



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento degli Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Per un'edizione commentata delle cantigas del
giullare Juião Bolseiro nel panorama della lirica
galego-portoghese*

Relatrice
Prof.ssa Rachele Fassanelli

Laureanda
Lisa Dal Prá
n° matr.2070990 / LMFIM

Anno Accademico 2023/2024

*Ai pilastri della mia vita,
mamma e papà,
senza di loro tutto questo non sarebbe stato possibile.*

*A mia sorella, Sara,
l'amica migliore che potessi avere:
al mio fianco, sempre.*

*A Filippo,
che mi ha insegnato che nella vita
non si deve mai smettere di sorridere.*

Indice

Prefazione	p. 7
Introduzione	
La lirica profana galego-portoghese e Juião Bolseiro	
1. Coordinate storico-geografiche della lirica galego-portoghese	p. 9
2. Tradizione manoscritta	p. 12
3. L'ambiente di produzione: la corte. Trovatori e giullari	p. 17
4. Forma e struttura rimica dei testi	p. 19
5. Generi letterari maggiori	p. 21
5.1 <i>Cantiga d'amor</i>	
5.2 <i>Cantiga d'amigo</i>	p. 27
5.3 <i>Cantiga d'escarnho e maldizer</i>	p. 34
6. Generi letterari minori	p. 38
7. L'autore Juião Bolseiro	p. 41
7.1 Vita	
7.2 Opera	p. 43
<i>Cantigas</i>	p. 45
<i>Cantiga d'amor</i>	
I. <i>Ai mia senhor, todo ben mi a mí fal</i>	p. 47
<i>Cantigas d'amigo</i>	
II. <i>Sen meu amigo manh'eu senlheira</i>	p. 53
III. <i>Da noite d'eire poderán fazer</i>	p. 58
IV. <i>Fui oj'eu, madre, veer meu amigo</i>	p. 64
V. <i>Nas barcas novas foi-s' o meu amigo d'aqui</i>	p. 69
VI. <i>Vej'eu, mia filha, quant' é meu cuidar</i>	p. 73
VII. <i>Que olhos son que vergonha non an</i>	p. 78
VIII. <i>Mal me tragedes, ai filha, porque quer'aver amigo</i>	p. 84
IX. <i>Buscastes-m', ai amigo, muito mal</i>	p. 90
X. <i>Fez ùa cantiga d'amor</i>	p. 96
XI. <i>Ai madre, nunca mal senti[u]</i>	p. 102
XII. <i>Ai meu amigo</i>	p. 107
XIII. <i>Aquestas noites tan longas, que Deus fez en grave dia</i>	p. 112
XIV. <i>Ai meu amigo, avedes vós per mí</i>	p. 117
XV. <i>Partir quer migo mia madr'oj'aqui</i>	p. 122
XVI. <i>Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti</i>	p. 127
Tenzoni	
XVII. <i>Juião, quero tigo fazer</i>	p. 131
XVIII. <i>Joan Soares, de pran as melhores</i>	p. 138
Indice delle principali parole ed espressioni commentate nelle note	p. 147
Bibliografia	p. 151
Ringraziamenti	p. 159

Prefazione

Il presente lavoro di tesi ha come obiettivo quello di proporre un ampio e puntuale commento delle *cantigas* di Juião Bolseiro, autore del panorama lirico galego-portoghese oggi ancora poco conosciuto. Dal momento che in tempi recenti è stata approntata un'edizione critica, completa ed affidabile, dell'intera produzione del trovatore galego ad opera del gruppo di filologi del progetto *Universo Cantigas* (dir. Manuel Ferreiro, Universidade da Coruña), si è scelto di basarsi su di essa per procedere ad un'analisi quanto più possibile approfondita dei diversi aspetti testuali delle canzoni. Alla base di questo lavoro vi è l'interesse nella riscoperta di questo autore, su cui, ancora oggi, sono stati compiuti pochi studi anche a causa delle limitate informazioni di cui si è a conoscenza sulla sua vita. Infatti, i dati biografici a nostra disposizione relativi a Juião Bolseiro sono esigui e molto generici: non si hanno informazioni sicure riguardo al preciso periodo di tempo nel quale è vissuto ed è altrettanto difficile stabilire con certezza la sua collocazione geografica e i suoi spostamenti nel territorio della Penisola Iberica. In merito a queste problematiche gli studiosi hanno elaborato diverse ipotesi, la più avvalorata tra di esse colloca l'autore nel terzo quarto del XIII secolo nella zona della corte di Castiglia. Quest'idea è sostenuta dal ritrovamento di due tenzoni scritte dall'autore in collaborazione con due trovatori: Meen Rodriguez Tenoiro e Johan Soares Coelho. Questi scambi di rime forniscono, inoltre, come si vedrà più in dettaglio nel prosieguo dell'elaborato, alcune informazioni anche sul posizionamento sociale di Juião Bolseiro che, molto probabilmente, era un giullare o un menestrello di corte.

