1989), *Entre pastorelas e serranas. Novas contribuições ao estudo da Pastorela galego-portuguesa.*, *Actas do II Congresso Internacional Galiza 1987 (Santiago de Compostela, 2 de Setembro, Ourense, 27 de Setembro)*, AGAL, 1989, pp. 409-424.

— (1992), *Para una nueva interpretación de la pastorela gallego-portuguesa*, in *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, coord. J. M. Lucía Megías, P. Gracia Alonso e Carmen Martín Daza, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, I, pp. 89-102.

— (2001), *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, Firenze, Passigli.

TAVANI G. (1963), *Appunti sulla grafia e la pronuncia del portoghese medievale*, in “Convivium”, 31, pp. 214-216.

— (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo.

— (1969), *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo.

— (1973), *Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza*, “Cultura Neolatina”, XXXIII, pp. 9-32.

— (1980), *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II *Les genres lyriques*, t. I, fasc. 6, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag.

— (1986), *Filologia e crítica textual na edição das cantigas medievais*, in «*Critique Textuelle Portugaise*». *Actes du Colloque (Paris 20-24 oct. 1981)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 29-39.

— (1999), *A proposito di alcune pubblicazioni recenti sulla lirica galego-portoghese*, in “*Critica del testo*”, II / 3, pp. 975-98

— (2001), *Tradurre la lirica galego-portoghese*, in *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli amici offrono a M. Simões*, Roma, Bulzoni, pp. 311-315.

— (2002), *Tra Galizia e Provenza. Saggi di metrica medievale*, Roma, Carocci.

TEYSSIER G. (1980), *Histoire de la Langue Portugaise*, Paris, Presses Universitaires de France.

TOBLER A. (1895), recensione a: LANG H. R., *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, Max Niemeyer, 1984, in “*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*”, 94, pp. 470-472.

TORIBIO FUENTE C. (1999), *La Canción de Alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

TORO PASCUA M. I. (1994), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, 2 voll., Salamanca, Universidade de Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.

TOUBER A. (1998), *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Amsterdam 16-18 Octobre 1995)*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi.

TYSSEN M. (1993), *Cantigas de amigo et chansons de femme*, in *O Cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 329-347.

VALLÍN G. (1993), *Escarnho d'amor*, in “*Medioevo Romanzo*”, XXI, I, pp. 132-146.

— (1997), *Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas*, in *Actas do Congreso “O mar das Cantigas”*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Dirección Xeral de Promoción Cultural, pp. 329-344.

— (2004), *¿Temas y motivos no Cancioneiro da Ajuda?*, in *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, pp. 351-356.

VARELA X. (1998), *Verrá: os futuros irregulares con vibrante múltiple* na Lírica profana, in *Día das Letras Galegas 1998: Matín Codax Mendiño Johán de Cangas*, a cura di X. L. Couceiro Pérez e L. Fontoira, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 175-188.

VASCONCELLOS C. MICHAËLIS DE (1895), recension a: LANG H. R., *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, Max Niemeyer, 1984, in “Zeitschrift für Romanische Philologie”, XIX, pp. 513-541 e 578-615.

VÁZQUEZ PACHO M. DEL C. (1999), *A sanha nas cantigas de amigo*, in *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. S. Fortuño Llorens e T. Martínez Romero, 3 voll., Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, III, pp. 471-487.

VEIGA A. (1993), *Sobre a reorganización das oposicións temporais en subxuntivo e subxuntivo irreal na diacronía do verbo hispánico*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, coord. por R. Lorenzo, 5 voll., A Coruña, Fundación ‘Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa’, V, pp. 435-466.

VENTURA RUIZ J. (2007), *La recuperación casticista de Don Denis: ¿una invención para una literatura nacional?*, in *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, edd. A. López Castro, M. L. Cuesta Torre, 2 voll., León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, II, pp. 1109-1116.

VILHENA H. DE (1933), *A expressão das emoções no Cancioneiro português da Vaticana*, Lisboa, Imprensa da Universidade.

VILHENA M. DA C. (1971), *O carácter abstracto das cantigas de amor*, in “Ocidente”, 401, pp. 133-152.

— (1977), *A morte por amor na lírica galego-portuguesa*, in “Cahiers d'études romanes”, III, pp. 1-20.

— (1981), *A amada das cantigas de amor: casada ou solteira?*, in *Estudos portuguese. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, pp. 209-221.

— (1984), *Rapports entre le Portugal et la Provence*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.

WILLIAMS E. B. (1973), *Do latim ao português. Fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro (1ª ed. 1938).

WILSON M. E. (1977), *Albas y alboradas en la Península*, in *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel, pp. 55-105.

INDICE DELLE RIME

a: *á* XII 4, XXVIII 9, XXVIII 9, XXXIII 9, XXXVII 7, LXXII 13, CIV 3; *alá* IV 21; *atreverá* XCV 7; *dá* LXXXIV 13; *está* LXX 33, CXX 14; *estará* XII 5; *fará* XXVII 16, XXVIII 6, XXXIII 8; *ja* IV 18, X 9, XII 1, XXVII 14, XXXVII 1, LXX 29, LXXII 12, LXXVII 10, LXXXIV 16, XCIX 14, CXX 15; *lá* LXXVII 7; *loado* L 7; *morrerá* CXXI 6, 13; *partirá* LXX 30; *passará* XCIX 11; *perdoará* IV 15; *porrá* XCV 10; *querrá* XXXIV 8; *saberá* XXXIV 9; *será* X 8, XXXVII 13, LXX 32, XCIX 8, CIV 2.

ada: *amada* XCVII 11; *bailada* CXV 5, 10; *calada* XCVII 8; *chegada* XVIII 2; *coitada* LVII 4, LXXIII 16, LXXV 1, XCVII 15, CXVI 7, CXIX 4, 10, 16; *culpada* XCVII 14; *desguisada* XCVII 7; *jurada* CXV 23; *loada* CXV 4; *maravilhada* XCVII 1, CXVI 9; *mesurada* LXXIII 4, XCVII 22; *nada* LVII 5, LXXIII 10, XCVII 21, 28, CXVI 8, 12; *namorada* LVII 7; *nembrada* XVIII 3; *sospeitada* XCVII 25; *talhada* XVIII 1, LVII 1, LXXIII 6, 12, 18, LXXV 4, CXIX 6, 12, 18; *tardada* XCVII 4; *tornada* XCVII 18.

adas: *delgadas* XCII 8, 16.

ade: *bondade* LXXIII 14; *caridade* LVII 27; *catade* LXXIII 15; *falsidade* CXVIII 2; *lealdade* CXVIII 1; *morade* CI 4; *soidade* CI 2; *tomade* LXXIII 13, 17; *tornade* LXXVI 11; *verdade* LVII 26, LXXVI 8, 12, CXVIII 4.

ades: *ajades* LXII 8; *creades* LXII 3, CI 19; *dades* XII 19, LXII 7; *desamades* LXII 10; *desemparades* XII 18; *façades* LXII 21; *fiades* CXVII 2; *guaanhades* LXXXV 15; *matades* LXII 14; *nembrades* LXII 1; *perçades* LXXXV 14; *possades* LXII 17, CI 5, 11, 17; *sabhades* CXVII 3; *sejades* LXII 15; *vejades* CI 6, 12, 18.

