

LA CANTIGA DA GUARVAIA E IL SUO MODELLO METRICO

1. PROBLEMI TESTUALI

La cosiddetta *cantiga da guarvaia* (T 97,20/115,7bis) è tra i testi più problematici della lirica galego-portoghese. Le difficoltà sono legate da un lato alla lezione trasmessa dal *cancioneiro da Ajuda* (A 38, c. 9ra) e dall'altro alla sua interpretazione, per il ricorso a un lessico raro, ma anche per le difficoltà di ricondurre il testo ai generi lirici normalmente riconosciuti;¹ anche l'attribuzione a Pay Soares de Taveirós è stata revocata in dubbio, e il testo è stato in passato assegnato a Martín Soares, che segue direttamente il primo autore nel canzoniere della Biblioteca Nacional de Lisboa (o Colocci-Brancuti: B).²

Come preliminare alla discussione, che verterà su alcuni problemi dell'interpretazione metrica e della ricostruzione del testo (lasciando in secondo piano gli aspetti interpretativi) trascrivo, in forma diplomatica, il testo di *A*, rispettando gli a capo del manoscritto, e pongo a riscontro il testo dell'edizione Vallín:

No mundo non me sei parella	No mundo non me sei parella
	mentre me for como me vay
mentre me for come me uay. ca ia moi	ca ja moiro por vós e, ay!

¹ Per un punto sulle interpretazioni proposte si vedano Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 60-62, le note al testo in Pay Soares de Taveirós (Vallín): 224-236, Frateschi Vieira (2000) e Airas Freixedo (2016).

² Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 27-28, sulla scorta di Horrent (1955): 398-403. Il numero del repertorio di Tavani 1967 corrisponde nell'indice bibliografico a Martín Soares; in *MedDB* e in *Lírica profana* (Brea), I: 730-1 viene assegnato al componimento il numero 115,7bis nella produzione di Pay Soares de Taveirós. Bertolucci Pizzorusso (in Lanciani-Tavani [1993]: 440-4) ha accettato la restituzione della *cantiga* a Pay Soares de Taveirós proposta da Ramos (1989), per la quale vedi *infra*. UC e *Littera* non discutono la possibilità che la *cantiga* sia incompleta.

ro por uos e ay. mia sennor branca e	mia sennor branca e vermella, 4
uermella. queredes que uus retraya.	queredes que vus retraya
quando uus ui en saya. mao dia	quando vus eu vi en saya?
me leuan tey . que uus enton non uj	Mao dia me levantei
fea	que vus enton non vi fea! 8
E mia <i>sem</i> nor des aquel. dia. y.	E, mia sennor, des aquel[la]
me foy ami muy mal.	me foi a mi mui mal di'ay!
e uus filla de don paay.	E vus, filla de don Paay
moniz eben uus semella.	Moniz, e ben vus semella 12
dauer eu por uos guaruaya	d'aver eu por vós guarvaya?
pois eu mia <i>sem</i> nor dalfaya.	pois eu, mia sennor, d'alfaya
nunca de uos ouue <i>nen ey</i> .	Nunca de vós ouve nen ei
ualia <i>duna</i> correa.	valia d'ũa correa. 16

La prima strofa è in *scriptio continua*; lo spazio previsto per la trascrizione della musica non è stato riempito.³ La seconda strofa è tendenzialmente scritta un verso per riga; solo al primo verso si è prodotta una perturbazione, che può essere dovuta ad un errore di anticipazione, magari nel passaggio da un originale interamente in *scriptio continua*: la maggior parte degli editori propende per attribuire *dia. y* (corrispondenti a due sillabe metriche) al v. 10, anche se i pareri divergono quanto alla collocazione di questo segmento all'inizio o alla fine del verso.

In entrambe le strofe, nonostante la diversa *mise en page*, ogni verso è identificato da un punto metrico, con una maggior confusione, come si è detto, al primo verso della seconda strofe.

³ In questo contributo prescindo interamente dalla questione della congruenza possibile tra la melodia del modello (attestata, come si vedrà al §2) e quella della *cantiga* qui esaminata (non attestata). Seguo in questo senso le indicazioni di Lannutti (2008) che respinge l'ipotesi di Marshall (1980) secondo la quale si può postulare che un componimento che imita la metrica di un altro ne riprenda la melodia anche nel caso in cui quest'ultima non sia attestata. In questo senso mi limito a parlare di imitazione metrica ed evito il termine *contrafactum*.

Il fatto che il testo ci sia giunto completo è stato messo in dubbio da Carolina Michaëlis de Vasconcellos:⁴ la fine della seconda strofa coincide con la fine della colonna b di c. 9r, e a c. 9va le rr. 1-10 sono rimaste in bianco; segue la strofa isolata *Meus ollos, gran cuita d'amor* (*A* 39, T 97,18/115,6ter), e tutto il resto di c. 9v è rimasto in bianco. Se Bertolucci scartava nel complesso l'ipotesi dell'incompletezza, ancora recentemente Vallín tornava ad evocarla, sulla scorta dello studio di Ramos che restituisce la *cantiga* a Pay Soarez de Taveirós.⁵

Lo schema metrico-rimico delle due strofe, sulla base della testimonianza del manoscritto, è il seguente (malgrado la diversità delle proposte di intervento, gli editori si accordano ormai sulla necessità che il v. 10 rimi in -ay):

I	a ₈	b ₈	b ₈	a ₇	c ₇	c ₇	d ₈	e ₇
	<i>ella</i>	<i>ay</i>	<i>ay</i>	<i>ella</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>ea</i>
II	a ₇	[b ₈]	b ₈	c ₇	d ₇	d ₇	e ₈	f ₇
	<i>el</i>	[<i>ay</i>]	<i>ay</i>	<i>ella</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>ea</i>

I problemi testuali riguardano la misura e la cadenza dei versi iniziali (vv. 1 e 9) delle due strofe (ottosillabo maschile o eptasillabo femminile) e (in subordine) la ricostruzione del v. 10. La definizione dei problemi testuali incide in questo caso direttamente sull'interpretazione della forma metrica del componimento. È utile, in via preliminare, dare un panorama dei principali interventi editoriali e delle loro implicazioni metriche:

⁴ *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcellos), I: 82, e Michaëlis de Vasconcellos (1904): 387; Lapa (1953): 257-8.