Il lavoro di analisi e commento dei testi di Juião Bolseiro all'interno di questa tesi di laurea è articolato nel seguente modo. Una prima parte è dedicata ad un'introduzione sugli aspetti generali della lirica galego-portoghese: coordinate storico-geografiche, tradizione manoscritta, protagonisti e corti centrali in cui si è diffusa questa produzione letteraria, generi maggiori e minori con le relative tematiche e, infine, un inquadramento dell'autore a cui è rivolto questo studio, con particolare attenzione alla vita e alle opere. Una seconda parte, che rappresenta il nucleo centrale del lavoro, è dedicata interamente alla traduzione, analisi e commento approfondito delle diciotto *cantigas* del giullare galego suddivise per genere: una *cantiga d'amor*, quindici *cantigas d'amigo* e, infine, due tenzoni. Nell'allestimento di questa sezione si è seguita quella che Brugnolo, tra gli altri, definisce sulla scia del modello continiano la «forma standard» del commento al testo

lirico, «cioè la tripartizione “cappello”-testo-annotazioni» (Brugnolo 2011, p. 103). Il testo, con la sua traduzione italiana, dunque, è preceduto da un cappello introduttivo, dove si dà conto delle peculiarità tematiche e formali del componimento, e dei dati relativi alla sua collocazione all'interno dei manoscritti e repertori d'uso comune; segue la descrizione della struttura metrica e una serie di note esplicative ai versi. All'interno di queste ultime vengono analizzati alcuni termini o espressioni particolari riscontrati nei testi. Per praticità di consultazione si sono raccolti i vocaboli e le locuzioni analizzate nelle note in un indice apposito.

L'obbiettivo ultimo di questa tesi di laurea è quindi quello di fornire un commento quanto più completo possibile sui vari aspetti dei testi dell'autore: le tematiche e i significati di queste, la forma testuale e le figure retoriche, i rapporti con la tradizione cortese iberica, la metrica e infine un'analisi linguistica delle forme lessicali più particolari ritrovate all'interno dei testi e che spesso caratterizzano il linguaggio dell'autore. Il fine è quello di far luce sulla produzione poetica delle *cantigas* composte da Juião Bolseiro con un dettagliato commento e un'analisi approfondita dei suoi testi in relazione anche alle poche informazioni biografiche che si hanno a disposizione, in modo da procedere ad una più efficace caratterizzazione e contestualizzazione dell'autore all'interno della scuola trobadorica galego-portoghese.

Introduzione

La lirica profana galego-portoghese e Juião Bolseiro

1. Coordinate storico-geografiche della lirica galego-portoghese

La produzione lirica medievale galego-portoghese, come noto, abbraccia due rami ben distinti: da un lato il canzoniere religioso di Alfonso X di Castiglia dedicato alla Vergine Maria, dall'altro il più variegato *corpus* di tematica profana. Quest'ultimo è costituito da circa 1700 componimenti attribuiti a 153 autori, tra questi alcuni storicamente sono molto conosciuti ma la maggior parte non sono stati ben identificati. L'analisi che sviluppa Tavani all'interno del suo magistrale saggio sulla poesia trobadorica peninsulare fa emergere fin da subito una serie di problematiche rilevanti che ancora oggi faticano a trovare delle risposte certe:

[...] il fenomeno letterario designato “poesia lirica galego-portoghese” si presenta tutt'altro che di facile lettura: anzi, l'indagine che si propone di compiere, più che fornire dati precisi e inequivoci sul suo oggetto, riuscirà forse soltanto ad individuare una serie di problemi e suggerire, nel migliore dei casi, delle ipotesi di soluzione¹.

Il primo problema, forse anche il più complesso da sciogliere, riguarda i limiti cronologici in cui viene collocato questo tipo di produzione lirica. Infatti, da diversi studi emerge il fatto che «non è facile precisare quanto si spinga all'indietro questa attività poetica, in altre parole a quale livello cronologico si possa con sicurezza agganciarne sul piano della scrittura l'effettiva esistenza»². Si tratta di una questione per la quale ancora non si è trovata una vera e propria soluzione, anche se sono state formulate delle ipotesi per delimitare il periodo storico di maggior sviluppo di questa letteratura. Prima di trattare in merito ai limiti cronologici che sono stati fissati per individuare il periodo di maggior produzione e diffusione della lirica galego-portoghese è interessante fare riferimento ad un testo in particolare. Infatti, è da un trovatore provenzale, il celebre Raimbaut de Vaqueiras «[...] attivo soprattutto nell'Italia settentrionale e di cui non risulta un soggiorno in Spagna, che ci arriva l'indizio più consistente della possibile esistenza di una poesia galego-portoghese verso la fine del XII secolo»³, si tratta di una delle strofe contenute all'interno del suo discordo plurilingue che viene scritta in lingua galega.

¹ Tavani 1980, p. 5.

² Bertolucci 1999, p. 11.

³ Bertolucci 1999, p. 11.

