

# NUOVE ACQUISIZIONI SU JOHAN PÉREZ DE ABOIM, TROVATORE GALEGO-PORTOGHESE DEL XIII SECOLO\*

## 1. INTRODUZIONE

### *1.1. Biografia e datazione: il caso della pastorella Cavalgava noutro dia e della tenzone Johan Soarez non poss'eu estar*

**L**a biografia di Johan Pérez de Aboim ci è nota grazie al fatto che egli era un importante funzionario della corte di Alfonso III di Portogallo, motivo per cui il suo nome compare spesso in documenti della cancelleria reale. Inoltre ci è giunto il *Livro dos bens de João de Portel*,<sup>1</sup> una raccolta di atti riguardanti le attività giuridiche di Johan Pérez e le sue transazioni patrimoniali, che ha permesso di conoscere la reale posizione del trovatore all'interno della nobiltà portoghese. L'indagine sulla sua vita, così ben documentata, è fondamentale per poter comprendere alcuni aspetti della sua produzione poetica e per poter offrire una proposta di cronologia riguardante i testi.

Un primo elemento utile per procedere ad una delimitazione cronologica del *corpus* di Johan Pérez de Aboim ci è offerta dalla notizia della sua permanenza in Francia alla corte di Bianca di Castiglia, dove si trattene tra il 1223 e il 1245, al seguito del futuro Alfonso III di Portogallo.<sup>2</sup> Sono gli anni della sua formazione, se contiamo che la sua nascita risale al 1212/1213, e durante questo periodo viene probabilmente in contatto con la vivace cultura trobadorica galloromanza. Del resto, è facile immaginare con Carolina Michaëlis che «o companheiro do Conde de Bolonha se deleitasse em saborear em Paris, no quarto e quinto decénio do séc.

\* Il presente contributo costituisce una rielaborazione della mia tesi di laurea magistrale, intitolata *Le Cantigas di Johan Pérez de Aboim (XIII secolo). Studio ed edizione critica con commento e glossario* (rel. Dario Mantovani, corr. Simone Marcenaro, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015-2016)

<sup>1</sup> Azevedo 1906.

<sup>2</sup> Freire 1906: 112.

XIII, os produtos lyricos então mais em voga, e que estes o impressionassem suficientemente para não precisar de modelos directos da Provença no acto de poetar»,<sup>3</sup> e forse proprio a questo periodo francese risale l'unica pastorella di Aboim, *Cavalgava noutro dia*.

È già stato affermato<sup>4</sup> che essa rappresenta il primo esempio del genere in ambito galego-portoghese, tuttavia l'ipotesi è stata formulata semplicemente sulla base del fatto che Johan Pérez de Aboim è il trovatore più antico di quest'area a comporre una pastorella. Credo invece che vi sia qualche elemento ulteriore per poter datare il testo in questione ai primi anni della produzione poetica di Aboim, forse intorno agli anni Quaranta del XIII secolo.

L'incipit del testo è il seguente:

Cavalgava noutro dia  
per un *caminho francês*,  
e unha pastor sia,  
cantando con outras tres<sup>5</sup>

Già nei primi due versi compaiono almeno tre elementi interessanti: il primo è la somiglianza tra questo incipit e quello delle pastorelle galloromanze, con il richiamo ai classici *topoi* del luogo e del tempo dell'incontro; il secondo è la presenza del *caminho francês*, ossia il Cammino di Santiago de Compostela; il terzo è l'articolo indeterminativo *un* riferito, appunto, ad esso. A ben notare, un articolo indeterminativo per indicare un luogo preciso come il Cammino di Santiago è piuttosto strano, e, in effetti, Nunes<sup>6</sup> corregge il testo – chiaro e leggibile nei manoscritti B e V – introducendo un articolo determinativo. Un'ipotesi forse più verosimile, che metterebbe d'accordo sia la realtà codicologica del testo sia il senso generale, vede invece nel *caminho francês* non il Cammino di Santiago propriamente detto, ma una delle antiche vie che da diversi punti della Francia portavano ai passi nei Pirenei, per poi ricongiungersi al Cammino. Una di esse era la *via Turonensis*, che partiva dall'antica chiesa di Saint-Jacques de la Boucherie a Parigi per ricongiungersi al Cammino presso il passo di Roncisvalle, attraversando diverse zone tra cui anche la località

<sup>3</sup> *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos), II: 361.

<sup>4</sup> *Ibid.*, e Lorenzo Gradín 1999: 117-46.

<sup>5</sup> Uso qui, come nel caso successivo, il testo della mia edizione, che comparirà nella seconda parte del contributo.

<sup>6</sup> *Cantigas* (Nunes): 110.

di Saintes. Qui, nel 1242, vi fu una battaglia tra inglesi e francesi, e sappiamo che vi partecipò, al seguito di Alfonso III, il padre di Johan Pérez de Aboim, Pedro Ourigues, che compare tra i prigionieri degli inglesi.<sup>7</sup> Non sappiamo se alla battaglia prese parte anche Johan Pérez, ma è invece indubbio che egli fu per lungo tempo a Parigi insieme al conte di Boulogne.

Credo pertanto che il *camino francés* a cui fa riferimento Johan Pérez nella pastorella non sia tanto da identificare con la principale via del pellegrinaggio verso Santiago de Compostela, quanto piuttosto con il percorso che dalla Francia portava verso la penisola iberica, la *via Turonensis*; ed è tanto più plausibile rispetto ad ipotizzare il passaggio del trovatore in zone – il nord della penisola iberica – che non sono attestate in alcun documento: ciò contrasterebbe con la grande ricchezza di testimonianze sulla sua vita e i suoi viaggi.

All'estremo opposto della linea cronologica del *corpus* di Aboim, rispetto a *Cavalgava noutro dia*, si trovano invece le tre tenzoni, in cui a dialogare con Johan Pérez sono Johan Soárez Coelho e il giullare Lourenço. Sulla base della presenza concomitante dei tre in Portogallo, è possibile indicare come periodo di composizione dei tre testi gli anni tra i primi Cinquanta e i primissimi Settanta del XIII secolo.<sup>8</sup> Tuttavia, per una di esse, la tenzone *Johan Soárez non poss'eu estar*, è possibile forse portare qualche elemento per ipotizzare una datazione più puntuale. Il testo inizia come una disputa sul *ben trobar*, ma nella seconda strofa le parole di Johan Soárez Coelho portano il discorso su un piano diverso, introducendo un accenno di critica politica nell'iperbole degli ultimi tre versi:

Johan d'Aboim, oí vos ora loar  
 vosso trobar e muito me rii,  
 er dizedes que sabedes boiar  
 ca ben'o podedes dizer assi  
 e que x'é vosso Toled'e Orgaz,  
 e todo quanto se no mundo faz  
 ca per vós x'éste, dized[e] assi.

10

Non è chiaro il perché Coelho decida di citare proprio Toledo e Orgaz, due città appartenenti al regno di Castiglia, ma poiché non sono ancora

<sup>7</sup> Herculano 1980-1981: 301.

<sup>8</sup> Si vedano in proposito Tavani 1988: 181-90 e Martin Moxa (Stegagno Picchio): 35-8 e 41-5.

state avanzate ipotesi proveremo qui a cercare una spiegazione: Johan Pérez apparteneva all'alta nobiltà portoghese, ed era stato al fianco del re Alfonso III durante la riconquista dell'Algarve alla fine degli anni Quaranta del XIII secolo. Tuttavia «Afonso III conquistou ou ocupou o Algarve, mas os seus direitos não eram evidentes»;<sup>9</sup> questo fatto determinò una situazione di incertezza nella zona, che era contesa con il regno di Castiglia. Nel 1263 si giunse ad un accordo tra il re di Portogallo e Alfonso X, il quale cedeva i territori dell'Algarve (con l'*escamotage* di infeudare il nipote, Dom Dinis) mantenendo però alcuni diritti.<sup>10</sup> Per sancire l'accordo avrebbe affidato i principali castelli della regione a Johan Pérez de Aboim e a suo figlio, i quali, quindi, nel 1263 prestarono giuramento di fedeltà al re di Castiglia.<sup>11</sup> Ecco dunque che Johan Pérez diventa vassallo del re di Castiglia, ed è così forse spiegato il riferimento fatto da Coelho alla città dove Alfonso X aveva la sua corte: Johan Soárez Coelho avrebbe introdotto una velata critica feudale in riferimento al giuramento di fedeltà fatto da Aboim, e questo porterebbe ad ipotizzare che la tenzone sia stata composta a ridosso di quella data, tanto più che solo due anni dopo, nel 1265, Alfonso X rinuncia a tutti i suoi diritti sull'Algarve, compresi quelli sui castelli affidati ad Aboim, e Coelho non avrebbe dunque avuto più motivo di inserire un riferimento del genere all'interno della tenzone.

Si può, dunque, affermare che vi sono siano due *cantigas* per le quali è possibile avanzare elementi più precisi di datazione, collocate ai due estremi della traiettoria poetica di Johan Pérez de Aboim: la pastorella agli inizi della sua carriera, e la tenzone *Johan Soárez non poss'eu estar* verso la fine.

### 1.2. Delimitazione del corpus

Uno dei principali problemi che si riscontrano avvicinandosi allo studio dei testi di Johan Pérez de Aboim è rappresentato dalla delimitazione del

<sup>9</sup> Mattoso 1982: 134.

<sup>10</sup> *Ibi*: 138.

<sup>11</sup> Ballesteros Beretta 1984: 347.

corpus. La tradizione manoscritta attribuisce con univocità ad Aboim solamente quindici testi,<sup>12</sup> trãditi dai manoscritti della Biblioteca Nacional de Lisboa (B) e della Vaticana (V),<sup>13</sup> lasciando alla critica, non sempre unanime, l'onere di dirimere la questione della paternità per gli ultimi sei testi.

Il problema numericamente più consistente, ma forse di più semplice soluzione, è costituito dalle cinque<sup>14</sup> *cantigas de amor* che vengono trascritte unicamente dal Canzoniere dell'Ajuda (A), un codice in cui, com'è noto, non vi è alcuna rubrica attributiva, e in cui le sezioni d'autore sono scandite da miniature raffiguranti i trovatori – anche se molte di esse sono state lasciate incomplete. Si tratta di un manoscritto che presenta numerose lacune, una delle quali riguarda proprio la sezione di *cantigas* di Johan Pérez de Aboim, che al momento appare frammentaria, poiché i testi che oggi gli sono attribuiti compaiono su alcuni fogli sciolti, le carte 40r e 46r e v, la cui storia è tutt'altro che semplice.

Qualche anno dopo la scoperta del codice di Lisboa, a Évora, furono infatti scoperti undici fogli che parevano appartenere al manoscritto di Lisboa e della cui disposizione all'interno del Canzoniere si occupò, soprattutto, Carolina Michaëlis.<sup>15</sup> Tali fogli furono riposizionati dalla studiosa tedesca all'interno del codice anche grazie al confronto con i due manoscritti cinquecenteschi italiani B e V e con la Tavola Colocciana. In particolare, la sequenza che Herculano aveva numerato come folii V-X (che conteneva i testi di Johan Soárez Coelho e si trovava tra i ff. 74 e 75) venne spostata, diventando l'attuale fascicolo VII (ff. 40-45), a cui fu aggiunto un foglio sciolto del codice, l'attuale 46, che andava a completare il fascicolo regolarizzandolo come quinione. Proprio in questa zona del codice si trovano le *cantigas d'amor* di cui trattiamo. Alla carta 40r, infatti, troviamo una sola *cantiga*, copiata senza miniatura, ad occupare unicamente la colonna a, mentre la colonna b è lasciata in bianco. Questo indica che, per seguire le parole di Maria Ana Ramos, «estamos perante

<sup>12</sup> Si tratta delle tre tenzoni, di dieci *cantigas de amigo*, della pastorella e di una *cantiga de amor*.

<sup>13</sup> B è il *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, conservato alla Biblioteca Nacional di Lisboa altrimenti noto anche come “Canzoniere Colocci-Brancuti”; V è il codice Vaticano Latino 4803.

<sup>14</sup> La sesta *cantiga*, *Muitos veg'eu que se fazem de mí*, è trascritta anche in B e V, e costituisce il perno dell'ipotesi che verrà ora esposta.

<sup>15</sup> *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos), I: 148-51.

uma cantiga que finalizaria um conjunto textual»,<sup>16</sup> e in effetti la *cantiga*, ovvero A157, *Nostro Sennor que mi a mim*, non sembra appartenere alla sezione precedente, che è occupata dai testi di Vasco Gil, poiché la lettera iniziale di A157 è vergata con inchiostro rosso mentre quelle delle *cantigas* precedenti sono in inchiostro blu. Inoltre la colonna b della carta 39v è occupata solo per metà dal testo. Per questo testo Carolina Michaëlis,<sup>17</sup> seguita da Tavani,<sup>18</sup> ha proposto l'attribuzione a Johan Pérez de Aboim sulla base di un confronto con la Tavola Colocciana, secondo cui, infatti, in questa zona del codice, dopo i testi di Vasco Gil, avrebbero dovuto figurare le sezioni di Gonçal'Eanes do Vinal, Johan Pérez e Johan Soárez Coelho.