⁵ Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 60, con riferimento alla bibliografia pregressa: «la struttura bistrofica non è affatto eccezionale nei poeti portoghesi». Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 217. Un controllo su *MedDB* sembra confermare la diffusione dei componimenti composti da due strofe, almeno stando alle attestazioni che ne abbiamo nei manoscritti. L'ipotesi secondo la quale lo spazio vuoto all'inizio di c. 9v poteva essere riservato per una miniatura (*Cancioneiro da Ajuda* [Carter]: 188) è stata tuttavia confutata da Ramos (1989): 1108-10 sulla base di un'analisi dettagliata dell'identificazione delle sezioni autoriali in *A*.

v. 1

- a) Riproducono il testo di *A: Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcellos), I: 82 (senza nota) e Michaëlis de Vasconcellos (1904): 385; Pay Soares de Taveirós (Vallín): 223 (propende per la correzione *no'm sei*),⁶ *Lírica profana* (Brea), I: 730, *Cantigas de Escárnio* (Lopes): 42, *Antoloxía* (Arias Freixedo): 249, *UC* (ma in nota inclina per la proposta di Lapa [1952]).
- b) Riducono la misura del verso ($8' > 7'$):
 No mundo non m'ei parella (Lapa [1952]: 245-6, Horrent [1955]: 368).
 No mundo non sei parella (Lapa [1952]: 246, Martín Soares [Bertolucci Pizzorusso]: 59).
 No mundo non ei parella (Arias Freixedo [2016]: 18).
- c) Intervengono sulla rima e mantengono l'ottosillabo:
 No mundo nom me sei par[i]a (Montero Santalha [2000b]: 11).
 No mundo nom me sei conselh (Rios Milhám [2017]: 87).
 No mundo nom me sei parelh' (*Littera*).

v. 9-10

- a) Riproducono il testo di *A: Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcellos), I: 82 (proposte di correzione in nota), e Michaëlis de Vasconcellos (1904): 386.
- b) Integrano il rimante del v. 9 per ripristinare la rima con il v. 1, e spostano *dia. y.* al 10: «E, mia señor, des aquel[la]/ Me foy a mi muy mal di'ay!» (Horrent [1955]: 372-375; Martín Soares [Bertolucci Pizzorusso]: 60; Pay Soares de Taveirós [Vallín]: 223; *Lírica profana* (Brea), I: 731; *Cantigas de Escárnio* [Lopes]: 42; *Antoloxía* [Arias Freixedo]: 249).⁷
- c) Propongono una diversa segmentazione della *scripta*, accettando l'integrazione in sede di rima: «E mia senhor de saquel[lha]/ me foi a mi mui mal di', ai!» (Arias Freixedo [2016]: 28; *UC*).

⁶ Questa correzione è attribuita a Lapa, con rinvio implicito a Lapa (1982); tra i saggi raccolti nel volume solo Lapa (1952): 245-6 discute il v. 1 proponendo però le due correzioni citate al punto (b).

⁷ L'ipotesi di correzione *aquel[ha]* è considerata ma scartata da Michaëlis de Vasconcellos (1904) e ripresa, attraverso Lang (1908): 152, da *Auswabl* (Pellegrini): 7 nel quadro di una ipotesi di correzione diversa: «E, mia sennor, de-l'or aquelha». Questa e altre proposte che comportano lo spostamento del solo *ay* al v. 10 con ritocchi più o meno pesanti al testo del verso sono esaminate da Horrent (1955): 372.

- d) Segmentano diversamente la *scriptio continua* del manoscritto, integrando il v. 10 per ripristinare la rima: «E, mia senhor, des aquel dia/ me foy a mi muy mal [e lai]» (Montero Santalla [2000], cf. discussione in Arias Freixedo [2016]: 16-7); «E ai, miã senhor!, des aquelh/ dia me foi a mi mui lai» (Rios Milhám [2017]: 87).
- g) Mantiene il rimante *aquel* > *aquelb'*, sposta *dia* a inizio verso (introducendo un *enjambement*) e integra *lai* alla fine del v. 10: «E [ai!], mia senhor, des aquelh'/ dia, me foi a mi mui lai» (*Littera*).

Particolarmente accidentata è la lezione dei vv. 9-10, in corrispondenza di una disposizione del testo nel manoscritto problematica e di interpretazione non semplice.

La maggioranza degli studiosi interpreta lo schema metrico del componimento alla luce della seconda strofa, ritenendo ipermetro il v. 1 (anche se non sempre ne conseguono interventi correttori: propongono ad esempio solo una correzione mentale, come si è visto, le edd. Vallín e *UC*). Il rimante del v. 9 viene tuttavia integrato sulla base del v. 1:

a ₇	b ₈	b ₈	a ₇	c ₇	c ₇	d ₈	e ₇
<i>ella</i>	<i>ay</i>	<i>ay</i>	<i>ella</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>ea</i>

È questa l'interpretazione accettata da Tavani (171:1), da *MedDB* (che utilizza per base l'ed. Vallín), e, ultimamente, da Frateschi Vieira e Arias Freixedo.⁸ Nell'edizione elettronica di *UC*, che offre con Bertolucci Pizzorusso e Vallín il commento più dettagliato ai problemi ecdotici del nostro testo, il primo verso delle strofe è considerato un ottosillabo femminile (interpretazione che suppone l'ipometria del v. 9, affermata in nota).

Minoritaria è invece l'interpretazione presupposta dalle edizioni di Rios Milhám⁹ e del progetto *Littera*. In questo caso lo schema di riferi-

⁸ Frateschi Vieira (2000): 752 e Arias Freixedo (2016): 17.

⁹ Quest'edizione, tecnicamente ancora inedita, è stata messa a disposizione dall'autore su www.academia.edu; per questo contributo, come per i materiali della tesi di Montero Santalla accessibili con la stessa modalità, adotto le sigle fornite da *UC*.

mento è quello della prima strofa, con una correzione riguardante il timbro del rimante che lo uniforma alla lezione del v. 9 in *A*:

a ₈	[b ₈]	b ₈	c ₇	d ₇	d ₇	e ₈	f ₇
<i>el(b)</i>	<i>[ay]</i>	<i>ay</i>	<i>ella</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>ea</i>

È importante notare che entrambi gli schemi rimici sono *unica* all'interno del corpus galego-portoghese: questo rende ancora più importante determinare quale dei due sia lo schema di riferimento per le strofe del poema.

2. QUALE MODELLO METRICO?

La dipendenza della *cantiga da guarvaia* da un modello metrico occitanico è stata ipotizzata per la prima volta, quasi contemporaneamente, in un articolo di Frateschi Vieira e nella tesi di dottorato di Montero Santalha.¹⁰ I due studiosi sono arrivati a conclusioni diverse, e importa qui riesaminare la pertinenza dei modelli individuati al tipo metrico rappresentato dal testo della *cantiga* nei versi delle due strofe che non presentano problemi di interpretazione sul piano metrico.