ado: *aficado* XL 19, L 15, LIV 10, CII 13; *agravado* LI 27; *aguisado* XL 12, CXIII 6; *alongado* CXIII 9; *amado* LXXXVIII 4, LXXXIX 4, XC 5, 10, XCI 5, 10, 16, CXIII 5, 23, CXII 4; *atormentado* LIV 3; *chegado* LI 20, LXXXVIII 23; *cobrado* CXIII 18; *coitado* XL 5, L 8, LI 8, LIV 1, LXVII 9, CXIII 7, CXXI 2, CXX 22; *cuidado* L 21, LI 11, LIV 8, CXIII 12, CXX 23; *cuitado* LXXVI 9, LXXXI 4; *desejado* LI 24; *doado* LI 15; *errado* LVII 8; *estado* LI 19; *estranhado* LI 23; *grado* XII 10, XXVI 1, L 4, LI 16, LIV 17, LXV 13, LXXIX 8, LXXXIII 7, LXXXVIII 11, 16, LXXXIX 17, CVIII 1, CXIII 15; *guisado* L 1, LI 3, LIV 15, LXXVIII 13; *irado* L 11, CVIII 4; *jurado* LXXX 9, XCI 11; *levado* XII 11, LXV 12, CXIII 13; *loado* LI 4; *mandado* L 14, LXXVIII 15, LXXIX 6, LXXX 8, LXXXVIII 5, 10, CXIII 3; *nado* XL 13, LI 12; *namorado* XXVI 4, XXXVI 13, XL 6, LVII 6, LXXXIII 10, LXXXVIII 17, 22, CVIII 2, CXIII 20, CXXI 4; *pagado* LI 28, CXXV 7, 14, 21; *passado* LXXXIX 5, 10, XCI 23; *pecado* XXXVI 16, LI 7; *pensado* XL 20; *perjurado* LXXXIX 11, 16, CII 16; *recado* L 18, LXVII 10; *LXXVI* 10, *LXXXI* 1, *CXIII* 1; *talhado* CXII 5, 10, CXXV 6, 13, 20.

adre: *madre* CXII 3, 6, 9, 12.

ago: *trago* XC 11, 16.

ague: *estrague* CXVII 16; *pague* CXVII 13.

al: *aguisar* VII 6; *al* I 24, III 11, IX 9, XIII 4, XV 8, XVII 9, 19, 29, XXIV 7, XXIX 8, XLIII 21, LVIII 17, LVIII 9, LXVII 26, LXXXVII 10, XCIX 2, CIII 13, CV 13, 16, CXI 3, 5; *cal* I v. 17; *comunal* XLIII 11; *descomunal* I 16, III 9, XXXIII 14, XCVIII 14; *desleal* CVI 1, CXXIV 2; *fal* XLIII 4; *igual* XLIII 14; *leal* I 10, III 4, XLIII 18; *mal* I 2, III 7, III 14, IV 20, VI 8, 14, IX 10, X 7, XIII 1, XIV 8, XV 9, XVII 8, 18, 28, XXI 6, XXIV 10, XXVIII 5, 10, 15, XXIX 7, XXXI 2, XXXIV 2, XLIII 15, LII 8, LIII 16, LVIII 8, LX 8, 14, LXI 16, LXIII 12, LXIV 7, 10, LXVII 23, LXX 8, LXXII 1, LXXXIV 9, LXXXVII 7, XCVIII 17, XCIX 3, CIII 16, CIV 15, CVI 4, CXI 5, CXXIV 1, 5; *mentiral* LXXXIV 8; *mortal* LII 9, LXIII 10, XCVIII 15, CIV 14, CXI 4; *proença* XLIII 1; *qual* I 2, XIV 9, XXXI 3, XXXIV 3; *sal* I 23; *tal* I 9, IV 19, XLIII 8, LXI 13, LXVII 22, LXXII 3, CXXIV 3; *val* III 2, VI 11, X 10, XXI 9, XXXIII 15, XLIII 7, LXXI 9, XCVIII 13.

alha: *falha* LXV 8, LXXVIII 9, LXXX 7; *valha* LXV 11, LXXVIII 7, LXXX 10.

alo: *cavalo* XCIII 15, 21; *falo* CXII 11.

alto: *alto* XCII 4, 9, 14, 19, 24, 29.

alva: *alva* XCII 2, 5, 7, 10, 12, 15, 17, 20, 22, 25, 27, 30.

am: *afam* XIV 14, LII 14, LX 15, 21; *pram* XIV 15, LII 15; *tam* XXXV 7; *verám* XXXV 10.

ama: *ama* CXXI 1; *chama* CXXI 3.

ambos: *ambos* XC 17.

amo: *ramo* XCI 4, XCIII 7, 13.

ana: *louçana* LXXXVIII 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, XCII 6.

ança: *aspeança* XX 4, 11, 18; *viltança* XX 7, 14, 21.

ando: *chorando* LXXX 14; *falando* LXXXV 7; *mando* LXXXV 10; *jurando* LXXX 15.

anha: *sanha* XCII 28.

ano: *louçano* XC 4; *sano* XCI 17, 22.

ante: *adeante* LVI 7, 15, 23; *andante* LVI 5, 13, 21; *ifante* LVI 6, 14, 22.

anto: *espanto* CXIX 13; *quanto* LXV 14, CXIX 14, CXXV 8; *quebranto* LXV 10, CXIX 15, CXXV 11; *tanto* LXV 9, CXIX 17, CXXV 12.

ão: *certão* XXXVI 4; *chão* XVII 7; *loução* XXXVI 1, LVII 13; *mão* XVII 10, 20, 30, LVII 9; *são* XVII 17; *vão* XVII 27, LVII 15; *verão* LVII 12.

ar: *acabar* II 18, LXVII 5, CV 19; *achar* II 9, XXXII 6; *aguisar* VII 6, LVIII 6, 12, 18; *alçar* XCV 9; *alegrar* XLVII 13; *alongar* II 15, XCIX 12; *amar* IX 16, XXXII 8, XXXVIII 13, XLVIII 7, LXVII 1, LXIX 9; *amercear* XLV 16; *andar* XIV 3, LV 8, LXXVIII 5, 11, 17, XCIII 4, 8, 12, 16, 20, 24, XCVIII 1; *assalvar* XXXIII 3; *aventurar* XCIX 20; *buscar* II 3, LXXXVII 2; *cantar* LXX 13; *catar* XCV 8; *chorar* LXVII 8; *cobrar* CVI 3; *contar* XXXVIII 3, LIX 11; *cuidar* IX 17, XVI 15, XXIV 13, XXXI 14, XLII 19, LV 14, LXVIII 15; *dar* II 12, VI 18, VII 20, LXVIII 7, CVIII 5, 10, 15, 20, CXIV 16; *desasperar* LXXXII 2, 12, 18; *desejar* VII 19, XVII 4, LII 2, LIII 13, LXVIII 21; *destorvar* LXX 12; *durar* VII 12, XVII 6, LXXVIII 19; *endurar* II 7, XLV 2, XCIX 6; *enganar* IV 10; *estar* LVIII 20; *estremar* XXII 5, 11, 17; *falar* XI 2, XVI 14, XVII 2, XXXVIII 7, XLV 9, LIX 17, LXXVII 6, 12, 18, XCVI 7, XCVIII 3, CV 5, 11, 17, CVII 2, CVIII 3, 8, 13, 18, CXXVI 4; *forçar* XXXII 18, LXVIII 4; *guardar* XXXIX 8, LVIII 19, XCIX 23, CIII 15; *guisar* XVI 17, XXV 7, 14, 21, XXVIII 1, XLVIII 10; *iguar* LXXVI 7, 14, 21; *lazerar* XXXII 20; *levar* XIV 2, XXXI 15, XXXIII 2, XLVII 6, LIX 12; *loar* XLVII 7; *logar* XIX 13, 16, XCIX 5; *matar* XLII 20, XLVII 18, LIX 15, LXVII 4, LXXXII 5, 11, 17, LXXXVI 14, LXXXVII 3, XCIX 22, CIV 9, CXIV 13; *morar* XCIX 13, CXXVI 1; *mostrar* IV 9, XI 3, LXVIII 11; *negar* LXXVI 23; *nembrar* XXVII 6, 12, 18, XLV 3, LXXVIII 6, 12, 18; *osmar* XXXII 1, XXXVIII 15, XLIX 8, LXXVI 22; *pagar* XIII 5, 11, 17; *par* II 13, VII 5, XVI 13, XXXII 13, XXXVIII 6, 12, 18, XLV 17, XLVII 12, XLIX 9, LII 3, LV 11, LXVIII 14, XCVIII 2; *passar* LIII 12, LXXXII 19, XCIX 19, CIV 8, CV 20; *perguntar* XXXII 4, XCVI 9; *pesar* II 6, VI 15, 21, VII 13, XXII 6, 12, 18, XXIV 16, XXV 5, 12, 19, XXVII 5, 11, 17, XXXII 11, XXXVIII 9, XXXIX 9, XLV 10, LVIII 5, 11, 17, LXVI 4, LXIX 10, LXXVI 6, 13, 20, LXXVII 5, 11, 17, LXXVIII 20, LXXXII 20, LXXXVI 15, CIII 14, CV 6, 12, 18, CVII 3, CXXVI 2; *queixar* LXVI 1; *quitar* XXXII 15, LXVI 5, LXVIII 1; *rogar* XXVIII 4, XCVII 5; *tardar* CII 14; *tirar* LXVIII 18; *tornar* CII 15; *trabalhar* CVI 2; *trobar* II 1, XIII 6, 12, 18, XLVII 1; *vagar* XXXVIII 1.