Un ulteriore problema si pone con le *cantigas* contenute nella carta 46 (A180-A184), poiché non possono appartenere alla sezione di Johan Soárez Coelho, che le precede, per gli stessi motivi per cui A157 non può appartenere a quella di Vasco Gil: la lettera iniziale è infatti di colore differente e la colonna b della carta 45v è lasciata bianca per metà; inoltre, la *cantiga* A180 è chiaramente acefala. Si sono prospettate diverse possibilità riguardo all'attribuzione di queste *cantigas*, prima tra tutte quella di Carolina Michaëlis<sup>19</sup> che le dichiarava di Rodrigo Eanes Redondo, i cui testi, secondo la Tavola Colocciana, seguono quelli di Johan Soárez Coelho. Tavani<sup>20</sup> nota però giustamente che la *cantiga* A184, *Muitos veg'en que se fazen de mí*, compare anche in B e V al termine della sezione di *cantigas d'amigo* di Johan Pérez, motivo per cui ritiene plausibile attribuire anche le precedenti quattro allo stesso autore. Del resto, è anche possibile che l'inserzione di Carolina Michaëlis riguardante i fogli di Évora sia in realtà sbagliata di un'unità. Se si accetta la testimonianza della Tavola Colocciana, la sezione precedente quella di Johan Soárez Coelho conterrebbe effettivamente i testi di Johan Pérez de Aboim, e se Carolina Michaëlis avesse spostato i fogli ritrovati a Évora dopo l'attuale carta 46 avrebbe fatto quadrare i conti riunendo due differenti parti della stessa sezione. Ho preferito rinunciare a fornire qui il testo critico delle *cantigas d'amor*, in quanto non sono strettamente legate al contesto biografico, che è filo

<sup>16</sup> Ramos 2004: 31.

<sup>17</sup> *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos), I: 310-14.

<sup>18</sup> Tavani 1967: 441.

<sup>19</sup> *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos), I: 354-62.

<sup>20</sup> Tavani 1967: 440.

conduttore del presente lavoro; rimando, dunque, a una futura pubblicazione di questi testi in altra sede.

Una questione più complessa è rappresentata dalla *cantiga* B665, *Quando se foi noutro dia daqui*, contesa tra Vasco Gil e Johan Pérez de Aboim. Essa si trova in B alla carta 143r, e in V alla carta 39r, ed è seguita in entrambe i codici dalla prima *cantiga de amigo* che attribuiamo con sicurezza ad Aboim, *Cuidades vós, meu amigo, ña ren*. Sia in B che in V è Colocci, che dei codici è anche il committente, ad occuparsi di trascrivere le rubriche attributive e di numerare i testi. Tuttavia egli compie più di un errore, e in questo punto in particolare la sua disattenzione provoca un'incertezza nell'attribuzione di B665. Colocci, infatti, procedendo nella numerazione dei testi di B, appone due volte la stessa cifra, 665, a due testi consecutivi, e per questo motivo ci si riferisce ad essi come B665 (*Quando se foi noutro dia daqui*) e B665bis (*Cuidades vós, meu amigo, ña ren*).

Il problema nasce dal fatto che B, V e la Tavola Colocciana non sono concordi nel presentare la rubrica attributiva dei testi di Johan Pérez: in B, Colocci appone il nome di Aboim prima di B665bis, ma in V e nella Tavola l'attribuzione a Johan Pérez viene posta prima di B665, in modo tale che non è chiaro se il testo appartenga alla sezione di Aboim o a quella di Vasco Gil, che la precede. Marco Piccat,<sup>21</sup> che ha curato l'edizione critica del canzoniere di Vasco Gil, sostiene che la *cantiga* appartenga al corpus di questo trovatore, in virtù del fatto che Colocci, tratto in inganno dalla doppia numerazione, avrebbe in V sbagliato ad apporre la rubrica.

A mio parere sembra però più probabile che sia avvenuto il contrario, e che anche B665 sia da attribuire a Johan Pérez. Sebbene questi elementi codicologici non siano del tutto probanti, ve ne sono alcuni, riguardanti gli schemi metrici usati e lo stile dei testi, che mi inducono a confermare questa ipotesi. Innanzitutto bisogna ricordare che di Vasco Gil ci sono giunte solamente due *cantigas d'amigo*, B665 e B664. Se si osservano i due testi, si noterà la grande differenza nello schema metrico: B664 si compone di tre strofe da due versi di sedici sillabe e un *refran* di sette, mentre B665 conta quattro strofe da quattro decasillabi, un metro che Aboim usa in otto delle dieci *cantigas d'amigo*. Anche il tema centrale della *cantiga* è affine a quelli trattati da Aboim: l'angoscia della ragazza che

<sup>21</sup> Vasco Gil (Piccat): 14-5.

attende l'amico richiama i versi di B666,<sup>22</sup> così come il tema dei giuramenti d'amore fatto dall'amico alla *senhor*. È utile forse riportare le parole di Cohen che nelle note alla *cantiga*, nella sua edizione, scrive «On stylistic grounds, the attribution to Avoin seems certain»,<sup>23</sup> e in effetti tutto sembra richiamare Johan Pérez.

Si potrebbe, infine, considerare un ultimo elemento a sostegno della paternità di Aboim per B665, ossia un preciso richiamo testuale dell'incipit di *Quando se foi noutro dia daqui* con quello, quasi identico, di Johan Vasquez de Talaveira *Quando se foi meu amigo daqui* (LPGP 81.17).<sup>24</sup> Talaveira è trovatore castigliano, attestato alla corte di Alfonso X e di Sancho IV tra il 1260 e il 1295,<sup>25</sup> nella cui opera poetica si trovano molto spesso rimandi ai testi di Aboim.<sup>26</sup> La citazione di Talaveira costituisce una testimonianza di un autore quasi contemporaneo alla *cantiga*: egli, che era solito citare le poesie di Johan Pérez nelle sue composizioni, utilizza l'incipit di B665 per un suo testo, e questo ci porta dunque a pensare che lo ritenesse di Aboim. Sebbene nessuno degli elementi appena discussi costituisca una prova certa dell'attribuzione di B665 a Johan Pérez de Aboim, nondimeno gli indizi raccolti per sostenere l'ipotesi sono molti, e tali a mio parere da far entrare di diritto questo testo conteso nel corpus del trovatore.

In sintesi, il *corpus* di Johan Pérez a noi giunto può ragionevolmente annoverare ventuno testi: le sei *cantigas d'amor* tradite dal Canzoniere dell'Ajuda, undici *cantigas d'amigo*, una pastorella e tre tenzoni.

<sup>22</sup> Si noti la ricorrenza di *vi'ir* nel refran di B666 *oge die cuidades que venba?* e in quello di B665 *se non veesse mui ced', e non ven.*

<sup>23</sup> *Cantigas* (Cohen): 151.

<sup>24</sup> *Ibi*: 258.

<sup>25</sup> Resende de Oliveira 1994: 374.

<sup>26</sup> Segnaliamo infatti la somiglianza di LPGP 75.12 con LPGP 81.011; di LPGP 75.22 con LPGP 81.020; di LPGP 75.05 con LPGP 81.05; di LPGP 75.16 con LPGP 81.014.

2. UNA PROPOSTA DI LETTURA CICLICA DELLE *CANTIGAS D'AMIGO*

Stabilire se una sequenza di testi appartenenti allo stesso genere, con tematiche similari, possa essere definita come una sorta di canzoniere individuale non è questione di semplice soluzione: tanto più che, come avverte Valeria Bertolucci Pizzorusso, bisogna avere la massima prudenza «in situazioni apparentemente favorevoli, in cui le unità testuali sono legate da affinità tematiche molto pronunciate».<sup>27</sup>

Tale pare essere il caso delle undici *cantigas d'amigo* di Johan Pérez, che si prestano effettivamente ad una lettura ciclica, in cui sembra comparire una sorta di sviluppo drammatico della vicenda d'amore tra la fanciulla protagonista e l'amico. Le *cantigas* in questione sono tradite solamente dai due codici cinquecenteschi italiani B e V, fatti copiare da Colloci presso la curia romana:<sup>28</sup> non sorprende dunque che la sequenza dei testi sia identica in entrambi i manoscritti, che sono stemmaticamente molto vicini. L'ordine in cui sono presentate nei codici, in particolare, consente di far emergere la voce di una sola donna, con tratti ben delineati che riguardano la coscienza che ha di sé stessa e del suo potere nei confronti dell'*amigo*.

Il primo testo, la *cantiga* dubbia B665 (il testo 1, nell'edizione in appendice) mostra grande somiglianza tematica con la successiva B666 (testo 3) poiché in entrambi la fanciulla esprime i dubbi sulla venuta dell'amico: al primo *que nunca Deus lhi desse de mi ben, | se non veesse mui ced', e non ven* (B665), fa eco a poca distanza il *refran* di B666, *oge dia cuidades que venha?* in cui la fanciulla esprime i suoi dubbi alla madre. In mezzo a questi due testi, di tematica così affine, compare B665bis (testo 2), in cui la protagonista rivendica per sé il diritto di essere adirata con l'amico così come lui lo può essere con lei, provocandolo fino a dire

E se cuidades ca non ei poder,  
meu amigo, de mí, vos assanhar  
ben como vós a mí ides cuidar  
mal sén, ca logo vos farei veer

10

Il fatto che un testo del genere sia stato inserito in mezzo ad altri due (1 e 3) che parrebbero dover essere consecutivi, non deve in realtà stupire,

<sup>27</sup> Bertolucci Pizzorusso 2009: 152.

<sup>28</sup> Ferrari 1979: 87.

nell'ottica di una disposizione narrativa delle *cantigas*: essa costituisce la perfetta risposta ai lamenti del testo precedente in cui la fanciulla deploreva che l'amico non fosse ancora giunto a parlare con lei, e potrebbe essere interpretata come il rimprovero, un po' scherzoso, all'amico, per essere stata trascurata, con una chiusa quasi minacciosa (vv. 21-24):

quitadevos vós de cuidardes já  
o que cuidades, ca ben vos digu'eu,  
*ca poder ei de m'assanbar assi*  
*eu contra vós come vós contra mi.*

Alla successiva B666, in cui la ragazza dichiara i suoi dubbi alla madre, risponde il testo seguente, B667 (n. 4) in cui essa, finalmente felice, dichiara il suo amore all'*amigo* (vv. 7-9):

Ca lhi direi ca mui melhor ca mí  
lhi quer'eu já, nen ca meu coraçon,  
nen ca meus olhos, se Deus mi perdon

Tuttavia pare che l'innamorato non sia meritevole dell'affetto della giovane, se già nel testo seguente, B668 (n. 5) essa appare adirata per essere stata sostituita da una rivale *que non parece melhor de mí*, mostrando così di avere coscienza del suo valore. Le velate minacce di B665bis prendono qui forma nel *refrain*, che svela quale sarà la sua vendetta: *que direi, amigo, per boã fé, | como parec'e seu nom'e quen è*, mettendo così a repentaglio la segretezza della relazione tra l'amico e la nuova *senhor*. La fanciulla tuttavia è incline a cedere al compromesso, tanto che nella *cantiga* successiva, B669 (testo 6) la troviamo implorare l'amico: se in un primo momento la reazione della *senhor* verso il tradimento dell'amato è di rabbia e desiderio di vendetta, ella cerca poi di far tornare l'amato sulle sue decisioni, promettendogli che *averei sempre que vos gracir*, ed esponendogli la sua *fazenda*: la fanciulla gli dice chiaramente che *sen vós viver non poderei*. Il verbo *viver* torna attraverso tutta la trama del testo: su un totale di 24 versi lo si ritrova, sia in regime di ripetizione che di derivazione, 20 volte, equamente suddivise all'interno delle quattro strofe in modo che ognuna contenga il verbo 5 volte. La ripetizione ossessiva di *viver* conferisce al testo un andamento quasi ipnotico, che ben si addice alla richiesta disperata, scaturita dall'interrogativa retorica iniziale, della donna all'amico.