Frateschi Vieira parte dallo schema metrico-rimico sul quale converge la maggioranza della critica, e riscontra la corrispondenza di schema rimico con *De fin'amor son tuit mei pensamen* di Peire Raimon de Toloza (BdT 355,6; Frank 603:1), in *coblas unissonans*, trasmesso dai manoscritti *GIKcd*:

a ₁₀	b ₁₀	b ₁₀	a ₁₀	c ₁₀	c ₁₀	d ₁₀	e ₁₀
<i>en</i>	<i>al</i>	<i>al</i>	<i>en</i>	<i>oil</i>	<i>oil</i>	<i>ais</i>	<i>ir</i>

¹⁰ Frateschi Vieira (2000) e Montero Santalha (2000). La tesi di quest'ultimo è rimasta inedita, a parte alcuni materiali resi disponibili dall'autore su www.academia.edu. Le sue argomentazioni sono però citate e discusse nelle edizioni dei progetti *Littera* e *UC*, e da Arias Freixedo (2016): 16-7. Non avendo potuto consultare la tesi mi baso sui materiali disponibili *online* e sulla discussione che ne offrono le edizioni e gli studi citati. Pur potendo contare solo limitatamente su una conoscenza diretta, ritengo di avere a disposizione gli elementi fondamentali per discutere la proposta dell'autore: le sue conclusioni sul modello metrico, e le conseguenze che ne ha tratto in sede ecdotica.

Anche questo componimento, come la *cantiga da guarvaia*, è un *unicum* nella poesia trobadorica dal punto di vista dello schema metrico-rimico. Come riconosce la stessa Frateschi Vieira,¹¹ la congruenza tra il testo provenzale e quello galego è solo parziale: essa è infatti limitata alla sola disposizione delle rime: la formula sillabica e il timbro delle rime sono diversi rispetto alla *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós.

Frateschi Vieira indica inoltre la presenza di una serie di rimanti in comune tra quest'ultima e *Ar ay ben d'amor espres* (BdT 355,3, trasmesso dal solo C): *saya* 40, *retraya* 43. Il primo termine gioca un ruolo importante nella *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós ed è al centro, insieme a *guarvaia*, di un ampio dibattito tra gli studiosi per la determinazione del senso complessivo del nostro testo.¹²

Frateschi Vieira ipotizza inoltre che un tramite per la conoscenza della produzione di Peire Raimon de Tolosa da parte di Pay Soarez de Taveirós possa essere stato svolto dalla corte di Alfonso II d'Aragona.¹³ Questo scenario storico-culturale sarebbe congruente con il panorama tracciato nell'ampio studio sull'imitazione metrica di modelli provenzali da parte di poeti galego-portoghesi da Canettieri e Pulsoni.¹⁴

Alcuni elementi, non citati dalla studiosa, spingono tuttavia a ridimensionare questa ipotesi, e indicare piuttosto un orientamento di BdT 355,6 sul versante italiano della circolazione della poesia trobadorica: anzitutto la dedica al trovatore italiano Rambertino Buvaelli nella *tornada* di BdT 355,6 (il modello presunto della nostra *cantiga*), del quale non risul-

¹¹ Frateschi Vieira (2000): 754-5.

¹² *Ibi*: 755-6; la studiosa menziona ancora come *retraire* ricompaia nuovamente in 355,9 in rima con *emperaire* (vv. 29-32), nell'ambito di un'espressione iperbolica che ricorre in termini analoghi in *Quantos aqui d'España son* (A 33, B 148); benché si tratti probabilmente della prima attestazione di questo tipo di espressioni nella lirica galego-portoghese (Pay Soarez de Taveirós [Vallín]: 173-174), il *topos* è largamente diffuso nel Medioevo e il riscontro non sembra significativo. Per il dibattito interpretativo su *saya* e *guarvaya* cf. Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 228-32 e 234-6; da ultimo, Arias Freixedo (2016): 19-20. Non mi sembra sia sottolineato abbastanza il fatto che il termine, nella forma *saya*, compare anche nella tenzone tra lo stesso Pay Soarez e Martín Soarez (B 144), v. 43.

¹³ Frateschi Vieira (2000): 758-60.

¹⁴ Canettieri-Pulsoni (2003): 137-49.

tano contatti con l'area iberica, diversamente da quanto avviene, ad esempio, per Bonifacio Calvo e Sordello.¹⁵ In secondo luogo, la tradizione di BdT 355,3 è unicamente rappresentata da manoscritti di origine italiana settentrionale.¹⁶ Bisogna inoltre tener presente la possibilità che sotto il nome di Peire Raimon de Tolosa siano stati trasmessi i componimenti di due autori diversi, sottolineata ancora in anni recenti; in quest'ipotesi, BdT 355,3 e 6 andrebbero attribuiti rispettivamente al primo (*lo Vielh*) e al secondo trovatore di questo nome.¹⁷

Questi elementi contestuali, insieme all'assenza di corrispondenza tra BdT 355,6 e la *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós ci spingono a riconsiderare la seconda interpretazione, minoritaria, dello schema metrico-rimico della *cantiga da guarvaia* e il confronto stabilito da Montero Santalha tra questa e la canzone *Ara no vei luzir solelh* di Bernart de Ventadorn (BdT 70,7, Frank 753:1):

a ₈	b ₈	b ₈	c ₇	d ₇	d ₇	e ₈	f ₇
<i>elb</i>	<i>ai</i>	<i>ai</i>	<i>elba</i>	<i>aya</i>	<i>aya</i>	<i>ei</i>	<i>eya</i>

Il testo di Bernart, anch'esso un *unicum* metrico nella poesia trobadorica, è costruito su un uso sapiente dei *rims derivati*, con una calcolata corrispondenza tra le rime maschili dei vv. 1-3 di ciascuna strofa e le rime femminili dei vv. 4-6 (*elb* = *elba*, *ai* = *aya*), corrispondenza che si rinnova negli ultimi due versi (*ei* = *eya*).¹⁸

I	Ara no vei luzir solelh tan me son escurzit li rai; e ges per aisso no m esmai, c'una clardatz me solelha	4
---	--	---

¹⁵ Guida–Larghi (2014): 474-5.

¹⁶ Qui e nel seguito di questo paragrafo mi limito a rinviare tacitamente alle localizzazioni fornite da Avallé–Leonardi (1993).

¹⁷ Manetti (1998), e ora Guida–Larghi (2014): 474-5. Propende nuovamente per l'esistenza di un unico trovatore Giorgio Barachini nell'introduzione a BdT 355,14: [http://www.rialto.unina.it/PRmTol/premessaidt355.4,13,16,364.30a\(Barachini\).htm](http://www.rialto.unina.it/PRmTol/premessaidt355.4,13,16,364.30a(Barachini).htm) (consultato il 9 giugno 2020).

¹⁸ Bernart de Ventadorn (Appel): 38-47.

d'amor, qu'ins el cor me raya;
 e, can outra gens s'esmaya,
 eu melhur enans que sordei,
 per que mos chans no sordeya.