ara: *cuidára* XXVI 6, 12, 18, 20; *falára* XXVI 5, 11, 17; *matára* XXVI 19.

ardes: *mandardes* CI 20.

asa: *casa* CXV 11, 16.

asse: *cuidasse* LXXXVI 10; *desasperasse* CXXVII 9; *durasse* CXXVII 8; *falasse* LVI 11; *morasse* LVI 10; *nembrasse* CXXVII 11; *passasse* CXXVII 7; *pesasse* LXXXV 3, LXXXVI 7; *rogasse* LXXXV 2.

astes: *andastes* CXVIII 3, 8, 13; *lançastes* CXVIII 5, 10, 15; *perjurastes* CII 10; *quitastes* CII 7; *semeastes* CXVIII 17.

ava: *acordava* LVII 19; *amava* CXV 17, 22; *chorava* LXXXV 9; *falava* LVII 18; *levava* XCII 18, 26; *rogava* LXXXV 8.

avo: *agravo* CVIII 7; *bravo* CVIII 9; *travo* CVIII 6.

az: *assaz* CIII 1, CXXII 20; *faz* CIII 4, CXXII 21; *praz* CXXII 19, CXXIII 3, 8, 13; *solaz* CXXII 23, CXXIII 5, 10, 15.

e: *é* X 2, XV 14, XXIX 11, XXXI 13, 16, XXXIV 15, XLIX 15, LII 1, LIII 2, LXX 26, LXXVIII 8, XCI 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, CIII 2, CIV 22, CXIV 1, CXXIV 13, 17; *dê* LXXIX 12, CIX 10; *fe* X 3, XV 15, XXII 7, XXIX 14, XXXIV 14, XLIX 14, LII 4, LIII 3, LXX 27, LXXVIII 10, CIII 3, CIV 19, CXIV 4, CXXIV 14; *porque* LXXIX 14; *que* XXII 10, CIX 7; *sé* CXXIV 15.

ede: *creede* CI 8, CXXV 15; *doede* CXXV 18; *sabede* CXXV 19; *vivede* CI 10.

edes: *avedes* LI 10, LXXXI 5, 11, 17; *corregedes* LI 18; *dedes* LI 26; *devedes* XII 13; *dizedes* C 3; *doedes* LI 9; *faredes* LI 21; *fazedes* LI 6, LXV 4, LXXXI 19; *metedes* LI 17; *parecedes* LXV 1; *pensedes* LI 25; *perdedes* LXXXI 20; *podedes* LXXXI 6, 12, 18; *queixedes* LVII 30; *queredes* XII 12, LI 1, C2; *sabedes* LI 5; *seeredes* LI 13; *teedes* XII 9, LI 2; *tragedes* LI 22; *vee-lo-edes* LVII 32; *vedes* LI 14.

ei: *amarei* VIII 3; *amei* VIII 2, IX 2, XIII 14, XXI 13, XLII 16; *andarei* LXX 18; *averei* XX 6, LXVII 32, ; *busquei* XXX 14, XCIX 24; *catei* XXV 16; *chamei* XXX 7; *cobrarei* LXII 18; *creerei* C 13; *cuidei* LXXVII 3; *darei* LXXIV 13, CXIV 14; *dei* CXIII 19; *desejei* XVII 11, XX 1; *desejarei* XX 2; *desemparei* CVI 15; *direi* VI 5, XVI 4, XVII 13, XXX 2, XXXIV 4, LXIX 16, LXXIX 9, C 16, CXIV 15; *ei* V 5, 13, 20, VIII 1, IX 3, XI 16, XIII 15, XVI 16, XX 3, XXX 9, 11, XXXIX 1, LV 2, LX 9, LXII 4, LXIV 13, 16, LXVII 31, LXX 16, LXXII 11, XCIX 21, CIII 8, CXX 7 (*gracer-vo-lo-ei*), CXXII 6, 12, 18, 24; *errei* IV 12, XLII 17, LXIX 17; *esforçei* VIII 11; *estranhei* CXX 9; *falei* VIII 5, XXX 4, CVII 13; *farei* LXXXII 10, CXIII 14; *folgarei* CXXII 4, 10, 16, 22; *folguei* XCVI 13; *levei* VI 6, XXI 12, XLIX 1, LVIII 15, LXI 7, LXII 2; *mandei* CVII 16, CXIII 16; *minguei* VIII 9; *morrerei* V 6, XCIX 15; *nembrei* VIII 8; *passai* XLIX 4, LVIII 14, LXI 10, LXXIV 15; *perderei* V 12; *querrei* XXXIV 1; *quitei* VIII 7; *recei* XXXVII 4; *rei* XVI 6, 12, 18, LXXVII 2; *rogarei* LXVII 36; *sairei* V 19; *sei* IV 13, XVII 15, XX 5, XXV 17, XXX 16, XXXVII 5, XXXIX 4, LV 3, LX 10, LXII 9, LXXII 9, 14, LXXIX 7, LXXXII 7, XCVI 15, CIII 9, CVI 14, CXIII 17; *serei* LXII 11, LXX 21, XCIX 18; *servirei* XVI 10; *temerei* LXII 16; *terrei* XXX 21; *veerei* XI 13, XXX 18.

eito: *dereito* CXVII 19; *despeito* CXVII 6, 12, 18; *proveito* CXVII 20; *tolheito* CXVII 5, 11, 17.

eja: *deseja* CXIX 8; *enveja* CXVI 17; *seja* CXVI 16, CXIX 7; *sobeja* LXV 19, LXVII 7, CXIX 11; *veja* LXV 20, LXVII 8, CXIX 9.

ejo: *desejo* CI 9, CXVI 2, 6, CXIX 2, CXXIII 12; *sejo* CXVI 3, CXIX 1; *sobejo* LXVII 19, LXXX 4, CXIX 5, CXXIII 14; *vejo* LXVII 20, LXXX 1, CI 7, CXVI 1, CXIX 3, CXXIII 11.

em: *aquem* CIX 5, 11, 17; *avem* IX 11, XI 10, XXXVI 19, CXXII 15; *bem* IV 16, IX 8, XI 7, 12, XII 6, 14, 22, XIII 9, XIV 16, XV 2, XX 10, XIX 2, 3, XXI 7, XXII 8, XXIV 14, XXV 9, XXVI 15, XXVIII 12, XXIX 9, XXXI 9, XXXIV 7, XXXV 5, 11, 17, 19, XXXVI 6, 12, 18, XXXIX 7, XLI 16, XLII 5, XLIII 6, 13, 20, XLVIII 5, 6, 11, 12, 17, 18, 19, 20, LIII 10, LV 12, LVIII 2, LIX 10, LX 12, LXI 15, LXIII 6, LXIV 2, LXVI 11, LXVII 31, LXIX 12, LXX 28, LXXI 5, 11, LXXII 2, 7, LXXIV 7, LXXV 8, LXXXII 8, LXXXIII 3, LXXXIV 2, LXXXVI 8, XCIII 2, C 7, CV 15, CVII 20, CIX 6,