Nemmeno questo, tuttavia, sembra riportare a lei l'amato: nella *cantiga* B670 (testo 7) ritroviamo la protagonista adirata perché *dizenmi que*

*filbastes senhor tal | por que vos cuidastes de min partir*, ma in questo caso emerge un nuovo elemento, ovvero la coscienza che la ragazza ha del proprio potere sociale, espressa nel *refran* in cui ricorda all'amico che la sua attuale posizione è merito proprio della *senhor*, e ribadisce le sue minacce:

*ca o poder, que sempre ouvi, m'ei  
e eu vos fiz e [eu] vos desfarei.*

Infine, ecco che subentra la rassegnazione, prima rabbiosa (testi 8 e 9) e poi infine amara (testo 10). All'astio delle parole di B673 (vv. 7-12),

E pois vos vós ir queredes  
e me non queredes crear,  
rogu'a Deus, se o fazedes,  
e tornardes por me veer,  
*que non ajades, amigo,  
poder de falar comigo.* 10

si sostituisce la mesta rassegnazione di B674, in cui la storia d'amore è ormai diventata un ricordo e narrata all'imperfetto, fino a giungere all'amara *fiinda: e, se outr'ouvesse, mentirm'ia, | pois mi mentiu o que non mentia*.

Nel piccolo ciclo vediamo così delinearsi e svilupparsi il carattere della giovane: fanciulla insicura e dubbiosa nelle prime *cantigas*, la ritroviamo donna ormai disillusa al termine del ciclo, quasi che l'esperienza narrata fosse una sorta di *Bildungsroman* ante litteram.

È interessante rilevare che l'ultima *cantiga d'amigo* presentata nei manoscritti, *O por que sempre mia madre roguei* (testo 11), è l'unica la cui posizione, nell'ottica del ciclo, andrebbe cambiata, e andrebbe spostata all'inizio, poiché si tratta di una *cantiga* in cui la fanciulla si ribella alla madre, che non vorrebbe farle incontrare l'amico. Questo testo si trova, all'interno dei codici, subito prima della pastorella e della *cantiga d'amor Muitos veg'eu que se fazen de mí*, che infrange l'ordinamento per generi dei canzonieri, tanto che si potrebbe ipotizzare che essa sia stata inserita nell'antigrafo di  $\gamma$ , il comune antecedente dei codici B e V, tramite un *rotulo*. L'inserimento di *rotuli* all'interno di manoscritti è piuttosto frequente nella formazione della tradizione manoscritta galego-portoghese, come rileva Tavani,<sup>29</sup> e se è vero che la loro capacità è di «5-8 testi (considerando lo

<sup>29</sup> Si rimanda a Tavani 1969: 153-67.

spazio destinato alla notazione musicale in corrispondenza della prima strofa)»,<sup>30</sup> è pertanto possibile ipotizzare che il *rotulo* su cui era trascritta *Muitos veg'eu* contenesse anche la pastorella e *O por que sempre mia madre roguei*.

Sebbene sia opportuno tenere conto del fatto che i temi delle *cantigas d'amigo* sono spesso ripetuti, è però interessante rilevare che la sequenza dei testi di Johan Pérez si trova già nei manoscritti con un ordine tale da poter essere interpretato come lo sviluppo di una vicenda. Su chi sia stato l'ideatore della sequenza, è più difficile invece fare chiarezza. Se l'ipotesi di una sequenza casuale appare come poco probabile – si tratterebbe di un caso estremamente fortuito – resta da indagare se l'ordinamento dei testi risponda ad un progetto d'autore o sia il frutto di una compilazione successiva. Non mancano esempi, in ambito galloromanzo, di libelli sui quali si è discusso a proposito di un eventuale autorialità del progetto, primi tra tutti quelli di Guiraut Riquier o Peire Cardenal, entrambi contemporanei di Johan Pérez de Aboim. Nel caso di Giraut Riquier, come nota Bossy, «he appears to have left specific instruction about the order in which his poetical works were to be left to posterity»,<sup>31</sup> mentre l'ordine dei testi di Peire Cardenal è probabilmente dovuto all'iniziativa di Miquel de la Tor,<sup>32</sup> per Johan Pérez de Aboim, invece, non si hanno notizie che possano aiutare a dirimere la questione. Credo tuttavia che un'ipotesi valida potrebbe vedere la serialità delle *cantigas* di Aboim come il frutto di una delle fasi di formazione dei canzonieri, quando i testi vennero raccolti in *Liederbücher*, e ad essi venne dato l'ordine che troviamo tutt'oggi nei canzonieri, forse sulla base di quello in cui circolavano in tempi coevi all'autore.

### 3. TESTI IN EDIZIONE CRITICA

Per l'allestimento della presente edizione critica del *corpus* di Johan Pérez de Aboim, il punto di partenza è stata l'analisi dei testi presenti nei tre codici (*Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, *Cancioneiro da Vaticana*), che costituiscono la tradizione manoscritta galego-portoghese, articolata su due rami.

<sup>30</sup> *Ibi*: 161.

<sup>31</sup> Bossy 1991: 277.

<sup>32</sup> Rimando a Brunetti 1993: 7-71 e Vatteroni 1998: 7-89.

Per quanto concerne le *cantigas d'amigo* e la pastorella, presenti solamente in B e V, si è scelto di seguire generalmente il testo di B, che spesso risulta essere più corretto rispetto a V.

La trascrizione si attiene alle norme di regolarizzazione vigenti nella pratica editoriale galego-portoghese, cercando di non alterare la realtà fonetica del XIII secolo.

In merito ai diversi fenomeni fonetici ci si è comportati come segue:

- 1) Abbreviazioni e integrazioni: le abbreviazioni presenti nei manoscritti sono sciolte senza alcuna indicazione specifica, poiché possono essere visionate nella seconda fascia dell'apparato. Quando un testimone usa la forma abbreviata e un altro quella completa, si userà quest'ultima nell'edizione. L'abbreviatura *ŷ* è sciolta come *-os* oppure *-us* a seconda del contesto. Le integrazioni al testo sono segnalate in nota tranne quelle che riguardano i *refran*, che solitamente nei manoscritti sono trascritti in forma estesa solamente al termine della prima strofa; poiché però essi erano previsti, si è deciso di completarli senza tuttavia indicare la parte aggiunta tra parentesi.
- 2) Unione e separazione delle parole: sono utilizzati i criteri del galego moderno. Le forme pronominali atone enclitiche sono unite alla rispettiva forma verbale senza l'uso del trattino, e lo stesso vale per le contrazioni, mentre per i restanti casi si utilizza l'apostrofo. Al contrario, il trattino è impiegato dove si verifichi l'assimilazione di *-r* o *-s* finali per fonetica sintattica e nei casi di mesoclisi. Le elisioni sono segnalate da apostrofo.
- 3) Punteggiatura, accento e uso delle maiuscole: La punteggiatura segue le norme del galego moderno; in caso di discorso diretto si utilizzano le virgolette "a sergente" («»). L'accento ha esclusivamente funzione diacritica (*é* verbo, *mí*, *vós* pronomi tonici). L'uso delle maiuscole è riservato ai nomi propri, all'inizio di un discorso diretto o dopo un punto.
- 4) Abbreviazione delle nasali: sono generalmente presenti abbreviazioni ad indicare le nasali. Quando l'abbreviatura è posta su una vocale e riguarda una consonante nasale implosiva si rende come vocale + *n* anche nel caso in cui i manoscritti presentino la nasale *n* o *m*. Davanti alle occlusive bilabiali *b/p* la nasale utilizzata è sempre *m*. In fine di parola le *-m* sono rese sempre come *-n*.

- 5) Grafie di *i*, *j*, *h*, *y*: se i grafemi indicati si riferiscono a vocale o semivocale palatale, è utilizzato *-i-*, poiché spesso la grafia *h* viene usata per indicare l'uso della semivocale nei dittonghi ascendenti. Le oscillazioni fra A e BV nella resa della *-i-* intervocalica (*mays*, *primeyra*) sono regolarizzate in *-i-* seguendo la grafia di Ajuda, che si suppone essere quella più vicina alla rappresentazione grafica del galego duecentesco.
- 6) Grafie di *u/v*: la grafia *u* ha valore vocalico o semivocalico, *v* assume sempre valore consonantico.
- 7) Nasali laterali e palatali: il codice A utilizza le grafie *mm* (insieme al suo allografo *ñ*) e *ll*, che si è scelto di mantenere, mentre per i testi trasmessi da B e V si utilizzano *nh* e *lh*.
- 8) Consonanti occlusive velari: per rendere l'occlusiva velare sorda e sonora si utilizzano le grafie *c/g + a, o, u*. Nella sequenza composta da velare + *e/i* si è scelto di aggiungere /u/ laddove i manoscritti non la usino, per chiarezza.
- 9) Affricate predorsali sorda e sonora: per il fonema sordo + *e/i* si utilizza *ç*, mentre davanti a *a, o, u* si userà *ç*. Per quanto riguarda il fonema sonoro si impiega sempre *ç̃*.
- 10) Fricative apicali sorda e sonora: in posizione intervocalica si mantiene la distinzione tra *-sç-* e *-s-*, rispettata anche dai copisti.
- 11) Fricativa prepalatale sonora: il suono è rappresentato da *j* dove i manoscritti hanno *i*, mentre davanti a vocale palatale si mantiene *g*.
- 12) Consonanti geminate e gruppi consonantici: le consonanti geminate sono state eliminate ad eccezione di *-rr -sç-*, poiché questi due nessi rappresentano opposizione fonologica quando si trovano in posizione intervocalica. Nei codici italiani si incontra spesso il grafema *-rr-* con il primo elemento della vibrante geminata reso con *-i* (*queiria* = *querria*), e ciò testimonia l'errata interpretazione dei copisti del primo elemento che in gotica corsiva era riprodotto con una grafia simile alla *i*. Ho riportato, in apparato, gli esempi di questo tipo. Per quanto concerne i gruppi consonantici, quelli di carattere latinizzante che non presentano rilevanza fonologica sono stati regolarizzati.
- 13) H antietimologica: è sempre eliminata, anche nei casi in cui è utilizzata per segnalare lo iato; il grafema è mantenuto invece per le parole derivanti da forme che presentano originariamente *h* etimologica.

3.1. *Cantigas de amigo*I. *Quando se foi noutro dia daqui* (LPGP 152.09; RM 152.09)

Quando se foi noutro dia daqui  
 o meu amigo, roguei lh'eu, por Deus,  
 chorando muito destes olhos meus,  
 que non tardass', e disse'm'el assi:  
*que nunca Deus lhi desse de mi ben,* 5  
*se non veesse mui ced', e non ven.*

Quando se foi noutro dia que non  
 pud'al fazer, dixi lh'eu, se tardar  
 quisesse muito, que nunca falar  
 podia migu', e disse'm'el enton: 10  
*que nunca Deus lhi desse de mi ben,*  
*se non veesse mui ced', e non ven.*

Non sei que x'est ou que pode seer,  
 por que non ven, pois que lho eu roguei,  
 ca el mi disse como vos direi 15  
 e sol non meteu i de non poder,  
*que nunca Deus lhi desse de mi ben,*  
*se non veesse mui ced', e non ven.*

Non sei que diga tanto m'é gran mal  
 do meu amigo, de como morreu, 20  
 ca mi diss'el u se de mi quitou,  
 e non sacou én de morte nen al,  
*que nunca Deus lhi desse de mi ben*  
*se non veesse mui ced', e non ven.*

14. por] per BV.

Mss.: B665, fol. 143r, col. a-b; V267, fol. 39r, col. a.  
 Ed. *semidiplomatiche*: *Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 266, *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 628.

*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Nunes), n° 99; *Cantigas* (Cohen): 151; Vasco Gil (Piccat), n° 15.

#### TRADUZIONE

Quando il mio amico se ne andò da qui, gli chiesi, per Dio, piangendo molto da questi miei occhi, che non tardasse molto, ed egli mi disse così: *che mai Dio gli avrebbe concesso il mio bene, se non fosse venuto velocemente, e non viene.*

Quando se ne andò l'altro giorno disse che nulla l'avrebbe potuto far tardare molto, che allora avrebbe potuto parlare con me, e mi disse allo stesso tempo *che mai Dio gli avrebbe concesso il mio bene, se non fosse venuto velocemente, e non viene.*

Non so che c'è, o cosa possa essere perché non viene, poiché gliel'ho chiesto, ed egli mi disse come vi dirò, e non ha paventato l'idea di non potere, *che mai Dio gli avrebbe concesso il mio bene, se non fosse venuto velocemente, e non viene.*

Non so cosa dire, tanto mi viene gran male dal mio amico, da come potrebbe essere morto, poiché mi disse, quando si accomiatò da me, e non si riferiva alla morte o ad altro, *che mai Dio gli avrebbe concesso il mio bene, se non fosse venuto velocemente, e non viene.*

#### METRICA

*Cantiga de refran*, di 4+2 decasillabi ossitoni, *coblas singulares*, T. 160:233.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-i	-us	-us	-i	-en	-en
II	-on	-ar	-ar	-on	-en	-en
III	-er	-ei	-ei	-er	-en	-en
IV	-al	-eu	-ou	-al	-en	-en

Lo schema metrico rivela un'anomalia nell'ultima strofa, poiché il secondo e il terzo verso dovrebbero avere uguale rimante ma ne presentano due differenti. Potrebbe trattarsi di un errore nella trasmissione del testo, tuttavia è più probabile che l'autore abbia qui usato un'assonanza invece

di una rima (fatto estremamente raro nella lirica galego-portoghese), motivo per il quale non è stata avanzata nessuna congettura per emendare il testo.