8

Viene inoltre sistematicamente rispettata la corrispondenza tra versi maschili *octosyllabes* e versi femminili *heptasyllabes*.¹⁹

Anche se lasciamo da parte i vv. 1 e 9 della *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós, la cui lezione è incerta proprio per quanto riguarda il sillabismo e la rima, la corrispondenza tra la strofa galego-portoghese e quella provenzale è perfetta per quel che riguarda la formula sillabica, lo schema ritmico, e il timbro delle rime. L'eccezionalità di questa circostanza è degna di essere sottolineata, perché in molti dei casi di imitazione metrica studiati da Canettieri e Pulsoni la ripresa del timbro delle rime è invece solo parziale, per l'intrinseca difficoltà linguistica (cf. *infra* e §3), anche se si accompagna spesso alla ripresa di uno o più rimanti dal modello.²⁰ Un caso di imitazione metrica con ripresa scrupolosa del timbro delle rime è offerto ancora una volta da un testo modellato su una canzone di Bernart de Ventadorn, stavolta la celeberrima *Can vei la lauzeta* (BdT 70,43): si tratta della tenzone oscena tra Alfonso X e Arnaut (Catalan) (T 21,1).²¹

Manca, nella *cantiga*, il rapporto di *rims derivatius* che caratterizza la canzone di Bernart de Ventadorn. L'abbandono di tale tecnica può essere dovuto alla rarità delle rime impiegate nel contesto del sistema galego-portoghese (cf. § 3), più volte sottolineata dalla critica, e spiegabile proprio nella logica del calco dal modello provenzale.²²

Una situazione analoga si riscontra in due altri testi che, da quanto mi risulta, non sono mai stati chiamati in causa in relazione alla *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós. Questo testo non è infatti il solo ad imitare la

¹⁹ Viene talora invocata a questo proposito la cosiddetta *lex Mussafia* (1895), per la quale cf. Avalle (1962), Spaggiari (1982) e da ultimo Fassanelli (2012).

²⁰ Canettieri–Pulsoni (2003): 129, 132-4, 138-9, 141-3, 147, 151-3, 155, 157-8.

²¹ Cf. *Ibi*: 121-3 e Gatti (2017).

²² Sulla rima derivativa nella poesia galego-portoghese si veda ormai Lorenzo Gradín (2010).

struttura di BdT 70,7. Già Marshall²³ aveva identificato due testi oitanici anonimi che presentano una struttura affine: si tratta della canzone mariana *De l'estoile, mere au soleil* (RS 1780, Mölk-Wolfzettel 1515), tradita dal canzoniere oitanico *V* (Paris, BnF, fr. 24406, c. 154r)²⁴ e della strofa isolata *Pour longue atente de merci* (RS 1057, Mölk-Wolfzettel 1496),²⁵ tradita dal canzoniere oitanico *O* (Paris, BnF, fr. 846, c. 105r, con trascrizione della melodia). Si tratta nuovamente, in entrambi i casi, di *unica* metrici. Questi gli schemi dei due componimenti:

RS 1780:

a ₈	b ₈	b ₈	c ₇	d ₇	d ₇	e ₈	d ₇
<i>eil</i>	<i>ai</i>	<i>ai</i>	<i>eille</i>	<i>aie</i>	<i>aie</i>	<i>ent</i>	<i>aie</i>

RS 1057:

a ₈	b ₈	b ₈	c ₇	c ₈	c ₇	a ₈	c ₇
<i>i</i>	<i>o(u)r</i>	<i>o(u)r</i>	<i>oie</i>	<i>oie</i>	<i>oie</i>	<i>i</i>	<i>oie</i>

Come si può vedere, RS 1057 ha preso maggiori libertà con la struttura del modello, riducendo drasticamente il numero delle rime (da sei a tre) e mutandone il timbro e la disposizione. Viene inoltre meno il principio della corrispondenza tra versi maschili e femminili, poiché il quinto verso della strofa è un *octosyllabe* femminile.²⁶

Più simile al modello provenzale, e anche al modo in cui lo riprende la *cantiga* che ci interessa, è RS 1780. Viene infatti mantenuta la stessa formula sillabica, e il timbro delle rime corrisponde, fatte le debite proporzioni fonetiche, a quello di BdT 70,7. L'innovazione si situa nell'ultima parte della strofa, dove viene mutato il timbro della rima *e* e viene ripetuta, in ultima posizione, la rima *c*, benché i timbri *ei*, *eia* del testo occitanico

²³ Marshall (1980): 292-4.

²⁴ *Chansons des trouvères* (Rosenberg-Tischler-Grossel): 302-5.

²⁵ *Chansonnier Cangé* (Beck), II: 245 (con edizione della musica) e *Chansons inédites* (Jeanroy-Långfors): 16.

²⁶ La notazione musicale nel canzoniere oitanico *O* può essere confrontata con quella trasmessa per il testo di Bernart de Ventadorn dai canzonieri occitanici *GRW*.

fossero adattabili anche in francese con *oi*, *oie* (quest'ultimo timbro è peraltro utilizzato, forse non casualmente, da RS 1057 per le rime *c*).

Per quanto riguarda la prima parte della strofa, invece, è interessante notare che l'autore di RS 1780 rinuncia, come Pay Soarez de Taveirós, al gioco sui *rims derivatius* (a parte *pareil* 9 = *s'apareille* 12 e *traï* 19 = *traie* 22), ma ricalca le prime due rime sulle prime due della strofa incipitaria di BdT 70,7:

I De l'estoile, mere au soleil 1
 Dont parmenable sont li rai (...).²⁷ 2

Allo stesso modo, come ha notato Montero Santalha, nel v. 4 «Mia sennor branca e vermella» i due aggettivi ricalcano «Neus m'es flors blanch' e vermelha» (v. 12) del testo di Bernart de Ventadorn, dove si registrano anche *retraï* (v. 43) e *retraia* (v. 44).²⁸ Questo elemento che distingue la *cantiga da guarvaia* nel panorama della produzione galego-portoghese, introducendo un accenno di *descriptio puellae*,²⁹ troverebbe la sua origine nel modello occitanico. Il testo oitanico e quello galego-portoghese condividono dunque l'abbandono della tecnica di *rims derivatius* ma anche la ripresa, tra le rime della prima strofa, di un rimante e/o un sintagma del modello.