12, 18, CX 14, CXI 1, 7, CXIII 2, CXIV 2, CXXI 12, CXXII 17, CXXIV 4, 10, 16; *em* XII 7, 15, 23, XIII 8, XLIII 5, LV 20, LX 13, LXVI 10, LXX 25, C 10, CIX 20, CXIV 3, CXXI 14; *nem* LXX 23; *porem* XX 13, LXIV 3, LXIX 11, LXXIV 9, LXXV 9, LXXXII 9, CX 15, CXIII 5; *quem* XLIII 19, XCIV 3, CXI 2, 8; *rem* VI 2, XII 26, XV 3, XX 8, XXII 9, XXIV 15, XXVI 14, XXXIV 10, XXXV 6, 12, 18, XXXVI 5, 11, 17, XLI 13, LIII 9, LIX 6, LX 11, LXIX 8, LXX 34, LXXI 6, 12, LXXII 4, LXXXIV 3, LXXXVI 9, XCIV 15, CV 14, CVII 5, 11, 17, CIX 19, CX 13, CXXII 13, CXXIV 6, 12, 18; *sem* IV 17, XII 25, XXV 10, XXXV 20, XXXVI 20, XLIII 12, LV 13, LV 19, LXI 14, LXVI 6, LXVII 35, LXXI 14, XCIV 9, CVII 19, CXXII 14; *tem* XX 9, XXXIX 10, LXVII 34, LXX 31, LXXI 13, XCIV 14; *vem* VI 3, XIV 13, XX 12, XXI 8, XXVIII 13, XXIX 6, XXXI 8, XLII 6, LVIII 3, LIX 7, LXIII 4, LXXXIII 2, XCIV 8, CVII 6, 12, 18, CXIII 4.

ença: *femença* LXXI 1; *mença* LXXI 4.

enda: *enmenda* LXV 5; *quejenda* LXV 6.

ente: *certamente* XVIII 6; *mente* XVIII 7; *sente* XVIII 5.

er: *der* LXXXIV 7; *disser* VI 9; *er* LX 17, LXIX 18; *mester* VI 10, LXIX 15, CIV 7; *molher* XXXIV 5, 11, 17, LXVII 2, LXXXVII 1, C 6, 12, 18, CXIV 9; *ouver* LVII 6; *prouguer* LX 16, LXIX 19, CIV 10; *quer* XXXIV 6, 12, 18, LXVII 3, LXXXVII 4, C 5, 11, 17, CXIV 8; *senher* LXXXIV 10.

er: *aver* I 14, IV 5, XXVII 8, XXXV 14, LIII 5, LV 10, LX 6, LXVI 9, LXXXVII 6, 12, 18, XCVI 8, CIII 5, 11, 17, 19; *conhocer* LXII 20; *creer* XXXV 9, CXIV 19; *dizer* I 18, III 6, V 17, VI 17, VIII 6, XI 9, XIII 7, XVI 9, XVII 21, XXI 2, XXII 3, XXVIII 8, XXX 1, XXXIV 16, XXXV 15, XLII 3, LIX 1, LXII 6, LXX 9, LXXIX 4, XCVII 9, C 9; *doer* I 25, XXXVI 2, XLI 9, XLIV 13, LXI 5, 11, 17, LXXV 5, 11, 17; *entender* XVI 7, XVII 23, XXX 10, XXXII 5, XXXVII 3, XCVII 10; *erger* CIX 3; *escaecer* XXXVIII 11, L 10; *escolher* XVI 8, XLIX 3, LXIX 30, CIV 4; *fazer* I 4, III 13, IV 6, XV 6, 12, 18, XVI 11, XIX 14, 15 (*bemfazer*), XXIV 5, 11, 17, 20, XXX 8, XXXII 12, XXXIX 19, XLIV 12, LIX 5, LXVII 25, LXXV 20, LXXXV 6, 12, 18, LXXXVI 6, 12, 18, XCVI 10, XCVII 17, CVI 5, 11, 17; *gradecer* CXIV 20; *guarecer* CIV 1; *lezer* CXXII 8; *merecer* XXXII 7, XLIV 23; *morrer* I 1, X 14, XIV 5, 11, 17, XXX 3, XXXII 21, XXXV 8, XXXVIII 10, XLIV 22, LXI 6, 12, LXVII 24, LXIX 6, 13, 20, 27, LXXV 6, 12, 18, LXXXVI 5, 11, 17, XCVII 24, CIII 6, 12, 18, 20, CXIV 5, 11, 17; *nacer* XLIV 20; *padecer* LVII 13; *parecer* XXIX 2, XXXVII 8, XXXVIII 5, XCV 6, 12, 18, CXIV 6, 12, 18; *perder* I 7, XXXVII 9, XXXVIII 8, LXII 19, LXXII 10, LXXXVII 20; *poder* V 3, VIII 12, XXIV 6, 12, 18, 19, XXXVII 14, XXXVIII 2, XXXIX 5, 11, 17, XLIV 5, 17, LXVI 8, 12, LXIX 29, LXXXVI 20, LXXXVII 19, CII 2, CV 7, 10, CXI 10, CXX 6, 12, 18, 19; *poer* III 12, XXXII 14, XLII 2, LXXXVII 5, 11, 17, CVI 6, 12, 18; *prazer* I 8, V 10, XIII 10, XIV 6, 12, 18, XXII 2, XXIX 3, XXX 15, XXXV 3, L 3, LV 9, LX 5, 19, LXXV 19, LXXVII 9, LXXXII 2 (*plazer*), LXXXIII 6, 12, XCIV 5, 11, 17, XCVII 16, CV 3, CIX 2, CXX 5, 11, 17, 20, CXXII 11; *prender* I 28; *querer* XV 5, 11, 17, XXXII 19, XXXIV 13, XXXVI 3, XXXVII 6, 12, 18, XLIX 2, LIX 2, LXVII 21, LXX 14, LXXXV 5, 11, 17, C 8, CXI 11; *saber* I 22, LXII 12, LXXII 8, LXXIX 2; *seer* I v. 11, XV 19, XCVII 23; *sofrer* I 15, VI 16, X 15, XIV 19, XXI 3, XXVII 10,

XXXVII 2, XXXVIII 4, XLIV 6, LIII 6, LXII 5; *tolher* XXXVIII 17, LX 4, 18; *trajer* LXX 11, LXXXII 3 (*trager*), CXXII 9; *valer* XXXVIII 14, XLI 8, XLIV 19, LXI 18, LXIX 7, 14, 21, 28, CXI 9; *veer* V 2, 9, 16, VIII 4, 10, XI 8, XVII 25, XXVIII 7, XXXV 2, XXXVII 15, XXXIX 6, 12, 18, L 2, 9, 16, LX 20, LXXVII 8, LXXXIII 5, 11, XCIV 6, 12, 18, XCV 5, 11, 17, XCVII 3, CV 2, CXXII 7; *viver* I 21, III 5, XIV 20, XV 20, XXX 17, XXXVIII 16, XXXIX 20, LXXXVI 19, XCVII 2, CII 3.

ero: *liero* XC 3, 6, 9, 12, 15, 18.

erta: *encoberta* LXXXVI 13; *certa* LXXXVI 16.

erto: *certo* XXXVI 10, LXXVI 15, 19, CXVII 9, CXVIII 9; *encoberto* XXXVI 7, LXXVI 18, CXVII 8, CXVIII 6; *maldeserto* CXVIII 7.