Come spesso accade nei testi di Johan Pérez, gli *enjambements* (strofa II) sono usati spesso e con la funzione di serrare l'andamento della *cantiga*, mentre i parallelismi tra gli incipit delle strofe I-II e III-IV mostrano l'intenzione di dividere il testo in due blocchi, come accade nella *cantiga* 8, con cui quella in esame condivide anche la tematica. Se il primo blocco, grazie all'indicazione *outra dia* si riferisce all'ultimo incontro tra i due amanti, il secondo invece concentra l'attenzione sulla fanciulla e sui suoi dubbi presenti, che ritornano incessantemente nel ritornello costruito con attenzione sul procedimento della *variatio* tramite poliptoto del verbo *viir*.

#### NOTE

1. L'*incipit* è quasi identico al verso 3 una *cantiga* di Garcia Gomes (LPGP 59.002) e all'*incipit* della *cantiga* di Johan Vasquez de Talaveira LPGP 81.017.<sup>33</sup> Sia Gomes che Talaveira sono attestati alla corte di Alfonso X alla fine del suo regno. Non è dunque impossibile pensare che i due trovatori siano stati in contatto con Johan Pérez.

#### II. *Cuidades vós, meu amigo, ùa ren* (LPGP 75.04; RM 75.04)

Cuidades vós, meu amigo, ùa ren:  
 que me non poss'assanhar sen rason  
 eu contra vós come vós, ¿ por que non?  
 escontra mi cuidades i mal sén,  
*ca poder ei de m'assanhar assi,* 5  
*eu contra vós come vós contra mi.*

E se cuidades ca non ei poder,  
 meu amigo, de mí, vos assanhar  
 ben como vós a mí ides cuidar

<sup>33</sup> I versi citati sono *pero foy-s'el noutro dia d'aqui* (LPGP 59.002) e *Quando se foi meu amigo d'aqui*. Entrambi i versi sono citati nella forma in cui compaiono nel database MedDB2.

mal sén, ca logo vos farei veer, 10  
*ca poder ei de m'assanbar assi*  
*eu contra vós come vós contra mi.*

E [se] cuidades que poder non ei  
 de me vos assanhar, se m'eu quiser,  
 ben come vós a mí, se vos prouguer, 15  
 ben outrossi me vos assanharei,  
*ca poder ei de m'assanbar assi*  
*eu contra vós come vós contra mi.*

Mais, pois me vos Deus por amigo deu  
 e mi a vós por amiga, mui'tá, 20  
 quitadevos vós de cuidardes já  
 o que cuidades, ca ben vos digu'eu,  
*ca poder ei de m'assanbar assi*  
*eu contra vós come vós contra mi.*

13. se] om. BV 20. por] per V 22. dig'eu] digou B 24. poder ei]  
 popodey V.

Mss.: B665bis, fol. 143r, col. b, 143v, col. a; V268, fol. 39r, col. b.  
*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 268; *Cancioneiro Col-  
 locci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 629.  
*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Nunes), n° 100; *Cantigas* (Cohen): 152.

#### TRADUZIONE

Voi pensate una cosa, amico mio: che io non possa adirarmi con voi  
 senza ragione come (fate) voi, perché no? Riguardo a me avete un cattivo  
 giudizio, *perché posso adirarmi con voi così come voi con me.*

E se pensate che non posso, amico mio, adirarmi con voi tanto  
 quanto voi con me, avete un'opinione sbagliata, perché immediatamente  
 vi farò vedere *che posso adirarmi con voi così come voi con me.*

E se pensate che non posso adirarmi con voi, se lo desidero, tanto  
 quanto voi con me, se vi piacesse, mi adirerò con voi tanto quanto con  
 gli altri, *perché posso adirarmi con voi così come voi con me.*

Ma, dal momento che Dio mi ha dato voi come amico, e mi ha dato a voi come amica, da molto tempo, desistete ora da ciò che pensate, perché vi ho ben detto *che posso adirarmi con voi così come voi con me*.

## METRICA

*Cantiga de refran* in 6 decasillabi ossitoni tranne le rime -a, parossitone, delle ultime due strofe, *coblas unissonans*, T. 160:127.

	10a	10b	10b	10a	10c	10c
I	-en	-on	-on	-en	-i	-i
II	-er	-ar	-ar	-er	-i	-i
III	-ei	-er	-er	-ei	-i	-i
IV	-eu	-a	-a	-eu	-i	-i

La *cantiga* presenta uno schema metrico comune a molti altri testi dello stesso genere, ma Johan Pérez utilizza con raffinatezza alcuni espedienti stilistici per impreziosire la trama formale del testo e aggiungere significato alle parole attraverso la forma. In particolare, è molto utilizzato dal trovatore, in tutta la sua produzione di *cantigas d'amigo*, l'*enjambement*, che si ritrova qui ai vv. 8, 9, 10, 13, 15, 20, 21, con la funzione di conferire al testo un ritmo serrato, e a ciò contribuisce anche l'uso quasi ossessivo dei verbi *cuidar*, *assanhar* e *poder*, che vengono variamente declinati e culminano nel parallelismo strutturale delle due strofe centrali, in cui il primo verso è ripetuto quasi identico e il secondo è invece trascritto riportando il primo emistichio alla fine del verso. L'effetto dell'uso del parallelismo solo nelle strofe centrali è quello di ottenere un *climax* ascendente nelle prime due strofe, e discendente nelle ultime due, quasi che la foga del discorso della donna fosse andata scemando durante l'esposizione delle sue ragioni all'amico, indubbio interlocutore della donna in questa *cantiga*.

L'uso di una delle varie forme di parallelismo interessa anche il *refran*: il secondo verso del ritornello è infatti costruito a chiasmo.

## NOTE

Nel codice B Colocci compie un errore di numerazione: per questo motivo tale *cantiga* porta la cifra 665 come la precedente, ma la mano dell'umanista traccia la rubrica riguardante Johan Pérez accanto al testo da noi analizzato. Per questo problema di attribuzione, cf. *supra*, § 1.2.

4. *escontra*: la preposizione deriva dalla combinazione di due preposizioni latine EX+CONTRA.<sup>34</sup>

10: nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Lisbona il copista trascrive la parola *longo* per poi cancellare la lettera *n*.

13. *se*: omesso sia in B che in V, ma si tratta di una congettura atta a rispettare l'ortometria del verso, che risulterebbe altrimenti ipometro. La congettura è accolta anche da Cohen<sup>35</sup> e Nunes, ma non da Braga, che mantiene il testo senza una sillaba.

20. *por*: l'instabilità tra *por* e *per* è costante nei manoscritti.

22. *digu'eu*: il manoscritto B riporta la lezione, sicuramente errata, *digou*, ma si tratta di un errore comprensibile poiché *e* ed *o* erano facilmente confondibili nella *scripta* gotica. V riporta correttamente la lezione *diguen*, che si mantiene qui in accordo con le edizioni di Braga e Nunes. Cohen sceglie invece la lezione *dig'eu*.

23. *poder e*: V ha una lezione evidentemente errata, *popodey*, che viene quindi rifiutata da tutti gli editori.

### III. *Vistes, madre, quando meu amigo* (LPGP 75.22; RM 75.22)

¿Vistes, madre, quando meu amigo  
pôs que verria falar comigo?  
¿Oge dia *cuidades que venba?*

¿Vistes, u jurou que non ouvesse  
nunca de min ben, se non veesse?  
¿Oge dia *cuidades que venba?*

5

<sup>34</sup> Ferreiro 1995: 365.

<sup>35</sup> *Cantigas* (Cohen): 152.

Viste-las juras que jurou enton:  
 que verria sen mort'ou sen prison,  
 ¿Oge dia cidades que venba?

Viste-las juras que jurou ali: 10  
 que verria, e jurou as per mí,  
 ¿Oge dia cidades que venba?

7. que jurou] que mi iurou BV.

Mss.: B666, fol. 143V, col. a-b; V269, fol. 39r, col. b, 40r, col. a.

*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 269; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 630.

*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Nunes), n° 101; *Cantigas* (Cohen): 153.

#### TRADUZIONE

Vedete, madre, quando il mio amico decise che sarebbe venuto a parlare con me? *Oggi credete che venga?*

Vedete, quando giurò che non avrebbe ricevuto altro bene oltre a me, se non venisse? *Oggi credete che venga?*

Vedete i giuramenti che fece allora: che sarebbe venuto salvo che se fosse morto o in prigione, *oggi credete che venga?*

Vedete i giuramenti che fece allora: che sarebbe venuto, e li giurò su di me; *oggi credete che venga?*

#### METRICA

*Cantiga de refran*, di 2+1 novenari parossitoni (strofe I-II, T. 26:92) e 2 decasillabi ossitoni + 1 novenario parossitono (strofe III-IV, T. 26:74) *coblas singulares*, T. 26:92.

	9'a	9'a	9'B	10a	10a	9'B
I	-igo	-igo	-enha			
II	-esse	-esse	-enha			
III				-on	-on	-enha
IV				-i	-i	-enha

La particolarità metrica di questa *cantiga*, che prevede l'uso di uno schema differente tra le prime due strofe e le ultime due, non è un caso isolato nella produzione di Johan Pérez; ritroviamo lo stesso procedimento anche nella *cantiga* 13, un testo che condivide con 8 (e con 14) anche la lunghezza non usuale dei versi. Si potrebbe forse notare però che, rispetto alla 13, la 8 presenta un impianto più serrato, in cui il dubbio espresso dalla fanciulla nel *refran* ricorre incessantemente grazie alla brevità delle strofe, e ciò lo rende il reale punto focale del testo. Anche l'anafora, all'inizio di ogni *cobla*, e il parallelismo strutturale dei primi versi delle ultime due contribuiscono al medesimo effetto.

Johan Pérez utilizza il poliptoto creato dall'alternanza del verbo *jurar* e del sostantivo derivato da esso, *jura*, per dar vita ad un climax ascendente: i termini sono infatti completamente assenti nella prima strofa, nella seconda compare solo la forma *jurou*, nella terza si trovano al primo verso *jurás* e *jurou*, mentre nella quarta le forme ricorrono tre volte in due versi (*jurás – jurou – jurou*). Tale effetto fa sí che si vengano a creare due blocchi, di cui il primo, costituito dalle due *coblas* iniziali, è centrato sulla giovane e sui suoi dubbi, mentre il secondo sposta invece lo sguardo verso l'amico e i suoi giuramenti.

#### NOTE

7. *que jurou*: in B e V il verso è ipermetro poiché entrambe i manoscritti riportano *que mi jurou ali*. Si è scelto di correggere tale ipermetria, in accordo con Nunes, anche in virtù del parallelismo con il v. 10; Cohen e Braga rispettano, invece, la lezione dei codici.

7-12: Le interpretazioni alle due strofe sono varie: Cohen e Braga ritengono che anche le ultime due strofe siano interrogative, mentre Nunes edita l'ultima come assertiva. Si è ritenuto qui, invece, che le ultime due strofe vadano entrambe ritenute assertive, poiché la *cantiga* pare divisa in due blocchi separati, di cui è solo il primo ad essere interrogativo.

IV. *Que boas novas que oj'oirá* (LPGP 75.19; RM 75.19)

Que boas novas que oj'oirá  
 o meu amigo, quando lh'eu disser  
 ca lhi quer'eu maior ben ca m'el quer,  
 e el enton, con ben que lhi será,  
*non saberá como mi agradecer,* 5  
*nen que mi diga con tan gran prazer.*

Ca lhi direi ca mui melhor ca mí  
 lhi quer'eu já, nen ca meu coração,  
 nen ca meus olhos, se Deus mi perdon,  
 e, pois que lh'eu tod'esto meter i, 10  
*non saberá como mi agradecer,*  
*nen que mi diga con tan gran prazer.*

E outro prazer vos direi, maior  
 que vos eu dixi que lh'og'eu direi:  
 que viva mig', assi non morrerei, 15  
 e pois que lh'eu disser tan grand'amor,  
*non saberá como mi agradecer,*  
*nen que mi diga con tan gran prazer.*

O que el deseja mais doutra ren  
 lhi direi oge, tanto que o vir, 20  
 ca lhi direi ca non posso guarir,  
 tal ben lhi quer'e el enton con ben,  
*non saberá como mi agradecer,*  
*nen que mi diga con tan gran prazer.*

11. mi agradecer] mha gradacer BV.