Sono stati quindi fissati due limiti: il limite superiore, cioè il momento di inizio di questo fenomeno letterario, che sembra risalire alla scrittura di un sirventese politico *Ora faz ost'o senhor de Navarra* di Johan Soares de Pávia collocabile tra gli anni 1196 e 1201. Il limite inferiore, che determina la fine di questa esperienza lirica galego-portoghese, è invece fissato alla metà del Trecento. In questo caso il documento che rappresenta lo spartiacque cronologico risale al 1350, si tratta di un testamento scritto da Don Pedro di Portogallo, uno dei figli di Don Denis, con lo scopo di lasciare in eredità al nipote Alfonso XI una raccolta di testi dal titolo *Livro das Cantigas*, per gli studiosi potrebbe trattarsi del capostipite del ramo più ricco della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese. La produzione profana di questa tradizione è costituita da un totale di 1679 testi, un numero particolarmente ristretto se si pensa ad altre tradizioni letterarie come il caso della lirica provenzale o francese, ma «[...] non inferiore a quanto resta della produzione lirica in altri volgari romanzi»⁴. La quasi totalità di questi testi si iscrive all'interno dell'arco di tempo delimitato tra 1196 e 1350, non è da escludere però l'ipotesi che alcuni autori abbiano scritto *cantigas* in un periodo precedente a quello delimitato da questi limiti temporali. Un'altra questione più volte affrontata dagli studiosi è quella relativa ai rapporti tra la poesia galego-portoghese e la poesia provenzale con un particolare interesse centrale al tema «[...] dell'assunzione di elementi di matrice trobadorica da parte dei poeti galego-portoghese»⁵. È necessario, innanzitutto, fare riferimento alla diffusione della poesia trobadorica nel periodo compreso tra la fine dell'XI e la fine del XII secolo che ha portato molti poeti provenzali a viaggiare e spostarsi tra le diverse corti d'Europa esportando temi e motivi dell'ideologia cortese, determinante però è stata anche la permeabilità di queste aree nel recepire le innovazioni dei trovatori. Nello specifico l'area galego-portoghese viene influenzata da queste novità provenienti dalla lirica trobadorica prima attraverso la città di Barcellona ma poi sarà soprattutto la città di Toledo ad avere un ruolo fondamentale in questa assimilazione. Quest'ultima rappresenta per quasi tutto il XIII secolo, fino alla morte di Alfonso X, un importante centro di raccolta e diffusione di elementi ideologici e formali della poesia cortese. Dopo la questione legata ai limiti cronologici in cui collocare la produzione della lirica galego-portoghese, il secondo problema che si trovano ad affrontare gli studiosi in quest'analisi è quello relativo alle origini di questa lirica. Come è stato visto, le origini in parte sono da ricercare nell'influenza della poesia romanza, la situazione si complica però a causa della presenza

⁴ Bertolucci 1999, p. 10.

⁵ Tavani 1980, p. 9.

di un genere nello specifico: la *cantiga d'amigo* «[...] il cui apparato tematico e, in parte, formulistico, esula da quello degli altri generi lirici mediolatini e volgari mentre sembra, al contrario, evocare da vicino quello delle *kharaġat* mozarabiche»⁶, questo testimonia quindi una possibile origine precortese di questa lirica. All'interno di questo genere un dato che colpisce molto è il frequente riferimento al paesaggio e alla realtà socioculturale galega, ma ciò non basta a spiegare l'importante posizione di rilievo assunta dalla letteratura in quest'area geografica. Sicuramente un ruolo di spicco è rappresentato dalla città di Santiago de Compostela, meta di pellegrinaggio fin dal Medioevo tra le più frequentate, ciò ha sempre comportato in questa zona il passaggio di uomini e di culture diverse che incrementa l'interesse nei confronti di questa letteratura. Si può dire quindi che la lingua galego-portoghese sia diventata per un determinato periodo di tempo la lingua d'uso specializzata per la poesia, veicolo espressivo dei generi letterari coltivati all'interno di quest'area geografica e non solo in quanto utilizzata anche al di fuori di Galizia e Portogallo. «Si tratta quindi di una *koinè* letteraria, di una lingua di genere, che è quella della poesia lirica sia profana che religiosa, destinata a un'esecuzione per canto e strumenti che non esclude la danza»⁷.

⁶ Tavani 1980, p. 15.

⁷ Bertolucci 1999, p. 9.