La canzone BdT 70,7 offre pertanto un modello piú congruente dal punto di vista metrico alla *cantiga* di Pay Soarez de Taveirós, e le modalità dell'imitazione metrica sono simili a quelle di altri testi modellati sullo stesso componimento. La canzone di Bernart de Ventadorn ha inoltre goduto di un ampio successo, e i manoscritti che lo trasmettono appartengono ai principali filoni della tradizione manoscritta trobadorica e provengono da tutte le aree della sua diffusione, compresi la Catalogna (*Sg*) e il Nord della Francia (*W*, dove il componimento è attribuito a Peire Vidal).³⁰

²⁷ Marshall (1980): 293.

²⁸ Montero Santalha (2000): 282 cit. da Arias Freixedo (2016): 16.

²⁹ Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 63, Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 225-6, Cunha (1957), Arias Freixedo (2016): 13-5.

³⁰ Cf. la *recensio* e la discussione stemmatica in Bernart de Ventadorn (Appel): 38-40.

3. ANALISI DELLE PROPOSTE DI CORREZIONE

L'identificazione di BdT 70,7 come modello della *cantiga da guarvaia* è rafforzata dalla circostanza che tutti i componimenti che riprendono il testo di Bernart de Ventadorn sono *unica* nelle rispettive tradizioni linguistiche: questa circostanza offre un riscontro alla posizione peculiare (a livello di struttura metrica e di elementi lessicali e tematici) della *cantiga da guarvaia* nella produzione galego-portoghese. Ci si può chiedere in che misura si possano affrontare i problemi testuali dei vv. 1 e 9-10 alla luce delle caratteristiche del modello, che Pay Soarez de Taveirós riprende, come abbiamo visto, con maggior precisione rispetto agli imitatori francesi.

Tra gli interventi passati in rassegna nel §1 particolarmente ingiustificati sembrano quelli proposti proprio da Montero Santalha, che, paradossalmente, allontanano il testo di Pay Soarez de Taveirós dal modello identificato per la prima volta da questo studioso eliminando la corrispondenza del primo verso delle strofe della *cantiga* e il primo verso delle strofe di BdT 70,7 nonché la corrispondenza tra rima maschile e rima femminile tra il primo e il quarto verso delle strofe del componimento galego-portoghese.³¹

Per quanto riguarda il v. 10, la soluzione maggioritariamente adottata, proposta da Horrent, sembra quella preferibile, per l'economia della correzione, che ipotizza un errore di anticipazione che avrebbe coinvolto l'intero sintagma in rima del v. 10 *dia. y.* (= *di'ay*) trasposto in posizione finale al v. 9 (cf. *infra*).

Gli interventi di Rios Milhám e degli editori del progetto *Littera*, invece, presuppongono che non vi sia errore di anticipazione e che il v. 10 inizi con *dia* dopo il punto metrico che segue *aquei*. L'ipotesi è interessante, ma si dimostra antieconomica nella sua attuazione: costringe infatti a correggere la fine del v. 10 per introdurre un nuovo rimante in *-ai*; inoltre, la *y* che segue *dia* nel manoscritto viene accantonata senza una motivazione plausibile.³²

³¹ Si vedano in proposito le osservazioni di Arias Freixedo (2016): 16-7.

³² La stessa critica è mossa *ibi*: 17 alla ricostruzione operata da Montero Santalha (2000).

Il problema principale resta quello dei vv. 1 e 9, dove sono in rima due forme che, in galego-portoghese, presuppongono esiti foneticamente differenti (il primo con palatalizzazione, il secondo senza): la lezione *aquel(b)/aquella*, ritenuta talora un castiglianismo³³ e talora un arcaismo³⁴ potrebbe essere piuttosto intesa come un provenzalismo, alla luce di quanto visto al paragrafo precedente. La maggior parte degli editori conserva la rima *-ella* del v. 1 in *A*, mentre Rios Milhám e l'edizione del progetto *Littera* preferiscono la rima *-el(b)* attestata da *A* al v. 9, con un diverso trattamento della misura sillabica del verso.

Nell'affrontare la questione va subito sottolineata una difficoltà di ordine linguistico, che né Rios Milhám né gli editori di *Littera* affrontano direttamente.³⁵ Delle forme promosse in rima, infatti, solo *aquel*, effettivamente attestata in *A*, trova riscontro nel corpus galego-portoghese medievale. Non sono invece registrati *parelb* e *conselb*, mentre compaiono le forme parossitone *parello* e *consello*, più congrue alla fonetica galego-portoghese.

Anche la forma *parella* di *A*, comunemente mantenuta dagli editori, solleva tuttavia alcuni dubbi: nel testo della nostra *cantiga* il termine deve essere obbligatoriamente interpretato come sostantivo derivato da PARÍCŪLA, perché si riferisce il soggetto dell'enunciazione è maschile.³⁶ Negli esempi ricavabili dal *CGPA* (cf. anche la nota al v. 1 di *UC*), invece, il termine è sempre riferito ad un soggetto femminile: cf. ad esempio *Cantigas de Santa Maria*, 368,50: «Deus loamos/ e a Virgen, sa madre, a que non á parella». L'unica eccezione sembra essere il passo seguente dalla *Vidas de santos de um manuscrito alcobacense* («os cidadãos que moraren na cidade do Parayso que seeram parelha dos angos»), di datazione tuttavia posteriore al nostro componimento (XIV sec.).

Per quanto riguarda il v. 9, l'espressione *des aquela* di *A* non trova riscontri esatti nel corpus medievale (Lapa la intende come equivalente di *des aquela sazón*).³⁷ Arias Freixedo ha, come si è visto, proposto la lettura

³³ Michaëlis de Vasconcellos (1904): 387 n. 3 e cf. le note dell'ed. *UC*.

³⁴ Lapa (1952): 248.

³⁵ Le informazioni sulla diffusione delle differenti forme sono tratte dal *CGPA*.

³⁶ Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 63, Pay Soares de Taveirós (Vallín): 225.

³⁷ *Ibi*: 249. La proposta è accettata con cautela proprio a causa dell'assenza di attestazioni a partire da Horrent (1955): 370-1.

senhor de saquella (*saquella* “tessuto povero”, cf. it. *sacco*), ma si tratta, anche qui, di una forma ricostruita, dal momento che gli esempi citati dallo studioso sono tutti tardi (XV sec.) e riportano esclusivamente le forme *saquello* e *saquellón*.³⁸

Tenendo conto di questi elementi problematici si può ragionare sulle implicazioni delle diverse proposte che abbiamo passato in rassegna nel §1.

Nell'interpretazione corrente, che mantiene *parella* al v. 1 e corregge *aquel* > *aquella* al v. 10, si potrà immaginare che, nel riprendere lo schema di BdT 70,7, Pay Soarez de Taveirós l'abbia adattato alle caratteristiche della lingua di arrivo, introducendo una rima tra il primo e il quarto verso di ogni strofa che era assente nel modello. Un intervento analogo, benché non immediatamente motivato da esigenze linguistiche, è quello che abbiamo riscontrato negli ultimi due versi di RS 1780. In quest'ottica, Pay Soarez de Taveirós sarebbe giunto allo schema rimico *abbacde* modificando lo schema di partenza *abbcdef*, e la somiglianza con lo schema rimico di BdT 355,6 sarebbe superficiale e dovuta a poligenesi.