Mss.: B667, fol.143V, col. b; V270, fol.40r, col. a.

*Ed. semidiplomatiche. Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 270; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 631.

*Ed. critiche e interpretative. Cantigas* (Nunes), n° 102; *Cantigas* (Cohen): 154.

## TRADUZIONE

Quali buone notizie oggi udirà il mio amico, quando gli dirò che desidero per lui maggior bene di quanto lui desideri per me, e allo stesso tempo, per il bene che ne avrà, *non saprà come mi è gradito e che non mi dica che ne avrà gran piacere.*

Poiché gli dirò che lo amo molto più di me stessa, del mio cuore, dei miei occhi, che Dio mi perdoni; e, dopo avergli detto tutto questo, *non saprà come mi è gradito e che non mi dica che ne avrà gran piacere.*

E un altro piacere vi dirò, maggiore di quelli che vi dissi che gli avrei detto: che viva con me, così non morirei, e poiché gli dichiarerei un amore tanto grande *non saprà come mi è gradito e che non mi dica che ne avrà gran piacere.*

Ciò che desidera più di ogni altra cosa gli dirò oggi, quando lo vedrò, poiché gli dirò che non posso vivere tanto lo amo, e quindi lui con piacere *non saprà come mi è gradito e che non mi dica che ne avrà gran piacere.*

## METRICA

*Cantiga de refran* di 4+2 decasillabi ossitoni, *coblas singulares*, T. 160:134.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-a	-er	-er	-a	-er	-er
II	-i	-on	-on	-i	-er	-er
III	-or	-ei	-ei	-or	-er	-er
IV	-en	-ir	-ir	-en	-er	-er

La *cantiga* presenta numerosi *enjambements*, ed effettivamente una sintassi che travalica la misura del verso rende bene l'urgenza del sentimento della *senhor*.

La maestria di Johan Pérez si riscontra soprattutto nella costruzione della terza strofa, che costituisce anche il centro della *cantiga* dal punto di vista tematico. La *cobla* è strutturata in modo da svilupparsi all'interno dei due *praxer* che sono termine iniziale e finale della *cobla* stessa. Il primo e il secondo verso presentano un poliptoto nel diverso uso del verbo *dizer* che esprime un *climax* ascendente, culminante nel verso successivo con

l'inserimento del verbo *viver* accanto alla litote di *non morrerei*. Questo verso è per altro molto simile al secondo verso del *refran* (*Vived'mig', amig', e viverei*) della *cantiga* 11, con cui la 9 condivide anche il tema. La differenza è soprattutto nell'effetto dato qui dalla litote e là dal poliptoto: nel primo caso infatti il risultato è di enfatizzare il concetto rispetto al secondo caso.

## NOTE

11: *agradecer*: Sia B che V riportano la forma *mha gradecer*, che viene accolta da Cohen. Riteniamo invece plausibile che il copista di B e V abbia interpretato erroneamente il modello segmentando il pronome e la forma incoativa, e per questa soluzione opta anche Braga che trascrive *m'bagradecer*. Nunes propone invece *mi á gradecer*.

V. *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei* (LPGP 75.14; RM 75.14)

Par Deus, amigo, nunca eu cuidei  
 que vos perdesse, como vos perdi,  
 por que non parece melhor de mí,  
 nen ar val mais, e tal queixum'end'ei  
*que direi, amigo, per boa fé,* 5  
*como parec'e seu nom'e quen é.*

Se vos foss'eu por tal dona perder  
 que me vences'og'en parecer ben  
 ou en al que quer, prazer m'ia én,  
 mais tan sen guisa o fostes fazer  
*que direi, amigo, per boa fé,* 10  
*como parec'e seu nom'e quen é.*

En toda ren que vos possa buscar  
 mal, buscar-vo-lo-dei, mentr'eu viva fôr,  
 ca me leixastes por atal senhor  
 que ben vos digo con este pesar  
*que direi, amigo, per boa fé,* 15  
*como parec'e seu nom'e quen é.*



Il ritmo concitato e teso della *cantiga* è ottenuto tramite l'uso dei numerosissimi *enjambements* presenti quasi ad ogni verso della *cantiga* (fanno eccezione i vv. 3, 9, 14 e i ritornelli), e grazie ai meccanismi di *derivatio* ottenuti mediante l'uso del poliptoto al v. 2 (*perdesse – perdi*).

## NOTE

1. *par*: l'oscillazione tra le preposizioni *per/por* è ampiamente attestata nei testi galeghi, più rara invece la forma *par*, che, per Ferreiro<sup>36</sup> è un gallicismo e si trova solamente nelle espressioni quali *par Deus*, come in questo caso; *nunca*: è omissa in B, ma per rispettare l'ortometria del verso viene accolta la lezione di V da tutti gli editori.

2. *como vos*: in V viene omissa l'ultima lettera del pronome; *perdi*: la doppia *i* è stata subito cancellata.

4. *ar*: particella rafforzativa che si trova sempre prima del verbo; è presente anche ai vv. 361 e 423; *queixum'end'ei*: letteralmente 'lamento', dal verbo *queixar* suffissato con *-ume*.<sup>37</sup>

7. *parecer*: < \*PARESCERE. Per l'evoluzione della forma rimando ai lavori di Williams e Maia.<sup>38</sup>

14: in V il secondo emistichio si trova ripetuto nella riga sottostante insieme alla prima parte del verso successivo; il tutto viene cancellato da una riga.

VI. *Dized', amigo, en que vos mereci* (LPGP 75.06; RM 75.06)

Dized', amigo, çen que vos mereci  
 por non quererdes comigo viver?  
 E saberedes que non ei poder  
 de viver, pois vos partirdes de mí,  
*e pois sen vós viver non poderei,*  
*vived'mig', amig', e vivereí.*

5

<sup>36</sup> Ferreiro 1995: 365.

<sup>37</sup> Roi Queimado (Lorenzo–Marcenaro): 132.

<sup>38</sup> Cf. Williams 1968: 213 e Maia 1997: 732.

Vivede mig'e ben vos estará  
 e averei sempre que vos gracir,  
 ca se vos fordes e vos eu non vir,  
 non viverei, amig', u al non á, 10  
*e pois sen vós viver non poderei,*  
*vived'mig', amig', e viverei.*

Se queredes que vos eu faça ben,  
 ai meu amigo, en alguã sazón,  
 vivede migo, se Deus vos perdon, 15  
 ca non poss'eu viver per outra ren  
*e pois sen vós viver non poderei,*  
*vived'mig', amig', e viverei.*

Pois entendedes, amigo, com'é  
 a mia fazenda, per Nostro Senhor, 20  
 vivede migo, ca, pois sen vós for,  
 non poderei viver, per boã fe  
*e pois sen vós viver non poderei,*  
*vived'mig', amig', e viverei.*

3. non ei] non ei en BV 4. partirdes] partides BV 7. vived] ciuede V  
 20. per] y B.

Mss.: B669, fol. 144r, col. a-b; V272, fol. 40r, col. b, fol. 41r, col. a.  
*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 272; *Cancioneiro Col-  
 locci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 633.  
*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Nunes), n° 104; *Cantigas* (Cohen): 156.

#### TRADUZIONE

Ditemi amico, per quale motivo non ho meritato che voi desideriate vi-  
 vere con me? E saprete che non posso vivere dopo che mi avrete lasciata,  
*e poiché senza voi non potrò vivere, vivete con me, amico, e vivrò.*

Vivete con me, e starete bene, e vi darò sempre ciò che vi piacerà,  
 perché, se voi ve ne andaste e io non vi vedessi, non vivrò, amico, in  
 nessun modo, *e poiché senza voi non potrò vivere, vivete con me, amico, e vivrò.*

Se volete che vi ami, amico mio, in qualsiasi momento, vivete con me, che Dio vi perdoni, perché non posso vivere per altra cosa e *poiché senza voi non potrò vivere, vivete con me, amico, e vivrò.*

Poiché capite, amico, com'è la mia situazione, per Nostro Signore, vivete con me, perché, se voi ve ne andrete io non vi vedrò, poiché non potrò vivere, in fede mia, e *poiché senza voi non potrò vivere, vivete con me, amico, e vivrò.*

## METRICA

*Cantiga de refran*, di 4+2 decasillabi ossitoni, *coblas sigulars*, T. 160: 129.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-i	-er	-er	-i	-ei	-ei
II	-a	-ir	-ir	-a	-ei	-ei
III	-en	-on	-on	-en	-ei	-ei
IV	-e	-or	-or	-e	-ei	-ei

Come nei testi analizzati precedentemente possiamo notare qui l'uso di due *enjambements* con funzione enfatica in corrispondenza dei vv. 3 e 19, dove mettono in risalto i nuclei tematici del *viver* e della *mia fezenda*, la situazione in cui si trova la donna.

Interessante è anche il secondo verso del *refran*, costruito con un poliptoto in chiasmo del verbo *viver*, centrale in tutta la *cantiga*. Tale verso è molto simile al v. 14 della *cantiga* 9.

## NOTE

3. *non ei*: in B e V il v. 3 è problematico poiché è ipermetro: compare nella forma *e saberedes que non ei en poder*. Quasi tutti gli editori rispettano la forma presente nei codici, tuttavia si è qui posta una riflessione su come regolarizzare il verso. La scelta è ricaduta sull'eliminazione di *en*, mantenendo la forma del futuro di *saber* invece di regolarizzare portando il futuro al presente *sabedes* lasciando però intatta la forma *en*, come fa Nunes. Si è ritenuto che la forma del futuro meglio si adattasse al contesto.

4. *partirdes*: B e V hanno il presente *partides*, ma si è scelto di correggere con la forma del futuro imperfetto *partirdes*, poiché sarebbe in accordo con tutte le altre della *cantiga* e, in particolare, sarebbe coerente con la forma scelta per il verso precedente. La stessa congettura viene accolta da Nunes e Cohen, ma viene rifiutata da Braga; *migo*: il pronome personale con funzione di complemento con preposizione si evolve regolarmente da latino MECUM > *meço* > *migo* (qui è in forma tronca).<sup>39</sup>

7. *vivede*: V contiene un palese errore che è stato corretto in base all' analogia con altri punti del testo.

15. *vivede*: in V viene confusa la forma dell'imperativo *vivede*, qui accettata – si tratta infatti di una accorata richiesta più che di una constatazione –, con quella del presente *vivedes*, che però viene mantenuta da Braga; *perdon*: B ha la forma *perdon*, ma l'alternanza è ampiamente attestata.<sup>40</sup>

#### VII. *Disseronmi ora de vós ãa ren* (LPGP 75.05; RM 75.05)

Disseronmi ora de vós ãa ren,  
 meu amigo, de que ei gran pesar,  
 mais eu mi o cuido mui ben melhorar,  
 se eu poder, e poderei mui ben:  
*ca o poder, que sempre ouvi, m'ei* 5  
*e eu vos fiz e [eu] vos desfarei.*

Dizenmi que filhastes senhor tal  
 por que vos cuidastes de min partir,  
 e ben vos é, se vos a ben sair,  
 mais deste ben farei vos end'eu mal 10  
*ca o poder, que sempre ouvi, m'ei,*  
*e eu vos fiz e [eu] vos desfarei.*

Senhor filhastes, com'oi dizer  
 a meu pesar, e perderedes i,  
 se eu poder, e poderei assi 15

<sup>39</sup> Cf. Williams 1968: 145 e Ferreiro 1995: 246.

<sup>40</sup> Ferreiro 2016.

como fiz sempr', e possome poder:  
*ca o poder, que sempre ouvi, m'ei,*  
*e eu vos fiz e [eu] vos desfarei.*

E, pois vos eu tornar qual vos achei,  
 pesarmi á en, mais pero vingar m'ei. 20

Mss.: B670, fol. 144r, col. b, fol. 149r, col. a; V273, fol. 41r, col. a.  
*Ed. semidiplomatiche. Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 273; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 634.  
*Ed. critiche e interpretative. Cantigas* (Nunes), n° 105; *Cantigas* (Cohen): 157.

#### TRADUZIONE

Mi hanno detto ora una cosa di voi, amico mio, da cui ho avuto un grande dolore, ma io ho il proposito di superarla davvero bene, se posso, e potrò molto bene: *perché il potere che avevo sempre, l'ho ancora, e io vi ho fatto e io vi disferò.*

Mi dicono che amaste una donna tale per la quale voi pensaste di separarvi da me, e vi sta bene, se vi riuscirà male, ma questo bene lo trasformerò in male: *perché il potere che avevo sempre, l'ho ancora, e io vi ho fatto e io vi disferò.*

Amaste una signora come ho sentito dire per causarmi dolore, e qui ci perderete, se potrò, e potrò così come ho fatto sempre, e ho potere su questo: *perché il potere che avevo sempre, l'ho ancora, e io vi ho fatto e io vi disferò.*

E, dopo che sarete tornato quale eravate, ciò mi procurerà dolore, ma intanto mi sarò vendicata.