2. Tradizione manoscritta

La lirica profana galego-portoghese è tramandata da raccolte collettive che riuniscono la produzione di diversi autori. Questa tradizione manoscritta, nello specifico, consta principalmente di tre canzonieri, questi conservano tutto ciò che oggi rimane della poesia amorosa e satirica composta da trovatori e giullari delle corti con questa modalità linguistico-letteraria che veniva usata nell'area iberica di ispirazione prettamente cortese nel periodo tra la fine del XII e la metà del XIV secolo. Il primo di questi canzonieri, siglato A, è il canzoniere dell'Ajuda attualmente conservato nella Biblioteca del Palazzo Reale di Lisbona. Si tratta di un codice acefalo e mutilo di diverse parti, le miniature sono incomplete come se la produzione di questo manoscritto si fosse interrotta inspiegabilmente, questo presenta inoltre molte caratteristiche in comune con i manoscritti confezionati alla corte di Alfonso X di Castiglia. All'interno del codice è stato lasciato vuoto lo spazio per l'inserimento degli spartiti musicali, anche questo mai completato, mancano anche le rubriche attributive delle poesie che sono riportate e ciò rende difficoltoso risalire al nome degli autori che hanno composto questi testi che quindi risultano adespoti: è possibile assegnare a questi un autore soltanto a seguito della collazione di questo manoscritto con altri che riportano le stesse opere con il nome dei rispettivi autori. «Contiene 310 testi disposti su due colonne, non numerati e privi di indicazione d'autore, appartenenti tutti al genere *d'amor*»⁸. Il secondo canzoniere è il Colocci-Brancuti, siglato B, è il canzoniere dell'umanista italiano Angelo Colocci che è colui che ne commissionò l'esecuzione all'incirca tra gli anni 1525-26, mentre Brancuti è il cognome della famiglia di conti nella cui biblioteca è stato conservato e scoperto questo manoscritto nel 1875. Successivamente fu acquistato da Ernesto Monaci e nel 1924 venduto dai suoi eredi al governo portoghese. Questo manoscritto contiene «[...] 1.561 componimenti di circa 150 rimatori divisi in tre sezioni (*cantigas d'amor, d'amigo, d'escarnho e maldizer*, con i testi disposti in ordine cronologico; l'assetto primigenio è turbato da successive inserzioni), rubriche anche di mano di Colocci stesso, a cui vanno assegnate le note metriche e linguistiche»⁹. Al contrario del canzoniere A, che sembra scritto da un'unica mano, a questo vengono attribuite almeno cinque mani diverse oltre a quella di Colocci che ha trascritto personalmente alcune rubriche ma è soprattutto l'artefice di molte delle postille marginali che si ritrovano nel manoscritto. Prima

⁸ Bertolucci 1999, p. 16.

⁹ Maneiro - Borriero 2018, p. 387.

dell'inizio del canzoniere vero e proprio è presente un trattatello acefalo e frammentario indicato con il titolo *Arte de trovar*, oltre a questo aprono l'opera vera e propria i cinque cosiddetti *Lais de Bretanha*. Infine, il terzo e ultimo canzoniere è quello della Biblioteca Apostolica Vaticana, siglato V, fatto eseguire anch'esso da Angelo Colocci molto probabilmente in contemporanea all'allestimento di B, è visibile anche qui la mano dell'umanista nelle postille ma si tratta di un manoscritto di più difficile consultazione a causa degli inchiostri corrosivi che sono stati utilizzati probabilmente da un amanuense non professionista. Oltre a questi codici sono stati poi ritrovati anche fogli di pergamena singoli, alcuni dei quali verosimilmente staccatisi da opere complete. Diversamente da questi, un caso rilevante è rappresentato dalla cosiddetta Pergamena Vindel che contiene sette *cantigas d'amigo* di Martin Codax nello stesso ordine in cui questi testi compaiono anche nei manoscritti B e V con minime varianti all'interno dei testi. Questa viene siglata R da *rotulo* in quanto inizialmente gli studiosi erano convinti si trattasse di un foglio di pergamena arrotolato, ma studi più recenti hanno confermato che si tratta di un foglio di pergamena diviso a metà, perciò un bifoglio. Questa testimonianza è molto importante per il fatto che al suo interno sono presenti le notazioni musicali delle *cantigas* contenute. «Le caratteristiche di scrittura, l'uso di inchiostro nero per il testo, rosso e azzurro alternato per le iniziali maiuscole, lo avvicinano ad A, così come la grafia dei suoni palatali»¹⁰. Altra testimonianza di questo genere è rappresentata dalla Pergamena Sharrer, siglata D, scoperta negli anni Novanta dal professor Harvey L. Sharrer, questa consta di alcuni fogli volanti in cui sono annotate sette *cantigas d'amor* di Don Denis di Portogallo, anch'essi con la notazione musicale. Al contrario della precedente, è evidente che la Pergamena Sharrer si sia staccata da un manoscritto perché si tratta di fogli che presentano un *recto* e *verso*, forse copiati nello stesso *scriptorium* di Don Denis, ancora si discute se questi fogli derivino da un canzoniere collettivo o da un canzoniere individuale contenente solo l'opera del monarca. Oltre a questi sono stati ritrovati anche altri testimoni di dimensioni ancora più ridotte. Come si può riscontrare dal numero esiguo di manoscritti che costituiscono la tradizione della lirica galego-portoghese, questa risulta molto povera se viene paragonata a quella della lirica occitanica o ad altre tradizioni più tarde. Nonostante ciò si tratta di una tradizione che si inquadra perfettamente nell'ambito delle letterature ibero-romanze di questi primi secoli di produzione scritta. Il motivo di questa povertà nella tradizione manoscritta non è facile da cogliere, in merito a ciò Tavani

¹⁰ Bertolucci 1999, p. 17.