es: *medes* XXVII 7; *pes* XXVII 9.

esse: *aprouguesse* LVI 2; *attendesse* VII 21; *conhocesse* VII 4; *crevesse* XL 7; *desse* XL 8; *entendesse* LVI 19; *escaecesse* CXXVII 5; *estevesse* LVI 3; *falecesse* VII 18; *fezesse* XL 18; *morresse* VII 11, CXVI 14, 18, CXXII 2; *nacesse* CXVI 15, CXXVII 3; *ouvesse* XL 4; *padecesse* VII 8, CXXVII 1; *percebesse* VII 15; *perdesse* VII 7; *podesse* XL 14; *posesse* XL 21; *prouguesse* LXV 7; *quisesse* XL 1, LXV 3; *sofresse* VII 14, CXVI 13; *soubesse* XL 15; *tevesse* XL 11; *valvesse* LXV 2; *vivesse* VII 1, LVI 18.

estes: *fezestes* LXXXI 13; *ouvestes* LXXVI 2; *podestes* LXXVI 3; *quisestes* LXXXI 16.

eu: *eu* X 5, 6, 11, 12, 17, 18, 20, XXXI 7, 10, XXXVI 15, XXXVII 11, XLI 15, XLVI 11, LIII 8, LXX 7, LXXII 20, LXXVII 16, LXXXII 1, LXXXIV 4, CVII 10, CXIV 7, CXXI 5; *deu* XLI 14, LIII 14, LXXII 19, CXIV 10; *greu* XXXVII 10, XLVI 9, CXX 3, CXXI 7; *Iseu* XXXVI 14; *meu* XIX 5, 11, 17, 20, XXXIII 13, LIII 11, LXXXIV 1, CXX 1; *seu* XIX 6, 12, 18, 19, XXXIII 16, XLVI 10, LXX 4, LXXVII 13, LXXXII 4, CVII 7; *virgeu* LXX 2.

eus: *Deus* XII 21, XXV 11, 13, XXVI 13, XXVII 4, XXXV 1, XLI 1, XLVIII 1, LXIII 18, LXIV 15, LXXV 15, LXXXIII 1, XCIII 2, 6, 10, 14, 18, 22, XCV 2, XCVI 4, CX 1; *meus* XII 17, XXV 8, XXVI 16, XXVII 2, XXXV 4, XLI 4, XLVIII 4, LXIII 16, LXIV 14, LXXV 14, LXXXIII 4, XCV 3, XCVI 2, CX 2; *seus* XII 20, CX 3.

ez: *fez* XXII 16, XXV 18, 20, XLI 2, XLII 1, XLVIII 2, LV 16, LXIX 24, LXXIV 16, CIX 8; *prez* XLII 7, XLVIII 3, LV 17, LXIX 23, LXXIV 14, XCIX 9; *vez* XXII 13, XXV 15, XLI 3, XLII 4, XCIX 10, CIX 9.

i: *ali* XIX 7, 10; *aqui* XI 14, XXXVII 16, LXI 1, LXXVII 14, LXXXII 8, XCIV 4, XCVII 19, CVII 1, CX 5, 11, 17, CXXII 3, CXXVI 6; *assi* VI 12, VII 17, X 16, XV 7, XXI 16, XXXIII 19, XXXV 13, XLIV 17, XLV 12, LII 19, LVIII 16, LXIII 5, LXIV 9, LXVIII 13, LXIX 3, LXX 6, LXXV 3, LXXXIV 5, 11, 17, 20, XCV 4, XCVII 12, XCVIII 4, 10, 16, CIV 6, 12, 18, 24, CVI 7, CIX 1, CX 4, 10, 16, 19, CXX 15; *conhoçi* LXVIII 20, LXXI 3; *defendi* CVII 4; *dormi* CXXII 2; *encobri* XI 15; *entendi* VII 16; *guareci* XXXIII 5, 11, 17; *i* VI 13, XXV 3, XXVIII 11, XXXII 17, XLIV 16, LXVI 15,

LXVIII 12, LXXVIII 16, XCIV 1, XCVI 3, XCVII 13, 20, CIV 25, CIX 4, CX 6, 12, 18, CXX 13, CXXVI 7; *maldezi* XXVII 3; *mereci* IV 3, VII 9, XXXII 2, XLII 21, XLIV 9, LII 5, 11, 17; *mi* IV 2, VII 10, X 19, XVII 3, XXI 5, 10, 15, XXVII 1, XXVIII 14, XXIX 16, XXXII 3, XXXII 9, XXXIII 20, XXXV 16, XXXVII 17, XLI 6, 12, 18, XLII 15, XLIV 2, XLV 19, XLVIII 9, XLIX 10, LII 6, 12, 18, 20, LV 5, LVIII 13, LXIII 3, LXIV 8, LXVI 14, 18, LXVIII 6, LXXII 18, LXXIV 2, LXXVII 15, LXXVIII 14, LXXXIII 9, LXXXIV 6, 12, 18, 19, XCV 1, XCVII 6, XCVIII 6, 12, 18, CIV 5, 11, 17, 23, 26, CVI 10, CX 20, CXXII 5, CXXVI 9; *naci* LIII 18, XCVII 26; *oi* VII 3, XXXIX 3, XCVI 1, XCVII 27; *padeci* XLIX 7; *parti* XXII 1; *perdi* XLVI 4, 8, 12; *servi* IX 1, 5, XXXII 16, XLII 18, XLIV 10, LV 6, LXIII 2, LXIX 2, LXXIV 3; *si* XVII 5, XLI 5, 11, 17; *sofri* XLV 6, 13, 20, LIII 15, LXI 4, LXXII 16, 21; *vi* VII 2, IX 4, X 13, XV 10, XVII 1, XXII 4, XXV 2, XXIX 5, 10, 15, XXXII 10, XXXIII 6, 12, 18, XXXIX 2, XLIV 3, XLV 5, XLVIII 8, LIII 21, LXIII 1, LXVIII 5, LXX 5, LXXI 2, LXXV 2, XCVII 5, CXXII 1; *vivi* LXVIII 19.

ia: *alegria* LXV 17; *atendia* LXV 16; *avia* LXXVI 17; *bailia* CX 2, 7; *campharia* LVI 8, 16, 24; *cuidaria* CII 1; *desvia* XCII 13, 21; *dia* XXVI 7, XL 10, LVII 17, LXV 21, LXXIII 1, 5, LXXVI 16, LXXXI 7, CXXI 9, CXXIII 9, CXXVII 6, 12, 18; *diria* XL 16; *dizia* LVII 23; *duvidaria* XL 17; *envia* LXXX 19; *enviaria* LXXX 5, 11, 17; *esmorecia* LVII 20; *faria* LVI 20; *jazia* LXXXI 10; *Maria* LVII 21, LXXIII 3, CII 4, CXXI 11; *mentia* LXXX 20; *morria* XXVI 10; *parecia* CXXV 10; *pesaria* CXI 6; *poderia* XL 3, LXXIII 2; *prazeria* LVI 9; *queria* CXV 14, 19, CXXVII 4, 10, 16; *querria* LVI 1, CXI 12; *saberia* XL 2; *sabedoria* CXVIII 12; *sabia* CXVIII 14, CXXV 9; *seria* CXVIII 16; *temia* CXVIII 11; *terria* LVI 4; *todavia* XL 9, LVI 12, CXXIII 6; *tornaria* LXXX 6, 12, 18; *via* CXXIII 7; *viveria* LVI 17.

ida: *comprida* LVII 29, LXXV 16; *garrida* CXV 20; *guarida* LVII 25, LXVII 39; *servida* LVII 31; *velida* XCII 1, CXV 1; *vida* LVII 28, LXVII 40, LXXV 13.