Sul piano ecdotico, oltre alla necessità di intervenire in sede di rima al v. 10, diventa necessario ridurre di una sillaba la misura del v. 1. Questo non solo per ripristinare la congruenza con il v. 9, ma anche perché nel resto della strofa alla cadenza femminile corrisponde la misura dell'epitassillabo.³⁹ Da questo punto di vista, l'intervento più economico è quello proposto da Lapa, *non me sei* > *non m'ei*. Nelle note dell'edizione di UC, che discute quest'ultima proposta senza attuarla nell'edizione, si sottolinea che l'alternanza *sei A/ei B* si produce nella *cantiga* T 133,27 di Martín Soarez (*sei* potrebbe dunque appartenere al diasistema di *A?*)⁴⁰ e che la lezione *sey* di *ABV* nella *cantiga* T 1000,13 di Vasco Rodríguez de Calvelo è erronea, e deve essere corretta in *ei*. Potremmo dunque essere di fronte ad un

³⁸ Arias Freixedo (2016): 21-2. L'esistenza di una variante femminile del termine è resa, a rigore, plausibile dal fatto che, come abbiamo visto, in Pay Soarez de Taveirós sono attestate le forme *saya* e *sayo*, che pertengono all'ambito vestimentario e sono semanticamente prossime. Sul senso di *saya* cf. *ibi*: 19-20.

³⁹ Lapa (1952): 245, Horrent (1955): 368.

⁴⁰ Cito di seguito le varianti dalla discussione fornitane in UC: «Que farei eu, que conselho non sei?» *A* vs. «Que farei eu, que consell'i non ei?» *B*.

fattore dinamico all'interno della tradizione galego-portoghese, costituito dallo scambio (non sempre plausibile sintatticamente) tra *ei* e *sei*.

D'altra parte, gli elementi linguistici citati sopra non permettono di escludere completamente la seconda ipotesi. Accanto ad *aque* (presente nel testo di *A*)/*aque*(*l*)o, infatti, è attestato il doppiante morfologico *castel/castelo/castello* (< -ELLUM), mentre per *anel* e *chapel* non è attestato il corrispettivo parossitono.⁴¹ A questi casi si possono aggiungere, benché sempre da basi etimologiche dalle quali ci si attende *-el*, *cabdel*, *cabedel*, *candell/cabdelo*, e, senza alternanza, *cruel* e *cristel*.

Non sarebbe stato dunque impossibile, per Pay Soarez de Taveirós, conformarsi più strettamente al modello di BdT 70,7, sfruttando la possibilità di ottenere forme come quelle appena citate, introducendo con *parelb* un provenzalismo lessicale, e con *aquelb* un provenzalismo fonetico.⁴² Spinge a preferire questa interpretazione proprio la precisione con la quale l'autore ha ripreso il modello metrico di Bernart de Ventadorn, e che lo porta ad adottare rime il cui timbro è inusuale nella produzione galega.⁴³

Tra questi, *-elb* è sconosciuto in galego-portoghese, mentre *-ella*, *-elba* sarebbe attestato solo, stando a *MedDB*, nella *cantiga da guarvaia* e in T 127,5 (13-15 *semelba: aparelba: orelba*), con due rimanti in comune con il nostro testo; nelle *Cantigas de Santa Maria* (384, vv. 20-22) troviamo *vermella: semella: parella*. Si noti però che qui rimano solo parole con laterale palatale, diversamente da quanto avviene ai vv. 1 e 9 del componimento di Pay Soarez de Taveirós. Allo stesso modo, le serie rimiche in *-ela* (19 *cantigas* in *MedDB*) sono tutte composte da parole per le quali non è possibile la palatalizzazione.

⁴¹ L'unica occorrenza di *cuitel* (*Cantigas de santa Maria*, 105) è seguita da vocale e potrebbe essere un caso di elisione.

⁴² La correzione di Rios Milhám (2017): 87, che si fonda sul fatto che *sei* regge *conselho* nella *cantiga* 151,16 (*B* 69) di Vaasco Fernandez Praga de Sandin (v. 5 «que eu conselho non me sei»), non è incontrovertibile, come mostra la contrapposizione delle varianti citate più in alto relative alla *cantiga* 133,27, dove *conselho* è retto da *sei* in *A* e da *ei* in *B*. Non c'è dunque un automatismo che obblighi ad intervenire sul testo introducendo una forma anche paleograficamente molto diversa dalla lezione del manoscritto. Per la presenza di provenzalismi e di forme di compromesso nei componimenti galego-portoghesi dipendenti da modelli provenzali forniscono indicazioni Canettieri-Pulsoni (2003): 146-149.

⁴³ Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 217-8, *Antoloxía* (Arias Freixedo): 248.

Meno rare le rime *-ai*, *-aia* (13 *cantigas*),⁴⁴ che compaiono però con un repertorio di rimanti tutto sommato ridotto; in due casi (T 49,4 e 63,15) la rima maschile e la rima femminile sono accostate come nel nostro componimento:

T 49,4 (Fernan Soarez de Quinhones): *Refrán*: 1 *vaia*, 2 *vai*, 3 *faia*, 4 *fai*; I, 8 *vai*; 10 *Romai*; II, 18 *ai*; 20 *Cambrai*; III, 28 *pai*; 30 *sai*.

T 63,15 (Johan Airas de Santiago), I: 5-6 *vai*, *baia* + 7-8 [*refrán*] *Cambrai*, *saia*; II, 13-14 *ensai*, *faia*; III, 21-22 *Lampai*, *Gaia*; IV, 29-30 *ai*, *Ovaia*.
T 63,58: 5-6 *saia*: *raia*.

Il rimante *saia* ricorre anche in T 63,15, 63,58, 147,1 (v. 2) e 157,43bis = 97,33 (v. 10); è notevole che sia usato due volte dallo stesso trovatore, Johan Airas de Santiago, che condivide in T 63,15 con la *cantiga da guarvaia* il motivo della rappresentazione della donna in *manto e saia* (in T 63,58 è una *pastora* a vestire questo indumento).⁴⁵ La presenza di questo elemento, insieme alla ripresa dell'accostamento tra rima maschile e femminile come nella *cantiga da guarvaia* (ma in Joan Airas con rima grammaticale) potrebbe non essere casuale.