nella sua analisi afferma: «[...] è però probabile che motivi di ordine storico o ambientale abbiano concorso in misura notevole, assieme al mutamento dei gusti letterari, a determinare tale situazione di fatto»¹¹. È possibile però anche supporre che ciò che a noi può sembrare una tradizione particolarmente scarna di manoscritti in realtà sia solo l'ultima testimonianza sopravvissuta, grazie a fortunate circostanze, di una tradizione verosimilmente molto più ampia andata perduta nel corso dei secoli, sono diverse quindi le ipotesi che si possono formulare per cercare di dare una spiegazione a questa situazione. Per provare ad individuare un possibile motivo di questa differenza tra la tradizione lirica galego-portoghese e le altre tradizioni manoscritte di liriche che sono molto più ampie, sempre Tavani fa riferimento al fatto che questa tradizione scritta resta affidata all'ambiente stesso in cui è stata prodotta e che, probabilmente, in un primo periodo non sentiva la necessità di elaborare molte antologie che contenessero questi testi. Continua dicendo: «[...] manca cioè alla lirica galego-portoghese l'apporto dell'interesse filologico da parte di una cultura e di una società esterne ad essa che ne curino la conservazione, lo studio, la trasmissione»¹². La situazione poetica in Spagna è delle più disparate nelle diverse zone, in Catalogna per esempio la poesia nazionale è sentita come la diretta erede di quella occitanica, in quanto ne riprende la lingua, mentre in altre zone come quella della Castiglia e il Portogallo le ideologie e i temi della poesia cortese perdono sempre più interesse tra gli aristocratici e coloro che si occupavano di letteratura. In concomitanza con l'esordio del castigliano si assiste ad una graduale ripresa delle forme trobadoriche e allo sviluppo di temi specifici che poi diventeranno quelli della lirica galego-portoghese del genere *d' amor* come il motivo della pena d'amore e della ritrosia dell'amata nei confronti del poeta. Alla metà del Trecento però si verifica nella penisola iberica, nello specifico in Portogallo, una crisi generale che si riflette molto anche nell'ambito letterario e modifica profondamente gli indirizzi culturali dei portoghesi, la poesia lirica tornerà in auge in Portogallo solo nel Quattrocento quando le condizioni socio-economiche torneranno ad essere stabili e avrà come aree di maggior sviluppo e diffusione le corti e gli ambienti regi. Di conseguenza a queste crisi scrive Tavani:

Una situazione del genere non poteva non riflettersi negativamente sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese, privandola di quelle basi di interesse e di validità, sul piano estetico, che, da sole, giustificano e, assieme alla floridezza economica,

¹¹ Tavani 1980, p. 30.

¹² Tavani 1980, p. 31.

rendono possibile una ricca e vasta diffusione delle opere letterarie per mezzo di numerose copie manoscritte¹³.

La città di Toledo viene considerata una vera e propria officina scrittoria, si ipotizza che proprio qui, per ordine del re, deve essere stato organizzato l'archetipo della tradizione dei canzonieri in cui già era stata adottata la suddivisione interna della lirica nei tre generi maggiori: *cantigas d'amor*, *cantigas d'amigo* e *cantigas d'escarnho e maldizer*. Forse negli anni che precedono la morte di Alfonso X, viene tratta una copia dell'archetipo oggi conservata alla Biblioteca dell'Ajuda rimasta incompleta per la morte del sovrano e, probabilmente, a causa delle travagliate vicende vissute in quegli anni dalla monarchia castigliana. Tutta la discendenza si concentra in un arco cronologico molto ristretto di circa un cinquantennio tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo, questa ipotesi è avvalorata dal fatto che proprio sullo scorcio del XV secolo il sovrano Alfonso V di Portogallo aveva aperto al pubblico la biblioteca regia e quindi, presumibilmente, aveva dato la possibilità a tutti non solo di conoscere questa letteratura ma anche di copiare parte dei codici conservati al suo interno. Sempre ipotizzando che all'interno di questa biblioteca regia fosse presente una raccolta completa di *cantigas* galego-portoghesi, si deve tenere in considerazione la possibilità che qualche appassionato di poesia abbia realizzato delle copie di alcuni testi e le abbia esportate fuori dalla corte dando la possibilità a questa tradizione di circolare ed essere conosciuta anche al di fuori dei luoghi di origine. Gli studiosi hanno cercato di individuare la presenza di raccolte poetiche dedicate ad un solo autore e gli unici a cui si può fare riferimento per questo tipo di raccolte, che possono essere considerate dei veri e propri libri, sono quelle dei due re trovatori: Alfonso X di Castiglia e Don Denis di Portogallo. Di conseguenza, è lecito chiedersi se questi due "libri" siano stati organizzati dagli stessi autori e quindi siano una prova importante di quella che può essere definita la volontà del poeta. L'ipotesi di una predisposizione autoriale delle due raccolte è improponibile soprattutto per la raccolta di testi di Alfonso X che non segue un preciso ordine cronologico e non presenta la suddivisione in generi, al contrario della raccolta dionigina. Invece, è probabile che entrambe queste raccolte siano state costituite sulla base della collezione dei testi autoriali. Un altro tipo di testimonianza è quella rappresentata da alcune raccolte parziali, importante fare riferimento, per l'analisi che si propone di svolgere in questa tesi, alla rubrica che precede il n° 1062 di B: «*En esta folha adeante se comenzam as cantigas*

¹³ Tavani 1980, p. 33.