ide: *guaride* CI 16; *oide* XVIII 9; *obride* XVIII 21; *partide* XVIII 20, CI 14.

ido: *desmentido* LXXXIX 8, 13; *falido* LXXXIX 14; *saido* LXXXIX 2, 7, XCI 20; *velido* XC 1.

iga: *amiga* LXXIX 13, LXXX16, CXVII 1; *diga* LXXIX 11, LXXX 13; *maldiga* CXVII 4.

igo: *amigo* LVII 2, LXXVI 1, 5, LXXVIII 1, LXXIX 5, 10, 15, LXXX 2, LXXXI 2, LXXXV 1, LXXXVI 1, LXXXVIII 1, 14, 19, LXXXIX 1, XC 2, 7, XCI 2, 7, 13, XCIII 1, 19, C 1, CI 1, CII 6, 12, 18, 19, CXII 1, CXVII 14, CXXIII 1, CXXV 1; *castigo* LXXXV 4; *comigo* LXXVI 4, LXXXVIII 20, XC 14 (*commigo*), XCI 8 (*commigo*), CII 20, CXII 2, 7, CXXIII 2 (*commigo*); *digo* LVII 3, LXXIX 16, LXXXVI 4, LXXXVIII 8, 13, C 4, CI 3, CII 5, 11, 17, CXII 8, CXVII 15, CXXIII 4, CXXV 5; *migo* LXXVIII 3, LXXX 3, LXXXI 3, LXXXVIII 2, 7, CXXV 4.

ila: *vila* CXV 8, 13.

ingo: *cingo* XC 8, 13.

inho: *baiosinho* XCIII 11, 17; *pinho* XCIII 3, 9.

ino: *pino* XCI 1.

ir: *ir* LXX 15, XCIX 1; *nozir* IX 22; *partir* IX 18, XCIX 4; *servir* IX 15, 19, LXX 17; *vir* XCIX 7.

ira: *ira* XCII 23.

isas: *camisas* XCII 3, 11.

isse: *encobrisse* CXXVII 14; *maldisse* CXXVII 15; *sentisse* CXXVII 13; *visse* CXXVII 17.

ivo: *cativo* CVIII 16; *esquivo* LXVIII 38, CVIII 19, CXVI 11; *vivo* LXVIII 37, XCI 14, CVIII 17, CXVI 10.

iu: *espediu* CIX 14; *riio* CIX 15; *serviu* CXX 8; *viu* CXX 10.

ol: *Brancafrol* XXXVI 8; *frol* XLVII 3; *prol* XXIV 2, LXX 22; *sol* XXIV 3, LXX 24.

om: *coraçom* IV 11, V 18, VI 20, XV 16, XVII 22, XX 19, XXI 1, XXII 14, XXIV 8, XXVII 13, XXXIII 7, XLVI 1, XLVII 5, L 13, LV 15, LVIII 1, LIX 3, 8, 13, LX 2, LXI 2, LXIV 5, 11, 17, LXVI 2, 6, LXVII 16, LXVIII 2, LXXVII 4, LXXVIII 2, LXXXV 13, LXXXVI 3, XCIV 1, XCV 16, CV 9, CVII 8, CIX 16, CXXVI 3; *beençom* LXXXV 16; *defensom* CVII 9; *entom* XXII 15, XLVI 3, L 12, LXIV 19, LXVII 12, LXVIII 10, LXX 8, CIX 13; *galardom* XX 20, L 5, LIII 19, LV 21, LXXIV 8; *nom* V 4, XIII 13, XXIX 12, XXXI 5, 11, 17, 20, XXXIX 15, XLVII 4, L 6, LIII 20, LIX 16, LX 3, LXIII 14, LXIV 20, LXVII 13, LXVIII 3, LXXII 17, LXXXIV 15, LXXXVI 2, LXXXVI 16, XCIV 4, 10, 16, XCVI 13, CV 8, CXXVI 10; *ocajom* XVII 24, CVI 13; *perdiçom* XLVII 17, L 19, LXIII 15; *perdom* IV 14, V 11, VI 19, XIII 16, XIV 10, XV 13, XX 16, XXI 4, XXIV 9, XLVI 2, XLVII 11, XLIX 16, L 20, LXVI 3, LXIX 22, XCVI 15, CIII 7, CVI 16, CXXIV 9; *pom* XCIV 7; *prisom* LIX 4, 9, 14; *razom* IV 8, XVII 26, XX 15, XXVII 15, XXXI 19, XXXIII 10, XLVII 16, LII 16, LVIII 4, LXI 3, LXIII 17, LXIV 6, 12, 18, LXVIII 17, LXIX 26, LXXIV 10, LXXVIII 4, LXXXIV 14, XCIII 13, XCV 13, CIII 10, CXXIV 7, 11, CXXVI 5; *sazom* XIV 7, XXIX 13, XLVII 10, XLIX 13, LII 13, LXVIII 9, LXXII 15, LXXVII 1, LXXXVII 13; *som* XX 17, XXXI 6, 12, 18, XXXIX 14, LV 18, LXIII 13, LXVIII 16, LXIX 25; *traçom* CXXIV 8, CXXVI 8; *varom* LXX 10.

ona: *dona* XVIII 4, 8, 12.

onda: *asconda* CXVII 7; *confonda* CXVII 10.

onto: *conto* CI 15; *ponto* CI 13.

or: *conor-* LIV 19; *cor* LIV 5; *for-* LIV 12; *mor-* LIV 6, 13, 20.

or: *ajudador* XLIV 18; *amor* I 19, II 2, IV 4, V 7, X 4, XIII 2, XV 1, XVII 14, XXVIII 3, XXX 5, XXXVI 9, XLIII 2, XLIV 4, XLV 7, 14, 21, XLVI 5, XLVII 2, LII 7, LIV 2, LXIII 7, LXVI 17, LXVII 11, LXX 1, LXXXIX 3, 6, 9, 12, 15, 18, XCV 14, XCVIII 8, C 15, CII 9, CVI 9, CVII 15, CXIII 8, CXV 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24; *color* XLVII 14, XCVIII 9; *desamor* IX 23, XXI 11, LXXXII 13, LXXXVII 14; *desejador* LIV 21; *fôr* I 12, II 8, IV 7, XXIX 4, XLVII 15, LXXIV 20, XCIX 17, CXIII 11; *loor* II 17, XLII 8, XLIII 16, XLIV 24, LXXIV 19; *maior* I 26, V 8, IX 7, 14, 21, XLV 11, XLVIII 13, LIV 11, LXVI 16, CIV 13; *melhor* II 16, IX 24, XVI 2, XXXIX 16, XLI 7, XLIII 17, XLIV 11, XLVII 8, LIV 18, LV 7, LXIX 5, LXXIV 6, 12, 18, LXXXII 16, XCVI 6, 12, 18; *merecedor* III 10, XLIV 21; *pastor* LXX 3; *pavor* II 11, V 15, XVII 16, XXX 12, LIV 14; *pecador* III 3, XLIV 14, LIII 7; *peior* I 20, V 21, XXIV 4, XLIX 5, 11, 17, LXIII 9, LXVII 14, LXIX 4; *sabedor* I 13, II 4, VI 4, XVI 3, XXX 19, XLII 11, XLIII 9, XLV 18, XLVI 6, XLVII 9, LIII 4, LXI 8, CVI 8; *sabor* II 10, XIII 3, LIV 7, LV 1, LXXXVII 15, XCVIII 7, CXIII 10; *senhor* I 5, 27, II 5, III 1, III 8, IV 1, V 1, 14, VI 1, 7, IX 6, 13, 20, X 1, XI 5, 6, 11, 12, 17, 18, 19, 20, XII 8, 16, 24, 27, XIV 1, 4, XV 4, XVI 1, 5, XVII 12, XIX 8, 9, XXI 14, XXIV 1, XXV 1, 4, 6, XXVI 8, 9, XXVIII 2, XXIX 1, XXX 6, 14, 20, XXXI 1, 4, XXXIII 1, XXXIX 13, XLI 10, XLII 14, XLIII 3, XLIV 1, 8, 15, XLV 1, 8, 18, XLVI 7, XLVIII 16, XLIX 6, 12, 18, LII 10, LIII 1, LIV 4, LV 4, LX 1, 7, LXI 9, LXIII 11, LXIV 1, 4, LXVI 13, LXVII 15, LXIX 1, LXXII 5, LXXIV 5, 11, 17, XCV 15, XCVI 5, 11, 17, XCVIII 11, XCIX 16, C 15, CII 8, CIV 16, CV 1, 4, CVII 14; *servidor* I 6, LIV 16, LXIII 8; *sofredor* II 14, XLIV 7, XLV 4, LIV 9, LXXII 6; *traedor* XXXIII 4; *valor* XLIII 10.