#### METRICA

*Cantiga de refran*, di 4+2 decasillabi ossitoni e una *fiinda, coblas singulares*, T. 160:128.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C	10c	10c
I	-en	-ar	-ar	-en	-ei	-ei		
II	-al	-ir	-ir	-al	-ei	-ei		
III	-er	-i	-i	-er	-ei	-ei		
F.							-ei	-ei

La *cantiga* è costruita dal punto di vista formale come una lucida argomentazione: pochi *enjambements* (vv. 7, 13 e 15) usati sapientemente per sottolineare alcuni punti del testo (nel primo caso l'accento è posto sulla donna scelta per sostituire la *senhor*, nel secondo caso sul dolore che lei prova, e nel terzo sulle sue possibilità di vendetta), e molti parallelismi che legano strettamente tra loro le *coblas*. Due verbi quasi identici sono posti all'inizio delle prime due strofe e la terza riprende il secondo emistichio del primo verso della seconda. Inoltre, in tutte le tre *coblas* possiamo notare l'uso di figure di *repetitio* e *variatio*: nella prima strofa al v. 4 è presente un poliptoto che si ripete molto simile nella terza strofa al v. 15, mentre il verso 9 della seconda strofa è costituito da due emistichi quasi identici. Il *refran* è strutturato secondo la figura dell'*isocolon*.

#### NOTE

In B la *cantiga* si trova in un punto particolare, poiché nel fascicolo 18 è trascritta solamente la prima parte della strofa iniziale, e il resto del testo è copiato da un'altra mano nel fascicolo successivo. Tale situazione è dovuta probabilmente al processo di copiatura "alla pecia" con cui è stato assemblato il codice.<sup>41</sup>

In fondo alla carta 144r compare, inoltre, la scrizione *X[mus] R[otulus] outro R[olo] sse comença*.<sup>42</sup> probabilmente già presente nel modello di B, essa segnalava la fine di un fascicolo e l'inizio del successivo proprio con i due versi del *refran*. L'annotazione è stata in seguito cancellata, probabilmente da Colocci, in fase di revisione, e lo stesso Colocci completa con i versi mancanti la strofa lasciata incompleta, segnalando inoltre che il testo segue nel fascicolo successivo tramite un «sequitur infra» posto nel margine destro della carta 144r.

<sup>41</sup> Ferrari 1979: 118.

<sup>42</sup> Cf. *ibidem*, per la trascrizione.

Il testo del *refran* è, poi, problematico, poiché sia in B che in V il secondo è trascritto nella forma *ca o poder que eu sempre ouvi m'ei, | e eu vos fiz e vos desfarei*, mentre il primo e il successivo eliminano l'*eu* del primo verso. Cohen sceglie di integrare *eu* nei ritornelli in cui manca – ma questo porta il verso ad essere ipermetro – e di completare il secondo verso del *refran* con *eu* prima di *vos desfarei* per rispettare il parallelismo. Braga, più conservativo, elimina l'*eu* del secondo *refran*. Si è scelta qui una soluzione intermedia tra le due posizioni, integrando il secondo verso del ritornello ma eliminando l'*eu* della seconda strofa.

7. *filbar senbor*: da \*PILIARE, espressione abbastanza tipica della lirica cortese galego-portoghese, ma presa in prestito dal linguaggio feudale in cui indicava il patto tra signore e vassallo, e rientra nell'ambito della sottomissione alla *senbor*.<sup>43</sup>

9. *sair a ben*: espressione idiomatica, che vale 'dare un buon risultato'.

#### VIII. *Pero vos ides, amigo* (LPGP 75.16; RM 75.16)

Pero vós ides, amigo,  
 sen o meu grad'alhur viver,  
 non vós ides ond'ei prazer:  
 por non falardes comigo,  
*ca daqui o poss'eu guisar,* 5  
*mais por mí fazerdes pesar.*

E, pero vós ides daquen,  
 non vós ides, do que mi praz:  
 por non fazer eu quanto faz  
 molher por om'a que quer ben, 10  
*ca daqui o poss'eu guisar*  
*mais por mí fazerdes pesar.*

Ir vós podedes, mais ben sei  
 ca non diredes con razon  
 que non faç'eu de coração 15  
 por vós quanto de fazer ei,

<sup>43</sup> Osoiro Anes (Marcenaro): 105.

*ca daqui o poss'eu guisar,  
mais por mí fazerdes pesar.*

E, pero vós ir queredes,  
non diredes, per boã fé,  
con dereito que per min é,  
ca faç'eu quanto dizedes,  
*ca daqui o poss'eu guisar,  
mais por mí fazerdes pesar.*

20

21. dereito] deito V.

Mss.: B672, fol. 149r, col. a-b; V274, fol. 41r, col. b.

*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 274; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 635.

*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Nunes), n° 106; *Cantigas* (Cohen): 158.

#### TRADUZIONE

Benché siate andato, amico, contro la mia volontà a vivere altrove, non andate per un motivo che mi dia piacere: per non parlare con me, *che da dove sono posso arrangiarmi, ma sarete per me causa di dolore.*

E, poiché voi ve ne andate via da qui, non andate per qualcosa che mi faccia piacere: perché io non faccia quanto fa una donna per qualcuno che ama, *che da dove sono posso arrangiarmi, ma sarete per me causa di dolore.*

Potete andarvene ma so bene che non direte con senno che io non faccia di buona volontà per voi quanto dovevo fare, *che da dove sono posso arrangiarmi, ma sarete per me causa di dolore.*

E, poiché desiderate andare, non direte, in fede mia, con diritto, che è a causa mia, perché faccio quanto avete detto, *che da dove sono posso arrangiarmi, ma sarete per me causa di dolore.*

#### METRICA

*Cantiga de refran*, le strofe II-III composte di 4+2 ottonari ossitoni (T. 160:355) e le strofe I-IV composte 2 settenari parossitoni (rima –a) e 4 ottonari ossitoni (rime –b e –C), T. 160: 423.

	7'a	8b	8b	7'a	8C	8C
I	-igo	-er	-igo	-er	-ar	-ar
IV	-edes	-e	-e	-edes	-ar	-ar
	8 a	8b	8b	8a	8C	8C
II	-en	-az	-az	-en	-ar	-ar
III	-ei	-on	-on	-ei	-ar	-ar

La situazione è qui singolare poiché, come accade nel testo 8, la *cantiga* presenta due schemi metrici diversi; qui però, a differenza della precedente, sono le due strofe centrali ad avere uno schema differente. Alcuni elementi morfologici del primo verso di ogni strofa, inoltre, vengono ripresi dalla successiva, in modo da marcare la successione delle diverse *coblas*. Sono poi da segnalare alcuni artifici retorici presenti all'interno del testo, quali il poliptoto del v. 9 e gli *enjambements* presenti ai primi tre versi della terza strofa, che conferiscono alla *cobla* un andamento da ritmo ascendente che culmina nel *refran*.

## NOTE

8-9: in V i versi sono trascritti su una sola riga.

21. *dereito*: In V probabilmente non è stato copiato un segno di abbreviazione (che invece compare in B), motivo per cui la lezione accolta da tutti gli editori è quella di B.

IX. *Amigo, pois me leixades* (LPGP 75.01; RM 75.01)

Amigo, pois me leixades  
e vós ides alhur morar,  
rogu'eu a Deus, se tornades  
aqui por comigo falar,  
*que non ajades, amigo,*  
*poder de falar comigo.*

5

E pois vos vós ir queredes  
e me non queredes crear,

rogu'a Deus, se o fazedes,  
e tornardes por me veer, 10  
*que non ajades, amigo,*  
*poder de falar comigo.*

Pois non catades medida,  
nen quanto vos eu fiz de ben,  
rog'a Deus, se por ventura 15  
tornardes por mi dizer ren,  
*que non ajades, amigo,*  
*poder de falar comigo.*

Pois vos ides sen meu grado  
e non dades nada por mí 20  
rogu'eu a Deus se coitado  
fordes e tornardes aqui,  
*que non ajades, amigo,*  
*poder de falar comigo.*

7. vos vos] *om.* vos B 10. por] per V 13. catades] cantades V 20. nada  
por mi] por mi nada B, per mi nada V.

Mss: B673, fol. 149r, col. b, fol. 149v, col. a; V275, fol. 41r, col. b, fol.  
42r, col. a.

*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 275; *Cancioneiro Co-  
locchi Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 636.

*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Nunes), n° 107; *Cantigas* (Cohen): 159.

#### TRADUZIONE

Amico, poiché mi lasciate e andate a vivere altrove, chiedo a Dio, se tor-  
nate qui per parlare con me, *che non abbiate, amico, il potere di parlare con me.*

E, poiché desiderate andare e non desiderate credermi, chiedo a Dio,  
se lo fate e tornate per vedermi, *che non abbiate, amico, il potere di parlare con  
me.*

Poiché non rispettate la moderazione, né quanto vi ho fatto di bene, chiedo a Dio, se per caso tornate per dirmi qualcosa, *che non abbiate, amico, il potere di parlare con me.*

Poiché voi andate contro la mia volontà, e non mi date nulla, chiedo a Dio, se sarete addolorato e tornerete qui, *che non abbiate, amico, il potere di parlare con me.*

#### METRICA

*Cantiga de refran*, composta da 4 settenari parossitoni (rime -a e -C) e 2 ottonari ossitoni, *coblas singulares*, T. 99.59.

	7'a	8b	7'a	8b	7'C	7'C
I	-ades	-ar	-ades	-ar	-igo	-igo
II	-edes	-er	-edes	-er	-igo	-igo
III	-ura	-en	-ura	-en	-igo	-igo
IV	-ado	-i	-ado	-i	-igo	-igo

La *cantiga* poggia, dal punto di vista formale, sul terzo verso di ogni strofa, il cui primo emistichio si ripete uguale in ogni *cobla* secondo il procedimento delle *coblas capdenals*. La preminenza tematica è accentuata anche dall'*enjambement* presente solo tra i versi 3 e 4, mettendo così in risalto ogni volta la protasi del periodo ipotetico retto dal primo emistichio.

#### NOTE

2. *albur*: avverbio di luogo indefinito, di cui Maia<sup>44</sup> rileva la grande vitalità fino al XVI secolo, e che ancora si riscontra nel galego moderno nel termine *allur*. L'origine della forma è dibattuta: accanto alla possibilità che derivi da \*ALLOR composto per analogia da ALLORSU-, c'è quella che il termine sia stato influenzato dal provenzale *albors*, *albor*, come sostengono Ferreiro e Michaëlis.<sup>45</sup>

7. *vos vós*: in B il verso è ipometro, quindi si è seguita qui la lezione di V che restituisce al verso la sua regolarità.

<sup>44</sup> Maia 1997: 86-7.

<sup>45</sup> Si vedano Michaëlis de Vasconcelos 1921: 4 e Ferreiro 1995: 355.

13. *catades*: V riporta l'errata lezione *cantades* che non dà significato.

15: nel codice V il copista, alla fine del verso 15, trascrive anche la prima parola del verso successivo, ma con una particolarità: sotto la cancellatura si nota che la forma usata è *tornardes* mentre nel verso successivo compare la forma *tornades*.

20. *nada por mí*: l'ordine delle parole nei mss. è invertito (*por mi nada*), per un errore di trasmissione; per rispettare la regolarità della rima si è deciso di ripristinare la corretta sequenza delle parole; *nada*: *nada* < (REM) NATA,<sup>46</sup> a determinare una cosa esistente nelle frasi negative.

X. *Amig'ouv'eu a que queria ben* (LPGP 75.02; RM 75.02)

Amig'ouv'eu a que queria ben,  
tal sazon foi, mais já migo non ei  
a que ben queira, nen o averei  
enquanto vivia já, per unha ren:  
*ca mi mentiu o que mi soia* 5  
*dizer verdad'e nunca mentia.*

E mui pouc'á que lh'eu oí jurar  
que non queria ben outra molher  
se non mí, e [ben] sei eu que lho quer,  
e por esto non poss'en ren fiar, 10  
*ca mi mentiu o que mi soia*  
*dizer verdad'e nunca mentia.*

Máis me fiava per el ca per mi,  
nen ca per ren que no mundo viss'al,  
e mentium'ora tan sen guisa mal 15  
que non fiarei en ren des aqui,  
*ca mi mentiu o que mi soia*  
*dizer verdad'e nunca mentia.*

E, se outr'ouvesse, mentirm'ia,  
pois mi mentiu o que non mentia. 20

<sup>46</sup> Cf. Williams 1968: 160 e Ferreiro 1995: 269.