*d'amor. Primeyro trobador: Bernal de Bonavalle»*¹⁴. All'interno di questo settore sono presenti alcuni testi di autori appartenenti ai vari generi, tra questi sono compresi anche i testi dell'autore preso in analisi, ossia Juião Bolseiro. Dal confronto tra i diversi testimoni della tradizione che oggi sono pervenuti, viene confermata l'ipotesi che una prima aggregazione di testi della lirica galego-portoghese sia avvenuta alla corte di Alfonso X. Una delle caratteristiche della lirica galego-portoghese, quindi, è la sua rigida unitarietà, il repertorio di *cantigas* che oggi è possibile conoscere è pervenuto da tre codici: il codice A compilato verso la fine del XIII secolo probabilmente alla corte alfonsina; e i codici B e V provenienti da un comune archetipo copiati circa una settantina di anni dopo. I testi contenuti in questi codici potrebbero però rappresentare solo una parte modesta dell'intera produzione galego-portoghese, sono molte le ipotesi che possono essere elaborate in merito. Le stesse scelte compiute dai compilatori delle sillogi potrebbero aver influito moltissimo sulla produzione, infatti, è importante tenere in considerazione che i canzonieri stessi sono il riflesso di mode, gusti e inclinazioni letterarie di un determinato periodo storico nel quale vengono compilati e, di conseguenza, non possono rappresentare in modo obiettivo il periodo letterario che si propongono di illustrare. Oltre ai canzonieri, sono pervenuti anche gruppi di testi dotati di una certa coerenza sul piano del significato, questo è il caso dell'insieme delle sette *cantigas d'amigo* di Martin Codax che mantengono lo stesso ordine in tutti i testimoni.

¹⁴ Tavani 1980, p. 41.

3. L'ambiente di produzione: la corte. Trovatori e giullari

Sulla base degli studi compiuti dallo storico portoghese Antonio Resende de Oliveira si possono distinguere diversi livelli di formazione dei canzonieri in base anche alle componenti sociali rappresentate:

Ad un nucleo più antico, formato da un “canzoniere dei cavalieri”, si aggiungerebbero successivamente, per iniziativa di don Pedro, un secondo “canzoniere aristocratico”, un “canzoniere di giullari galeghi”, una “compilazione di chierici” e una di “re e magnati”; in questa fase si avrebbe anche l’inserzione di raccolte individuali [...]¹⁵.

Come si può notare da questa stratigrafia sociale la produzione profana galego-portoghese è costituita da poesie di autori appartenenti a classi sociali della nobiltà e del clero ma include anche poesie di trovatori e giullari. Questi ultimi producevano soprattutto *cantigas d'amigo* a locutore femminile, questi testi avevano così una grande diffusione accanto agli altri generi. Accanto al giullare autore di queste opere, una tipica figura protagonista dei testi, nello specifico quelli satirici, era la *soldadeira*, cioè la donna aiutante che veniva ricompensata in denaro per il ruolo di cantante o ballerina ma più spesso ricordata come prostituta. Nella produzione della lirica galego-portoghese e nella conservazione della memoria lirica sicuramente le corti reali rivestono un ruolo molto rilevante. In particolare, due sono le corti più importanti: la corte castigliana di Alfonso X e la corte portoghese di Don Denis. La corte di Castiglia «[...] si pone come importante centro di riferimento dei poeti galego-portoghesi già durante il regno (1217-52) del padre di Alfonso X, Fernando III il Santo»¹⁶. Infatti, già a partire da questo periodo molti poeti e giullari frequentano la corte, tra questi una centrale figura di poeta-compositore è rappresentata da Bernal de Bonaval. Ma la figura più importante è sicuramente quella del sovrano stesso, Alfonso X, autore di diverse *cantigas* di argomento profano appartenenti ai tre grandi generi ma soprattutto responsabile di un interessante progetto di poesia mariana. Anche la corte di Portogallo ha un ruolo fondamentale nella produzione e diffusione della tradizione lirica galego-portoghese. Proprio qui si trova Don Denis «[...] il trovatore portoghese più grande e fecondo, e il più rappresentativo di questa “scuola”, domina sulla cerchia dei poeti della sua corte, una ventina fra trovatori e giullari, in parte già presenti presso il padre»¹⁷. Oltre a queste sono presenti anche altre corti minori tra la

¹⁵ Bertolucci 1999, p. 25.

¹⁶ Bertolucci 1999, p. 32.

¹⁷ Bertolucci 1999, p. 34.

Galizia e il Portogallo. In origine la lirica galego-portoghese nasce proprio presso le corti nobiliari, solo in una seconda fase le corti regali diventano molto importanti nella produzione e nella diffusione di questo patrimonio letterario.