orte: *forte* LXXXI 9, LXXXII 15, CXXI 8; *morte* LXXXI 8, LXXXII 14, CXXI 10.

orto: *conorto* LXVII 28; *torto* LXVII 27.

ora: *agora* LVII 22; *senhora* LVII 24.

ores: *amores* LVII 14; *flores* LVII 16.

orte: *forte* LXVII 17, CXVI 4; *morte* LXVII 18, CXVI 5.

osa: *fremosa* XII 3, LXXV 10, LXXI 14; *poderosa* XII 2, LXXV 7, LXXXI 15.

oso: *fremoso* LVII 10, CXXV 3; *omildoso* CXXV 2; *saboroso* LVII 11.

ossa: *possa* LXX 10; *vossa* LXXI 7.

oste: *oste* LXXIX 1; *toste* LXXIX 3.

ou: *chegou* CXX 2; *cuidou* XXVI 3; *entrou* LVIII 7; *estou* XI 4, XIX 1, 4; *durou* CIV 21; *falou* XXVI 2; *ficou* LXXIV 1; *forçou* LXX 19; *guardou* CX 9; *guisou* XI 1, CX 7; *passou* LVIII 10, LXXIV 3, CIV 20; *pesou* CX 8; *rogou* CXX 4; *vou* LXX 20.

udo: *ascondudo* CVIII 12; *sanhudo* CVIII 14; *sofrudo* CVIII 11.

ura: *cordura* LXXIII 8; *dura* LXVII 30; *feitura* LXXIII 9; *fremosura* LXV 15, CXXV 16; *mesura* LXV 18, LXVII 29, LXXIII 7, 11, CXXV 17.

INDICE DELLE PRINCIPALI PAROLE ED ESPRESSIONI COMMENTATE NELLE NOTE

- á gram sazom*: XIV 7
a meu cuidar: IX 17, XVI 15
a vosso poder: XXIV 6
acá: LXXVI 11
achar: II 9
adur: XCVIII 3
aduzer/aduzir: XXIX 1
afam: XII 11
aficado: XL 19, LXXXV 4
agravar-se: CVIII 7
aguisado: XL 11
aguisar/guisar: VII 1
ajudador: XLIV 18
al: III 11
alçar: XCV 9
algur: LXXVII 5
alhur: CXXVI 1
alto: XCII 4
alva: XCII 2
amar mais ca mi: IX 2
amar mais que os meus olhos: XXXII 9
amores: XXIII 15
andar + aggettivo: X 20
ante ('anzi'): XLII 13
aquel que pód' e val: III 2
aquem: CIX 5
áque-me: LIX 4
ar/er: II 11
aspeança: XX 4
assaz: CIII 1
ata que: CXIX 9
atrever: LXXXII 4
aver + a / de + infinito: I 4
aver Deus irado: L 11
aver guisado: L 1
aver sabor de: XIII 3
aviir: IX 11
bailada: CXV 5
bailia: CXV 2
baiosinho: XCIII 11
beençom: LXXXV 16
beldade: LXXI 7
bem (sostantivo): VII 5
bem andante: LVI 5
bem talhada: XVIII 1
bemfazer: XIX 15
bondade: XLIII 5, LXXII 14
Brancaflor e Flores: XXXVI 8
bravo: CVIII 9
buscar: II 3
ca: I 19
calada: XCVII 8
camanho: XXXIII 5
cantar: XLIII 2
cantares: LXXXIV 1
castigar: LXXXV 4
catar: XXV 16, XCIV 14
cedo: II 12
certão: XXXVI 4
chamar: XXX 7
cinta: XC 8
cobrar: XLVIII 19
coita do meu coração: VI 20
coita mortal: LII 9
coitar: XLVI 5
coitas e pesar: XLV 10
color: XLVII 14
com el rei: LXXVII 2
como quer que: V 8
comprida: XLIII 6
compridamente: XLIII 20
comunal: XLIII 11
comvosco: VI 13
confonder: CXVII 10
conforto: V 5
conhocer: LXII 20
conorto: LIV 20, LXVII 28
conselho: VI 18
contar: VIII 12
conviir: XCIX 5
cor: LIV 5
cordura: LXXII 8
cousir: CXIV 9
crevesse: XL 7

cuidar: IV 1, XXX 1
cujo: II 17
de (preposizione): I 14
de cabo: CIX 3
de coração: IV 16
de grado: XXXII 17
de pram: IV 15
de rem: XXII 9
defender: VI 1
defensom: CVII 9
delgadas: XCII 8
demo: VIII 5
der: LXXXIV 7
dereito: LXXVIII 8
des i: III 9
desamar: LXII 10
desamor: IX 23
desasparar: XXVII 9, LXXXII 6
descomunal: I 16
desejador: LIV 21
desemparrar: II 2, XII 18
desguisada: XCVII 7
desmentido: LXXXIX 8
despeito: CXVII 6
desquando: XVII 1
desque vos vi: VII 2
destorvar: LXX 12
desviar: XCII 13
dever: XV 19, XXXII 14
dixi: LIX 6
doado: LI 15
doerse de: I 25
doita: XXIII 11
dona: XVIII 4
doo: XXI 5
dormho (dormio): L 18
durar: VII 12
ele: CIV 22
em forte ponto: LIV 12
em guisa de: CVI 16
em quanto/enquanto: III 5
em vão: XVII 27
encobrir: XI 15
ende: I 2
endurar: II 7, XLV 2
enfinger: LXXIV 14
enfinta: LXXXIV 3
enmenda: LXV 5
e-no: XX 19, XXIV 3
ensandecer: XXXIX 9
ental que: VII 7
entender: LXXVI 1
entom: V 10
entrar no coração: LVIII 7
enveja: CXVI 17
erger: LVII 32
errar: IV 12, XLII 14, LV 5
escaecer: XXXVIII 11
escolherse: XLIX 3
escusar: I 20
esforçar: VIII 11
espanto: CXIX 13
esquivo: LXVII 38
esse: XXXVII 8
est: II 16
estado: XXIX 1
estragar: CXVII 16
estranhar: CXX 9
estranho: XLV 1
estremar: XXII 5
eu sem vós, nem vós sem mi: CIV 2
fal: XLIII 4
fala: CIX 19
falar de / em / com: VIII 5
falecer: VII 18
falsidade: CXVIII 2
fazenda: XI 3
fazer mal sem: CVII 19
fazer-se maravilhado: XCVII 1
fe que devedes: XII 13
feitura: LXXII 9
femença: LXXI 1
fez: I 10
fiar: LVII 6
ficar: LXXIV 1, CIX 10
filhar: L 5
flores do verde pino: XCI 1
foi/fui: III 11
folgar: XCVI 14
fôr: I 12
forte coita: XXIII 18
fremosa: V 1
fremosura: XLIII 4
frol do pinho: XCIII 3
frol sazom: XLVII 10
galardom: XX 13