Nella lettura proposta, in cui *parel(h)* e *aque(h)* sono provenzalismi utilizzati per adeguare la composizione alla struttura di BdT 70,7 presa a modello da Pay Soarez de Taveirós, *parel(h)* al v. 1 è un aggettivo maschile singolare sostantivato, mentre *aque(h)* del v. 9 sottintende *dia*, riprendendo il v. 7 e anticipando il v. 10 come viene ricostruito dalla maggioranza degli editori. Il legame sintattico tra *aque* e *dia* al v. 10, così ricostituito, potrebbe anche spiegare l'errore di anticipazione nel quale è incorso *A*, e contribuire così alla ricostruzione dell'eziologia dell'errore. Questa proposta di eziologia dell'errore varrebbe anche se si dovesse supporre, riprendendo l'ipotesi di Arias Freixedo, una lezione originale come *de saquel*.⁴⁶

⁴⁴ Oltre a quelle citate a testo, hanno *-ai*: T 21,1 = 18,42 (la già menzionata tenzone oscena tra Alfonso X e Arnaut Catalan, a sua volta modellata su BdT 70,43), 74,7 (Johan Nunez Camanez), 78,15 (Johan Soarez Somesso), 95,10 (Martin de Padrozelos [Pedrozelos]), 120,48 (Pero da Ponte). Hanno invece *-aia*: T 14,14 (Airas Nunes), 147,1 (Roi Paez de Ribela), 157,43bis (Anon.) = 97,33 (Martín Soares).

⁴⁵ Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso): 62.

⁴⁶ In questo caso avremmo inoltre, secondo la logica esposta in precedenza una va-

In linea con questa interpretazione, il v. 9 va considerato ipometro (come riconosciuto dagli editori di *UC*), a meno di non postulare una lettura bisillaba di *mia*, di per sé forse non impossibile. L'integrazione *E [ai!]* introdotto da Rios Milhám e dagli editori del progetto *Littera* rappresenta una soluzione ammissibile, benché non obbligata. Cade invece la necessità di ridurre la misura sillabica del v. 1, dal momento che tutti i versi a terminazione maschile sono ottosillabi. Si può anzi spiegare la forma *parella* supponendo che un copista, trovandosi di fronte a una forma meno usuale come *parel(b)*, e notando la corrispondenza con *vermella*, entrambi isolati all'interno della strofa, abbia corretto il primo termine credendo di ripristinare la rima.

4. CONCLUSIONI

L'accertamento del rapporto di imitazione metrica che intercorre tra la *cantiga da guarvaia* e BdT 70,7 permette infine di chiarire, almeno in parte, la questione dello statuto generico del testo.

Pur difendendo proposte interpretative diverse, gli studiosi sono concordi nel sottolineare la presenza di tratti estranei alla codificazione del genere della *cantiga d'amor*. l'elemento piú flagrante è la rivelazione (vv. 11-12) dell'identità della donna amata, che infrange il precetto del *celar*, ma anche gli elementi di *descriptio puellae* (v. 4), pur schematici, sono rari nel genere. La *cantiga* è stata talora inserita nella categoria dell'*escarnio d'amor*, visto che anche nel testo (quale che sia la *pointe* del discorso dell'autore) l'io lirico rimprovera alla donna il suo comportamento.⁴⁷

Il fatto che il testo imiti la metrica di un componimento precedente giustifica la sua esclusione dal genere maggiore della canzone di argomento amoroso. È stato infatti notato che la ripresa metrica caratterizza normalmente testi che appartengono a generi subordinati rispetto alla

riante morfologica di *saquello*, che è, come si è visto, la sola forma effettivamente attestata nei documenti del XV secolo.

⁴⁷ Riassume utilmente i tratti "eterodossi" della *cantiga* Arias Freixedo (2016): 11-3.

canzone, come il sirventese, la canzone mariana (si veda il caso di RS 1780) o la *cobla* isolata (è il caso di RS 1057).⁴⁸

In questo quadro le particolarità del testo possono essere ricomprese all'interno di una visione coerente al sistema dei generi lirici che si può peraltro appoggiare proprio sulla tipologia testuale degli altri componenti che imitano BdT 70,7. L'identificazione del modello metrico della *cantiga da guarvaia* permette dunque di avviare un riesame complessivo del suo testo, trasmesso in forma accidentata, e del suo posto all'interno della produzione lirica galego-portoghese.

Massimiliano Gaggero
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BANCHE DATI ED EDIZIONI ELETTRONICHE⁴⁹

BEdT = *Bibliografia elettronica dei trovatori*, dir. Stefano Asperti, Sapienza Università di Roma: http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx.

CGPA = *Corpus informatizado Galego-Portugués Antigo*, dir. Xavier Varela Barreiro, Universidade de Santiago de Compostela, 1992-: <http://ilg.usc.gal/cgpa/index.php>.

Littera = *Cantigas medievais galego-portuguesas*, dir. Graça Videira Lopes-Manuel Pedro Ferreira, Universidade Nova de Lisboa: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>.

⁴⁸ Marshall (1980): 291-2, Asperti (1991): 5-10, Lannutti (2008): 16: «Tutti i casi di imitazione metrica e melodica, siano essi all'interno o al di fuori del corpus trobadorico, sono contraddistinti rispetto al modello da uno slittamento o digradamento di genere, di norma dalla canzone cortese al *sirventes*, alla *tenso* e al *partimen*, alla *cobla* e ad altri generi minori (come d'altra parte è stato già notato da Asperti sulla scorta di Marshall), che si configura quindi come una costante e che inserisce la tecnica imitativa nel filone della parodia».

⁴⁹ Data di ultima consultazione: 1 giugno 2020.

- MedDB* = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, dir. Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2>.
- RIALTO* = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, coord. Costanzo di Girolamo, 2003-: <http://www.rialto.unina.it/>.
- UC* = *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, dir. M. Ferreiro, Universidade da Coruña, (2018-): <https://www.universocantigas.gal/>.

LETTERATURA PRIMARIA

- Antoloxía* (Arias Freixedo) = *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, ed. Xosé Bieito Arias Freixedo, Vigo, Xerais, 2003.
- Auswahl* (Pellegrini) = *Auswahl altportugiesischer Lieder*, hrsg. von Silvio Pellegrini, Halle, Niemeyer, 1928.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Bernart de Ventadorn, *seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915.
- Cancioneiro da Ajuda* (Carter) = Henry H. Carter, *Cancioneiro da Ajuda: A Diplomatic Edition*, New York–London, Modern language association of America–Oxford University press, 1941.
- Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcellos) = *Cancioneiro da Ajuda*, edição crítica e commentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, 2 voll., Halle, Niemeyer, 1904.
- Cantigas de Escárnio* (Lopes) = *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, ed. Graça Videira Lopes, Lisboa, Estampa, 2002.
- Chansonnier Cangé* (Beck) = *Les chansonniers des troubadours et des trouvères*, éd. par Jean Beck, I, *Le chansonnier Cangé*, 2 voll., Paris–Philadelphia, Champion–The University of Pennsylvania Press, 1927.
- Chansons inédites* (Jeanroy–Långfors) = Alfred Jeanroy, Arthur Långfors, *Chansons inédites du manuscrit français 846 de la Bibliothèque Nationale*, in «Archivum Romanicum» 3/1 (1919): 1-27.
- Chansons des trouvères* (Rosenberg–Tischler–Grossel) = *Chansons des trouvères*. Chantier m'estuet, édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler, avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel, Paris, Le livre de poche, 1995.
- Lírica profana* (Brea) = *Lírica profana galego-portuguesa*, Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica, coordinado por Mercedes Brea, 2 voll., Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 1996.