4. Forma e struttura rimica dei testi

Il panorama di questa tradizione lirica è costituito da *cantigas* che tra di loro spesso condividono una certa struttura formale, infatti per la maggior parte i testi si articolano su tre o quattro cobbole. Questa è la struttura di 1407 testi su 1679, i restanti componimenti sono comprensivi anche delle opere incomplete, nonostante in alcuni casi sia difficile stabilire se un testo sia incompleto oppure soltanto breve in quanto spesso ci si trova di fronte a testi che mancano di un vero e proprio sviluppo tematico. Questa omogeneità formale delle *cantigas* galego-portoghesi coinvolge da vicino anche la struttura stessa della cobbola, esistono, infatti, delle formule strofiche che vengono applicate maggiormente nei testi di questa lirica. La formula rimica più applicata risulta essere quella a rime incrociate (abba) o alternate (abab) di solito seguite da un distico a rima baciata (cc) che spesso costituisce i due versi di ritornello nelle stanze della lirica. Un terzo tipo di formula strofica è quella costituita da un distico monorimo con un verso a rima nuova quasi sempre di ritornello (aaB). Oltre mille testi di quelli che rappresentano il repertorio pervenuto della lirica galego-portoghese, dunque, sono costruiti su appena tre formule strofiche, con alcune varianti. È interessante sottolineare come la maggior parte di queste *cantigas* siano costituite da strofe monometriche di decasillabi, tenendo in considerazione le possibili varianti. Per quanto riguarda la parte della *fiinda*, cioè il congedo finale della *cantiga*, inizialmente si sosteneva che fosse una parte molto importante per i poeti galego-portoghesi che riprendevano la pratica usuale dei trovatori provenzali, successivamente gli studi hanno evidenziato come meno della metà dei testi totali della lirica galego-portoghese siano contraddistinti da questa parte finale. «La *fiinda*, dunque, non può essere ritenuta un elemento funzionalmente imprescindibile della *cantiga* galego-portoghese»¹⁸. Questa non funziona come luogo riservato alla dedica o offerta per il destinatario del testo e, proprio per questo motivo, si presenta molto diversa rispetto alla *tornada* tipica dei trovatori provenzali. Questa vasta omogeneità delle *cantigas* a livello formale e la mancanza di coincidenze tra un tipo di strofa o verso con un determinato tipo di genere comporta un discrimine nella classificazione dei testi basato solamente su differenze di stile o di contenuto. Esistono anche situazioni diverse, questo è il caso della canzone di donna che presenta quasi sempre la struttura formale con *refran* con poche eccezioni. Sempre nell'ambito della struttura nelle liriche è possibile riscontrare la tecnica del parallelismo formale che si ritrova in modo molto presente nelle

¹⁸ Tavani 1980, p. 49.

cantigas d'amigo anche se non è ignoto agli altri generi. «L'effetto più rilevante prodotto dal parallelismo è quello di una maggiore coesione formale del testo, che esso fissa nella sua struttura originaria»¹⁹. Questa tecnica comporta ripetizioni e variazioni all'interno dell'opera in sedi fisse in modo da creare tra le diverse stanze che compongono una *cantiga* dei rapporti e una vicinanza più stretta, inoltre la presenza di ripetizioni è una caratteristica tipica dei testi che appartengono al repertorio della lirica galego-portoghese. Secondo ciò che scrive Tavani nella sua opera, il modello più lineare ma allo stesso tempo più rigoroso, che si trova applicato soprattutto al genere delle *cantigas d'amigo*, segue lo schema aaB formato cioè da un distico monorimo seguito da un verso di *refran* che, normalmente, si estende in una struttura di sei cobbole ma non mancano anche altre strutture sempre estese per un numero pari di cobbole. Nel canzoniere della lirica galego-portoghese sono presenti diversi modelli di parallelismo che si applicano a *cantigas* appartenenti ai vari generi. Nelle *cantigas d'amigo* domina l'esuberanza espressiva che spesso emerge tramite la presenza di numerose ripetizioni; nelle *cantigas d'amor* invece è possibile notare il richiamo al modello della *canso* provenzale; infine nelle *cantigas d'escarnho e maldizer* la componente narrativa si adatta difficilmente alle costrizioni del parallelismo inflessibile. Finora si può notare, quindi, l'omogeneità dei prodotti della lirica galego-portoghese che è stata considerata in relazione all'omogeneità anche dei produttori stessi e dell'ambiente socioculturale all'interno del quale questi svolgevano la loro attività di scrittura. In particolare, Alfonso X e Don Denis sono considerati i veri protagonisti della lirica galego-portoghese e dell'epoca in cui essa fu la letteratura diffusa presso le corti iberiche, ma questa omogeneità di fondo appare consolidata già prima di questi sovrani, così scrive Tavani in merito:

[...] c'è da presumere che l'omogeneità sia il risultato del condizionamento esercitato, sui produttori, dal reticolo di norme che essi stessi hanno contribuito a creare e a consolidare attraverso la tacita accettazione di una tipologia stabilitasi, nelle sue linee essenziali, ai primordi della tradizione, e successivamente irrigiditasi, dapprima a seguito del normale processo di sclerosi provincialistica propria delle aree periferiche, e poi anche altrettanto normale tendenza alla reiterazione, tipica degli epigoni²⁰.