garrida: CXV 20
gradecer: XI 7
grado: XII 10, XXVI 1
grave: II 7
greu: XXXVII 10
guardar: V 4, LVIII 19, CV 2
guarecer, guarir: XXXIII 5, LIX 15
guisa: VII 10
guisar-lh' ia (tmesi): XXV 4
ifante: LVI 6
iguar: LXXVI 7
irse de aqui: LXXVII 2
irse sa via: CXXIII 7
ja quanto: LXV 14
ja que: CIX 7
ja sempre: III 5
jouve: LVII 18
julgar: XXXIII 4
lançar tal pedra: CXVIII 5
lavar camisas: XCII 3
lazerar: XXXII 20
ledo: CIX 4
leixar: II 1
levantarse: XCII 1
levar ante: XXXIII 2
lezer: CXXII 8
liero: XC 3
lo (forma arcaica dell'articulo): II 1
logo logo: CII 14
loor: II 17, XLIII 16
louçana: LXXXVIII 3
loução: XXXVI 1
louco e tolheito: CXVII 5
louvarse: CXXIV 10
lume d' estes olhos meus: XII 17
madre: LXXXIX 1
maldeserto: CXVIII 7
maldizer: XXVII 3, CXVII 4
mandado: XXXIII 6
mao pecado: XXXVI 16
maravilha: XXXI 4
matar: III 3
medes: XXIII 3
medo: XXX 9
mença: LXXI 4
mentiral: LXXXIV 8
merecedor: III 10
mereci: IV 3
mester: VI 10
mesura seria: XLIV 1
mesura: XII 4
mesurada: XLVIII 1
meter em cuidar: XXIV 13
meterse em: XCII 23
meu bem (apostrofe): XLI 16
meu coração nom é são: XVII 17
mh a mi: I 1
mha morte tenho na mão: XVII 10
mim: I 21
mingua de sem: XXXV 20
mingua, minguar: I 4
moiro: XXXV 13
molher: XXIII 9, XXXIV 2
montar: LXXXIV 9
morar: LVI 10
morrer: I 1
muito mi tarda: LXXX 7
n' outro dia: VIII 4
negar: LXXVI 23
nem: VII 13
nembrarse de: VIII 8
nenhũa: II 10
noit' e dia: XL 10
nojo: LXX 25
nom á ja i al: I 24
nom aver sabor: II 10
nom m' em cal: I 17
nom meter mentes: LI 17
nom saber parte nem mandado: L 14
Nom sei: XXXIII 1, CXXVII 1
novas: LXXIX 14
nozir: IX 22
nulha sazom: XXIX 13
nulha: VIII 9
obridar: XVIII 11
ocajom: XVII 24, CVI 13
oi mais: I 17
oír: VII 3
oj' este dia: XXVI 7
oje tercer dia: LXXXI 7
olhos: XXVII 2
omen: I 10, XXXV 9
omildoso: CXXV 1
onde: II 10
osmar: XXXII 1
oste: LXXIX 1

ousar: LIX 1
ouvir: II 15
padecer: VII 8
pagado: LI 28
pagarse: XIII 5
papagai: LVII 10
par: III 8
parecer: XXIX 2, LXV 1
partirse de: XXII 1
passar per coraçom: XXIV 8
passar: XXXIII 19, XLV 19, CII 20
pastor: XXIII 1, LVII 1
pavor: II 11
peça: LVII 17
pecador: III 3, LI 14
pecados: XLVIII 4
peço: L 20
pedir: XXVIII 14
pensado: XL 20
per (intensivo): III 8
per (preposiçõe): I 24
per bõa fe: X 3
per nulha rem: XXXV 6
per u: XXIII 19
pera: XVI 6
perça: CVII 20
perçades: LXXXV 14
percibir: VII 15
perço: LXVIII 16
perder desejo: CXIX 2
perder: I 5
perdiçom: XLVII 17
perguntar/preguntar: XXXII 4
perjurado: LXXXIX 11, CII 16
pero: I 15
pesar: II 6, XXXII 11
poderosa: XII 2
põer com alguém: LXXX 3
põer conselho: XLIV 16
põer no coraçom: LVIII 1
põer os olhos em: XCIV 2
põer recado: LXVII 10
pois: I 4, 12
polo meu: III 7
por encoberta: LXXXVI 13
por quanto: I 18
por Santa Maria: LXXII 3
por verdade: LXXVI 8

prazer de / com: I 8
prazer: V 10
prazo: LXXXIX 2
preito: LXXIV 20, LXXXII 3
preto de: XVIII 5
prez: XLII 7
prisom: LIX 4
prol: XX 9, CVI 2
proveito: CXVII 20
pudi: XXVII 6
punhar: XXVIII 8
puridade: LXXIV 5
quaes: XXV 2
quant' é meu cuidar: LV 14
que aos coitados val: LXXI 9
que será de mi: XXXIII 20
quebranto: LXV 10
queirades: III 13
queixarse: XXIII 1
quejenda: LXV 6
quer (3^a sing. pres. ind.): VII 20
querer ante: VII 17
querer bem: XIII 9
quiji: XLVIII 15
quis: III 12
quitar de: VIII 7, XXXII 15
quix: VIII 10
recado: L 18, LXXVI 10
recear: V 2
rem ('creatura'): VIII 2
sabedor de todo bem: XLIII 9
sabedor: I 13, XVI 3
sabedoria: CXVIII 12
saber conselho: CVI 14
saber mandado: LXXIX 6
sabha (sabia): LXXII 7
sair do mal: V 19-20
sairse o tempo: I 23
salva: IV 6
salvarse a: XXXIII 1
sanha: XCII 28
sanhuda: LXX 8
sano: XCI 14
se Deus mi perdom: V 11
seede: LXXXVI 5
seer sospeitado: XCVII 25
sejo: LXXX 4
sem conto: CI 15

sem falha: LXV 8
sem guisa: CXIV 5
sem: IV 17
semelhar: XXXI 19
senço: CXXVII 14
senher: LXXXIV 10
senhor bõa e de prez: XCIX 9
senhor do meu coração: XVII 22
senhor: I 1
servho (servio): XVI 10
seve: LXXX 14
sobeja: LXV 19
soer: XLVII 1
sofredor: II 14
sofrudo: CVIII 11
soidade: XXXIX 1, CI 2
sol que: LVI 19
sol: V 17
solaz: CXXII 23
sõo: XXIV 15
soubi: XLII 19
tal: I 6
talhar preto: CXII 2
tamanho: XXIX 7
tarde: LXXIX 3
teede: LVIII 4
teer a morte chegada: XVIII 2
teer por: XII 9
teer que: XXVIII 6
teer torto a: LXVII 28
tempo da frol: XLVII 3
terrei: XXX 21
tevesse: XL 11
todavia: XL 9
tolher: XXXVIII 17
tomar suspeita: XCVII 20

tomar: LXVI 15
tornar recado: CXXV 6
toste: LXXIX 3
trabalharse: LXXXVII 2
traçom: CXXIV 8
trax: XLVI 5
treide: XCIII 19
Tristam e Iseu: XXXVI 14
trobar: II 1
trouzer: XCV 4
u nom pód' aver al: CV 16
u: II 4, VII 19
ũa/unha: XV 3
vagar: XXXVIII 1
val: III 2
valer: XLI 8
valvesse: LXV 2
varom: LXX 10
veede: IX 3
veer bom dia: LXXXVIII 1, CXXIII 9
veer prazer: XIII 10
veerei: XXIX 4
veja: V 5
vel: LXXII 12
velido: XC 1
ventura: XII 1
veo: XCV 5
verão: LVII 12
viço: LV 1
viir a + infinito: III 6
vila: CXV 8
viltança: XX 7
vir: XXIX 5
virgeu: LXX 2
viu: LXV 9
vou: LXX 7