2. ja migo] lamigo B 16. en ren] ea ren V.

Mss.: B674, fol. 149v, col. a-b; V276, fol. 42r, col. a.

*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 276; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 637.

*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Nunes), n° 108; *Cantigas* (Cohen): 160.

#### TRADUZIONE

Avevo un amico che amavo, da tanto tempo, ma non ho più con me colui a cui volevo bene, né lo avrò più finché vivrò, per una ragione: *perché mi ha mentito colui che era solito dire la verità e mai mentiva.*

Ed è davvero poco tempo che l'ho udito giurare che non amava altra donna se non me, e so davvero che lo desidera, e per questo non posso fidare in nulla *perché mi ha mentito colui che era solito dire la verità e mai mentiva.*

Mi fidavo più di lui che di me stessa, né di qualsiasi altra cosa conosci al mondo, e ora mi ha mentito così tanto senza ragione che non mi fiderò di nulla da ora in avanti, *perché mi ha mentito colui che era solito dire la verità e mai mentiva.*

E, se avessi un altro, mi mentirebbe, poiché mi ha mentito chi non mi mentiva.

#### METRICA

*Cantiga de refran*, di 4 decasillabi ossitoni e 2 novenari parossitoni, con una *fïnda* di due novenari parossitoni, *coblas singulares*, T. 160: 266.

	10a	10b	10b	10a	9°c	9°c	9°c	9°c
I	-en	-ei	-ei	-en	-ia	-ia		
II	-ar	-er	-er	-ar	-ia	-ia		
III	-i	-al	-al	-i	-ia	-ia		
F							-ia	-ia

## NOTE

La colonna b di V è lasciata in bianco.

2. *já migo*: B ha un'errata lezione, *lamigo*, per questo motivo si segue qui la lezione di V.

6: dopo il ritornello della prima strofa, sia in B sia in V, viene ripetuto una seconda volta il *ca mi* come se fosse l'inizio di un altro verso.

9: il verso è ipometro, lo si è regolarizzato qui seguendo Cohen, mentre Nunes e Braga rispettano la lezione trådita.

11: V sopra alla parola *mi* è presente una *x*.

16 *en ren*: La lezione di V viene rifiutata da tutti gli editori ad eccezione di Braga.

XI. *O por que sempre mia madre roguei* (LPGP 75.13; RM 75.13)

O por que sempre mia madre roguei  
 que vos visse, meu amigo, non quer,  
 mais pesarlh á muito, quando souber  
 que vos eu digu'esto que vos direi:  
*cada que migo quiserdes falar,* 5  
*falade migu'e pês a quen pesar.*

Pês a questo quer e matesse por én,  
 ca post'é já o que á de seer.  
 Veer vos ei, se vós poder veer,  
 e poderei, ca, meu lum'e meu ben: 10  
*cada que migo quiserdes falar,*  
*falade migu'e pês a quen pesar.*

Pois entendo que mia mort'e meu mal  
 quer, pois non quer ren de quant'a mi praz,  
 e poi-lo ela por aquesto faz, 15  
 fazed'aquest'e depois farás'al:  
*cada que migo quiserdes falar,*  
*falade migu'e pês a quen pesar.*

Sempr'eu punhei de mia madre servir,  
 mais por esto ca por outra razon, 20  
 por vos veer, amigu', e por al non,  
 mais pois mi o ela non quer consentir,  
*cada que migo quiserdes falar,*  
*falade migu'e pês a quen pesar.*

2. quer] quei V 5. quiserdes] qinserdes B 15. por] pre V 20. por] per V, por] per V 21. por] per V, por] per V.

Mss.: B675, fol. 149v, col. b; V277, fol. 43r, col. a.

*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 277; *Cancioneiro Colucci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 638.

*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Nunes), n° 109; *Cantigas* (Cohen): 161.

#### TRADUZIONE

Ciò che ho sempre chiesto a mia madre, che vi vedesse, amico, non vuole, ma dovrà dolersi quando saprà che vi ho detto ciò che vi dirò: *ogni volta che desiderate parlare con me, parlatemi, e pesi a chi deve.*

Nonostante non desidera ciò, e si ucciderebbe per questo, poiché è già stato deciso: vi vedrò, se posso vedervi, e potrò, perchè è la mia luce: *ogni volta che desiderate parlare con me parlatemi, e pesi a chi deve.*

Poiché capisco che vuole la mia morte e il mio male, e dal momento che non desidera nulla di quanto mi piace, e poiché non fa nulla di questo, fate così, e poi si vedrà: *ogni volta che desiderate parlare con me, parlatemi, e pesi a chi deve.*

Mi sono sempre sforzata di obbedire a mia madre, per questo, più che per altro motivo, per vedervi, amico, e non per altro, ma poiché lei non vuole acconsentire, *ogni volta che desiderate parlare con me, parlatemi, e pesi a chi deve.*

#### METRICA

*Cantiga de refran*, di 4+2 decasillabi ossitoni, *coblas singulares*, T. 160:131.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-ei	-er	-er	-ei	-ar	-ar
II	-en	-er	-er	-en	-ar	-ar
III	-al	-az	-az	-al	-ar	-ar
IV	-ir	-on	-on	-ir	-ar	-ar

Interessante il v. 9, poiché è costruito con un chiasmo dei due infiniti del verbo *veer* che si trovano uno all'inizio e uno a conclusione del verso, che è poi legato al successivo dalla ripetizione variata di *poder*.

#### NOTE

2: *quer*: il copista di V ha probabilmente male interpretato l'ultima lettera del verso che viene trascritto *quei*.

5: *quiserdes*: B ha l'errata lezione *quinsertes* a cui si è preferito la lezione di V.

10: *meu lum'e meu ben*: per riprendere le parole di Gerardo Pérez Barcala, «o emprego do substantivo *lume* como metáfora para referirse óser amado tense vinculado coa estética da luz qui, aínda con precedentes na filosofía platónica, se desenvolve na Europa medieval a partir do século XIII como parte dunha estética da beleza que, con todo, non parece fondamente arraigada nos trovadores peninsulares». <sup>47</sup> Interessante è notare che delle 57 *cantigas* in cui compare la parola *lume*, la maggior parte (35) siano *cantigas d'amor*, e solamente 22 siano *cantigas d'amigo*, e in particolare, l'accostamento *meu lum'e meu ben*, su 10 occorrenze totali, si ritrova solamente in tre *cantigas d'amigo*, che presentano identico schema metrico. In particolare, si può notare un'affinità tra la *cantiga* 16 e quella di Nuno Perez Sandeu (LPGP 107.2) in cui il tema principale è l'ostacolo alla relazione amorosa rappresentato dalla madre della fanciulla. <sup>48</sup>

15. *por*: l'uso di V è generalmente di preferire la forma *per* laddove in B è *por*. In questo caso, dove V avrebbe riportato *per* il copista ha per errore invertito le ultime due lettere. Non v'è dunque alcun problema nel restituire la lezione originale.

<sup>47</sup> Pérez Barcala 2004: 603.

<sup>48</sup> Uso qui i dati forniti in *ibi*: 615-20.

3.2. *Pastorella*XII. *Cavalgava noutro dia* (LPGP 75.03; RM 75.03)

Cavalgava noutro dia  
 per un caminho francês,  
 e unha pastor s'ia,  
 cantando con outras tres  
 pastores, e non vos pês, 5  
 e direi vos todavia  
 o que a pastor dizia  
 aas outras en castigo:  
 «Nunca molher crea por amigo  
 pois s'ó meu foi e non falou migo». 10

«Pastor, non dizedes nada»  
 diz unha delas enton,  
 «Se se foi esta vegada,  
 ar verrás'outra sazón,  
 e dirá vos por que non  
 falou vosc', ai ben talhada, 15  
 e é cousa mais guisada  
 de dizerdes, com'eu digo:  
 “Deus ora veess'ó meu amigo  
 E averia gran prazer migo”»

15. por] per V.

Mss.: B676, fol. 150r, col. a; V278, fol. 43r, col. a-b.

*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 278; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 639; *Cantigas* (Nunes), n° 110.

*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Cohen): 162.

## TRADUZIONE

Cavalcavo l'altro giorno su un cammino francese e c'era una pastora, che cantava con altre tre pastorelle, e non vi dispiaccia, vi dirò comunque quello che la pastora diceva alle altre come avviso: «Nessuna donna dia credito all'amico, poiché lo feci al mio e non parlò con me».

«Pastora, non dite nulla», dice intanto una di quelle, «Se se ne è andato questa volta, tornerà in un altro momento e vi dirà perché non parlò con voi, oh bella, ed è cosa molto appropriata di dire, come io dico: “Dio, venisse ora il mio amico, e avrebbe gran piacere con me”».

## METRICA

*Cantiga de meestria*, con schema rimico *ababbaacc*, in cui le rime *-a* sono settenari parossitoni, le rime *-b* sono settenari ossitoni e le rime *-c* sono novenari parossitoni (tranne la prima che è ossitona), *coblas singulares*, T. 82:1.

	7'a	7b	7'a	7b	7b	7'a	7'a	7'c	9'c	9'c
I	-ia	-es	-ia	-es	-es	-ia	-ia	-igo	-igo	-igo
II	-ada	-on	-ada	-on	-on	-ada	-ada	-igo	-igo	-igo

Il testo, seppur breve, è costruito con un buon ritmo narrativo grazie ai brevi versi collegati da numerosi *enjambements*.

## NOTE

1. *noutro*: IN+ALTERU > *enoutro* > *noutro*; il risultato dell'evoluzione si spiega con l'aferesi della vocale atona nelle agglutinazioni in cui è implicata la preposizione *en*.<sup>49</sup> Il termine dà un'indicazione temporale sull'incontro, e ricalca l'espressione galloromanza *l'autrier, autre dia*, ecc. tipica degli *incipit* delle pastorelle oitaniche e provenzali.

2. Nunes corregge l'articolo indeterminativo con il determinativo *o*, ma la lezione è in realtà perfettamente leggibile nei manoscritti ed è quella che presentiamo in questa sede. Si è ritenuto che la scelta di mantenere

<sup>49</sup> Ferreiro 1995: 204.

*un fosse più conforme all'interpretazione del testo qui proposta. Il *camimbo francês* è il cammino di Santiago de Compostela, e questo giustificherebbe la scelta di Nunes, poiché si tratterebbe di un riferimento preciso; tuttavia, come è stato esposto nel primo capitolo del presente lavoro, si è ipotizzato che Johan Pérez si riferisca in questo caso ad uno dei cammini che dalla Francia portavano al passo di Roncisvalle, e da lí al cammino per Santiago de Compostela. Questo è un ulteriore elemento a riprova dell'ipotesi appena ricordata, poiché se Johan Pérez si fosse riferito al cammino di Santiago che attraversava il regno del León avrebbe probabilmente utilizzato l'articolo determinativo.*

3. *sia*: terza persona dell'indicativo imperfetto di *seer*, (SEDEBAT > *seia* > *sia*),<sup>50</sup> che in epoca medievale era concorrente alla forma *era*, derivata da *erat*. Rispetto alla forma concorrente derivata da *esse*, il significato assume la sfumatura di 'stare fermo'.<sup>51</sup> Il termine, già raro, cadde poi in disuso nel XV secolo;<sup>52</sup> *pastor*: il termine maschile vale anche per il femminile, al pari di *senhor*.

9: la caratteristica del genere nella sua declinazione galego-portoghese è la quasi totale assenza del dialogo tra il trovatore e la *pastor*. Se, come sostiene Ada Biella,<sup>53</sup> l'origine della pastorella è da ricercarsi nei dialoghi amorosi di tradizione latina medievale, viene da chiedersi quale sia il significato dell'assenza dell'interazione tra i due protagonisti nella pastorella galego-portoghese. Qui, il trovatore/cavaliere rimane principalmente spettatore della scena che si svolge tra la *pastor* e altri personaggi (*pastores* in questo caso, ma in una pastorella di Dom Dinis, *Unha pastor bem talhada*, compare un misterioso *papagai* come interlocutore della fanciulla). Il canto della pastora è un dettaglio accessorio del genere in ambito galloromanzo, ma diventa in area iberica il motivo portante delle pastorelle. Per spiegare questa deriva dai modelli francesi e provenzali, Bertoni<sup>54</sup> richiama la presenza in Portogallo di «fanciulle che danno sfogo col canto ai sentimenti del loro cuore»,<sup>55</sup> protagoniste delle *cantigas d'amigo*. Il tema della *pastora chantant* sarebbe quindi stato affine al gusto prevalente in Portogallo e questo avrebbe determinato il passaggio di questo tema

<sup>50</sup> *Ibi*: 342.