- Martín Soares (Bertolucci Pizzorusso) = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martín Soares*, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1963.
- Pay Soares de Taveirós (Vallín) = *Las cantigas de Pay Soares de Taveirós*, estudio y edición de Gema Vallín, Alcalá de Henares · Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

LETTERATURA SECONDARIA

- Arias Freixedo 2016 = Bieito Arias Freixedo, *Unha nova proposta de lectura e interpretación para o v. 9 da «cantiga da guarvaia»: des aquela vs. de saquelha*, «Revista Galega de Filoloxía» 17 (2016): 11-31.
- Asperti 1991 = Stefano Asperti, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana» 8 (1991): 5-49.
- Avalle 1962 = D'Arco Silvio Avalle, *Le origini della quartina monorima di alessandrini* (1962), in Id., *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a c. di Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017: 241-90.
- Avalle–Leonardi 1993 = D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Canettieri–Pulsoni 2003 = Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dellimitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, Antoni Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003: 113-65.
- Cunha 1957 = Celso Ferreira da Cunha, *Branca e vermella (sobre um passo da cantiga da guarvaya)* (1957), in Id., *Língua e verso*, Lisboa, Sá da Costa, 1984³: 11-24.
- Fassanelli 2012 = Rachele Fassanelli, *Questioni metriche galego-portoghesei. Sulla cosiddetta Lex Mussafia*, «Ars metrica» 5 (2012): <https://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/>.
- Frateschi Vieira 2000 = Yara Frateschi Vieira, *Pai Soares de Taveirós e Peire Raimon de Tolosa*, in *Actas del VIII Congreso internacional de la Asociación Hispánica de literatura medieval*, Santander, 22-26 de septiembre de 1999, al cuidado de M. Freixas y Silvia Iriso, con la colaboración de L. Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, año jubilar lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000: 751-61.
- Gatti 2017 = Luca Gatti, *Tra Arnaldi e protettori: edizioni e prospettive critiche di due tenzoni scatologiche (BdT 184,1 e T 21,1)*, éd. Isabel De Riquer, Dominique Billy, Giovanni Palumbo, in *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 14: Littératures médié-*

- vales, Nancy, ATILF/SLR, 2017: <http://www.atilf.fr/cilpr/2013/actes/section-14/CILPR-2013-14-Gatti.pdf>.
- Guida–Larghi 2013 = Saverio Guida, Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.
- Horrent 1955 = Jules Horrent, *La chanson portugaise de la guarvaya*, «Le Moyen Âge» 61/3-4 (1955): 363-403.
- Lanciani–Tavani (1993) = *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.
- Lang 1908 = Henry R. Lang, *Zum Cancioneiro da Ajuda*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 32 (1908): 129-60, 290-311, 385-99.
- Lannutti 2008 = Maria Sofia Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo» 32/1 (2008): 3-28.
- Lapa 1952 = Manuel Rodrigues Lapa, *Sobre a cantiga da garvaia* (1952), in Lapa 1982: 239-56.
- Lapa 1953 = Manuel Rodrigues Lapa, *Post-scriptum sobre a cantiga da garvaia* (1953), in Lapa 1982: 257-61.
- Lapa 1982 = Manuel Rodrigues Lapa, *Miscelânea de língua e literatura português medieval*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1982 (prima ed. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1965).
- Lorenzo Gradín 2010 = Pilar Lorenzo Gradín, *La rima derivada: de los provenzales a los gallego-portugueses*, «Studi mediolatini e volgari» 56 (2010): 89-113.
- Manetti 1998 = Roberta Manetti, *Per una nuova edizione di (o dei?) Peire Raimon de Tolosa*, in *Toulouse à la croisée des cultures*, Actes du V^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Toulouse, 19-24 août 1996, réunis et édités par Jacques Gourc et François Pic, Pau, Association internationale d'études occitanes, 1998, I: 193-203.
- Marshall 1980 = John Henry Marshall, *Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours*, «Romania», 101 (1980): 289-335.
- Michaëlis de Vasconcellos 1904 = Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. XIV*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 28 (1904): 385-434.
- Montero Santalha 2000a = *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*, tesi di dottorato inedita, Universidade da Coruña (l'introduzione è consultabile online su www.academia.edu).
- Montero Santalha 2000b = *Algumas propostas de revisão textual das cantigas trovadorescas*, materiali consultabili su www.academia.edu.
- Ramos 1989 = Maria Ana Ramos, *O retorno da Guarvaya ao Paay*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 3 voll., Modena, Mucchi, 1989: III, 1097-1111.

- Rios Milhám 2017 = José Rios Milhám, *Lírica trovadoresca em língua portuguesa. Exercícios ecdóticos*, materiali consultabili su www.academia.edu.
- Spaggiari 1982 = B. Spaggiari, *Parità sillabica a oltranza nelle metrica neolatina delle Origini*, «Metrica» 3 (1982): 15-105.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1967.

RIASSUNTO: Il testo della cosiddetta *cantiga da guarvaia* di Pay Soarez de Taveirós è trasmesso dal solo dal *Cancioneiro da Ajuda* con errori che coinvolgono l'interpretazione della forma metrica. In anni recenti due proposte di identificazione di un modello provenzale hanno orientato in modo diverso l'operato degli editori. L'articolo cerca di stabilire quale sia il modello imitato da Pay Soarez de Taveirós e analizza le diverse proposte di correzione.

PAROLE CHIAVE: Pay Soarez de Taveirós, *cantiga da guarvaia*, imitazione metrica.

ABSTRACT: The so-called *cantiga da guarvaia* has been copied in the *Cancioneiro da Ajuda* with some scribal errors that affect the metrical structure of the poem. In recent years two different hypothesis connected the *cantiga* to an Occitan model, and have affected the way the text has been edited. This article tries to establish which Occitan text has been imitated by Pay Soarez de Taveirós and analyses the way the text has been amended by the editors.

KEYWORDS: Pay Soarez de Taveirós, *cantiga da guarvaia*, imitation of metrical structure.