<sup>51</sup> García de Diego 1984: 144.

<sup>52</sup> Maia 1997: 818-9.

<sup>53</sup> Biella 1965: 235-67.

<sup>54</sup> Bertoni 1917: 83-8.

<sup>55</sup> *Ibi*: 87.

da accessorio a fondamentale. Del resto, anche in questo particolare caso, le parole della *pastor* richiamano da vicino quelle delle fanciulle delle *cantigas d'amigo*, in particolare il tema della fiducia nell'amico tradita che è portante nella *cantiga* 16.

16: in B è presente una riga bianca tra il v. 16 e il 17.

### 3.3. Tenzone

#### XIII. *Johan Soárez, non poss'eu estar* (LPGP 75.09; RM 75.09)

Johan Soárez, non poss'eu estar  
 que vos non diga o qu'eu vej'aqui:  
 vejo Lourenço con muitos travar  
 pero non o vejo travar en mí,  
 e ben sei eu por que aquesto faz: 5  
 por que sab'el que quant'en trobar jaz  
 que mi o sei todo e que x'é tod'en mí.

Johan d'Aboim, oí vos ora loar  
 vosso trobar e muito me rii,  
 er dizedes que sabedes boiar 10  
 ca ben'o podedes dizer assi  
 e que x'é vosso Toled'e Orgaz,  
 e todo quanto se no mundo faz  
 ca per vós x'éste, dized[e] assi.

Johan Soárez nunca eu direi 15  
 se non aquilo que eu souber ben  
 e do que se pelo mundo faz, sei  
 que se faz por mí ou por alguen,  
 mais Toledo nen Orgaz non poss'eu  
 aver, mais en trobar que mi Deus deu 20  
 [eu] conhosco se troba mal alguen.

12. e que x'é ] e que xoi V.

Mss.: V1011, fol. 162v, col. b; fol. 163r, col. a.

*Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 1011; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado) VII, n° 1658.

*Ed. critiche e interpretative: Cantigas* (Lapa Rodrigues): 223; *Cantigas* (Videira Lopes): 185.

#### TRADUZIONE

- Johan Soárez, non posso non dirvi quello che vedo qui: vedo Lourenço che critica molti ma non lo vedo criticare me, e so bene perché fa questo, perché egli sa che quanto all'arte del comporre io so tutto e che è tutta in me.

- Johan d'Aboim, vi ho udito ora lodare il vostro comporre e me ne dispiace molto, ugualmente dite che sapete emergere, e ben potete dire così; e che sono vostri Toledo e Orgaz, e tutto quanto nel mondo è fatto per voi, dite così.

- Johan Soárez, non direi mai se non quello che so bene; e di ciò che si fa per il mondo, so che si fa a causa mia o di qualcuno, ma non posso avere né Toledo né Orgaz, ma quanto al comporre, che mi diede Dio, so bene se qualcuno compone male.

#### METRICA

*Cantiga de meestria*, di 7 decasillabi ossitoni tranne le rime *-a* e *-c* della terza strofa che sono invece parossitone, *coblas doblas*, T. 101:13.

	10a	10b	10a	10b	10c	10c	10b
I	-ar	-i	-ar	-i	-az	-az	-i
II	-ar	-i	-ar	-i	-az	-az	-i
II	-ei	-en	-ei	-en	-eu	-eu	-en

Il testo è probabilmente mutilo di una *cobla*, poiché lo schema metrico, in *coblas doblas*, prevede un numero pari di strofe, e possiamo ipotizzare che essa fosse la risposta di Johan Soárez Coelho. L'andamento colloquiale riscontrato nelle precedenti due tenzoni è qui parzialmente attenuato, probabilmente perché alla satira personale e alla critica metapoetica si affianca qui un accenno politico-feudale. Lo stile infatti è in generale più

curato, e, in particolare nella prima strofa, possiamo notare alcuni artifici retorici come la ripetizione insistente della forma *vejo* e l'*isocolon* dell'ultimo verso.

#### NOTE

I versi 4 e 14 sono ipometri, sono stati regolarizzati per rispettare la misura del verso.

3. *travar*: il verbo, variamente coniugato, ha 18 occorrenze nella lirica galego-portoghese. La maggior parte delle volte però, viene usato nei testi di polemica letteraria insieme ai verbi *trobar* e *cantar*.

10. *dizedes*: i manoscritti riportano la forma dell'imperativo *dizede*, ma si è ritenuto che la forma del presente si adattasse meglio al contesto; *boiar*: il verbo è un *hapax*, non ci sono altre occorrenze nella lirica galego-portoghese. Il significato è incerto; Lopes<sup>56</sup> sposa la congettura di Lapa<sup>57</sup> secondo cui potrebbe trattarsi di un errore per il verbo *poiar*, 'prosperare', che meglio si adatterebbe al contesto. Tuttavia Lapa sostiene che il verbo potrebbe anche avere il significato di 'mantenersi al di sopra delle fluttuazioni politiche', e in effetti, visto il successivo riferimento alle città di Toledo e Orgaz potrebbe adattarsi alla velata critica politica della tenzone, e inoltre, nel portoghese moderno, il termine significa 'galleggiare'.<sup>58</sup> Si è optato qui per tradurre il termine in senso traslato come 'emergere', significato che ben si adatta sia al tema del *ben trobar* della strofa I e a quello politico della strofa II, collegandole con la sua doppia valenza.

12. *e que x'é*: la scrittura nel manoscritto è confusa, ma la lezione che pare leggersi in V, *e que x'oi*, non dà significato, ed è quindi stata corretta seguendo per altro le congetture di tutti gli editori critici del testo; *Toled'e Orgaz*: a Toledo aveva la sua corte Alfonso X, mentre Orgaz si trova pochi chilometri a sud di Toledo. Il fatto che le due città castigliane vengano citate in questo contesto deve suscitare qualche riflessione, per cui però rimando al commento nei paragrafi iniziali.

14: il verso è ipometro, ed è quindi stata aggiunta una sillaba per rispettare l'ortometria.

<sup>56</sup> *Cantigas* (Videira Lopes): 570.

<sup>57</sup> *Cantigas* (Lapa Rodrigues): 152.

<sup>58</sup> Machado 1977, *s.v.*

21: il verso è ipometro, per questo si è scelto di integrare il pronome di prima persona. Lapa e Lopes regolarizzano il verso introducendo *ben* (*conbosco ben*).

Elisabetta Riboldi  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Cantigas* (Cohen) = Rip Cohen, *500 cantigas de amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- Cantigas* (Lapa Rodrigues) = Manuel Lapa Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970.
- Cantigas* (Nunes) = José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, 3 voll.
- Cantigas* (Videira Lopes) = Graca Videira Lopes, *Cantigas de escarnho e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002.
- Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado) = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci Brancuti*, leitura, comentários e glossário por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, Lisboa, Edição da Revista de Portugal, 1949-1964, 8 voll.
- Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos) = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Niemeyer, 1904, 2 voll.
- Cancioneiro da Vaticana* (Braga) = Teófilo Braga, *Cancioneiro português da Vaticana; edição crítica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*, acompanhada de um glossario e de uma introdução sobre os trovadores e concioneiros portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- Martin Moxa (Stegagno Picchio) = Luciana Stegagno Picchio, *Martin Moya. Le poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- Osoiro Anes (Marcenaro) = Simone Marcenaro, *Cantigas, edição crítica, tradução, note e glossario*, Roma, Carocci, 2012.
- Roi Queimado (Lorenzo–Marcenaro) = Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro, *Il Canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

Vasco Gil (Piccat) = Marco Piccat, *Il canzoniere di Don Vasco Gil*, Bari, Adriatica, 1995.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Azevedo 1906 = Pedro A. de Azevedo, *O livro de D. João de Portel: cartulário do século XIII*, «Arquivo Histórico Português» 6 (1906): 474-6.
- Ballesteros Beretta 1984 = Antonio Ballesteros Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, El Albir, 1984.
- Bertolucci Pizzorusso 2009 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini Editore, 2009.
- Bertoni 1917 = Giulio Bertoni, *Pastorelle portoghesi*, «Archivum Romanicum» 1 (1917): 83-8.
- Biella 1965 = Ada Biella, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella*, «Cultura Neolatina» 25 (1965): 236-67.
- Bossy 1993 = Michel-André Bossy, *Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems*, «Speculum» 66 (1993): 277-93
- Brunetti 1993 = Giuseppina Brunetti, *Intorno al "Liederbuch" di Peire Cardenal ed ai "libri d'autore": alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo*, in Aa.Vv., *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Zürich, 6-11 avril 1992, Tübingen · Basel, Francke-Narr, 1993, 5 voll., vol. 5 (*La Poésie lyrique romane. L'art narratif au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*): 57-71.
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *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)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- Ferreiro 1995 = Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1995, 2 voll.
- Ferreiro 2016 = Manuel Ferreiro, *Unha variación inexistente nas cantigas profanas galego-portuguesas: as formas «perdon» / «pardon»*, «Madrygal. Revista de Estudos Gallegos» 19 (2016): 51-9.
- Freire 1906 = Anselmo Braamcamp Freire, *D. João de Aboim*, «Arquivo Histórico Português» 6 (1906): 107-94.
- García de Diego 1984 = Vincente García de Diego, *Elementos de gramática histórica gallega (fonética-morfología)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1984.
- Herculano 1980-81 = Alexandre Herculano, *Historia de Portugal desde o começo da monarquia ate o fim do de Afonso III*, prefacio e notas criticas de Jose Mattoso, verificação do texto por Ayala Monteiro, Venda Nova, Livraria Bertrand, 1980-1981.

- Lorenzo Gradín 1999 = Pilar Lorenzo Gradín, *La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación*, «Romanica Vulgaria Quaderni» 13-14 (1999): 117-46.
- Machado 1977 = José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, Lisboa, Livros horizonte, 1977.
- Maia 1997 = Clarinda de Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (con referência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- Mattoso 1982 = José Mattoso, *Ricos-homens, infancoes e cavaleiros : a nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Lisboa, Guimaraes Editores, 1982.
- Michaëlis de Vasconcelos 1921 = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Glossário do Cancioneiro de Ajuda*, «Revista Lusitana» 23 (1921): 1-95.
- Pérez Barcala, 2004 = Gerardo Pérez Barcala «*Ay lume d'estes olbos meus*»: *o lume, a descriptio amantium e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa in O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simión os días 25-28 de maio de 2004, al cuidado de Mercedes Brea López, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 595-672.
- Ramos 2004 = Maria Ana Ramos, *O Cancioneiro ideal de D. Carolina*, in *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*, Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simión os días 25-28 de maio de 2004, al cuidado de Mercedes Brea López, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 13-36.
- Resende de Oliveira 1994 = Antonio Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos 13. e 14.*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lingua galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella penisola iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- Tavani 1988 = Giuseppe Tavani, *Ensaio Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional casa de Moeda, 1988.
- Vatteroni 1998 = Sergio Vatteroni *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gaucelm Faidit*, «Cultura Neolatina» 58 (1998): 7-89.
- Williams 1968 = Edwin Williams, *From Latin to Portuguese. Historical Phonology and Morphology of the portuguese language*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1968.

## SITOGRAFIA

MeDB2: Mercedes Brea López (dir.), *Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa 2.0*, Centro “Ramon Pinero” para Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela ([www.cirp.es](http://www.cirp.es)).

LPGP: Mercedes Brea López (coord.), *Lírica Profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 2 voll.

Graca Videira Lopes *et alii* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>).

RIASSUNTO: L’obiettivo di questo articolo è quello di presentare alcuni elementi di novità riguardanti il trovatore galego-portoghese Johan Pérez de Aboim, attivo presso la corte portoghese nella seconda metà del XIII secolo, emersi durante la stesura dell’edizione critica del corpus delle sue *cantigas*. Le nuove acquisizioni hanno riguardato principalmente tre fronti – questioni di datazione, di definizione del corpus, di serialità delle *cantigas d’amigo* – e ad ognuno di essi corrisponderà perciò un paragrafo.

PAROLE CHIAVE: Johan Pérez de Aboim, galego-portoghese, nuove acquisizioni.

ABSTRACT: The aim of this article is to introduce some of the innovating elements regards the gallego-portuguese troubadour Johan Pérez de Aboim, who was active around the second half of the XIII century at the portuguese court. These innovating elements were found during the critical writing about his *cantigas*. The new acquisitions are looking in particular at three sources – issues regard dating and seriality of the *cantigas d’amigo* and definition of the corpus – and to each of these sources will coincide a paragraph.

KEYWORDS: Joahn Pérez de Aboim, gallego-portuguese, innovating elements.