¹⁹ Tavani 1980, p. 50.

²⁰ Tavani 1980, p. 56.

5. Generi letterari maggiori

La lirica galego-portoghese di ambito profano si suddivide tradizionalmente in tre generi letterari maggiori che possono essere definiti quelli principali, all'interno di questi è possibile inserire la maggior parte dei testi. Infatti, i generi in base alle tematiche trattate e al locutore sono divisi in: *cantigas d'amor*, *cantigas d'amigo* e *cantigas d'escarnho e maldizer*.

5.1 *Cantiga d'amor*

Il primo di questi generi, la *cantiga d'amor* è molto simile per alcuni aspetti alle *cantigas d'amigo* in quanto queste due sviluppano entrambe principalmente il tema dell'amore non corrisposto che comporta di solito la sofferenza dei protagonisti di questi componimenti. In particolare, le *cantigas d'amor* riprendono il modello della cosiddetta "maniera provenzale" che al centro prevede il tema del *servitium amoris* in quanto il poeta si pone al completo servizio della donna amata elogiandone le caratteristiche, nella speranza che la donna ricambi il suo amore. Nelle *cantigas* galego-portoghese si riscontrano una serie di differenze rispetto alla poesia di stampo cortese:

[...] mentre il paradosso amoroso dei provenzali esalta *joven* [giovinezza] ed esprime *joi* [gioia], non resta qui traccia di questi due valori positivi: il testo viene come bloccato, eccetto rarissimi casi, nella descrizione di uno stato di frustrazione e pena (*coita*), del timore di impazzire o morire d'amore²¹.

Inoltre, in questa lirica il canto d'amore non si rivolge ad una donna reale in carne ed ossa ma bensì ad una donna astratta e altamente idealizzata dal poeta stesso che la descrive con aggettivi positivi al limite della perfezione, questa donna è "oggetto" dei sentimenti che il poeta esprime in questo tipo di *cantigas*, sentimenti che appaiono rigidamente fissati in schemi convenzionali che si ripetono e diventano il modello di questo genere. Da questi modelli deriva l'aspetto incorporeo della dama che si evince dai testi, inoltre rispetto alla poesia dei trovatori provenzali che tenevano a dare una localizzazione spaziale e temporale ai loro testi, all'interno delle *cantigas* galego-portoghese di genere amoroso è mancante in generale il riferimento alla realtà circostante. «La dinamica delle pene d'amore è sintetizzabile in una parola che è un po' il *Leitmotiv* delle oltre settecento *cantigas d'amor* giunte sino a noi: *coita* [...]»²², questo termine indica la frustrazione

²¹ Bertolucci 1999, p. 49.

²² Brugnolo - Capelli 2019, p. 289.

amorosa del poeta spinto fino ai limiti dell'ossessione, dell'angoscia e della sofferenza nei confronti della donna che ama. La sofferenza è un'altra delle caratteristiche tipiche di questo genere, che nuovamente lo differenzia dal modello provenzale. In questi testi, infatti, il poeta è protagonista e prende la parola in prima persona per esprimere tutto il suo lamento derivato dal dolore che gli provoca la donna amata, la *senhor*, che si dimostra sdegnosa, sprezzante e altera non ricambiando il suo sentimento d'amore. Dal punto di vista contenutistico questo tipo di testi è interessato dalla presenza di un preambolo che, «[...] si differenzia nettamente dall'esordio provenzale, in quanto ha carattere essenzialmente retorico e non viene mai adibito ad evocare un'ambientazione paesaggistica e/o stagionale, neppure appena delineata»²³. Infatti, nella maggior parte dei casi, i testi di questo genere di norma introducono già nella prima stanza del componimento gli elementi portanti del tema che viene trattato e nelle stanze successive questi si svilupperanno attraverso la ripetizione e la variazione. Talvolta la parte iniziale può essere inserita con lo scopo di ricostruire la condizione personale del poeta che poi sarà esposta ampiamente nei versi successivi del testo. Ma, nella maggior parte dei casi, questo preambolo è semplicemente un'apostrofe agli amici, agli occhi della donna, ad Amore personificato, a Dio o, più spesso, direttamente alla dama a cui è dedicata la lirica. È importante sottolineare, inoltre, che l'appellativo *senhor* non rappresenta soltanto un modo del poeta di rivolgersi alla donna amata ma è un vero e proprio distintivo di genere la cui presenza è da ritenere un discrimine per la definizione del genere di appartenenza di una *cantiga*; il termine distintivo normalmente si trova nei primi versi di un componimento e dà la possibilità al pubblico di inquadrare subito il genere a cui appartiene un testo. All'interno di questi testi rimane ben poco di quelli che sono i valori cortesi dei trovatori provenzali: «[...] vengono esaltati nella dama pregio (*prez*, provenzalismo) e *mesura* (soprattutto al negativo, *sem mesura* = *desmesurada*, riferito alla sua insensibilità); *cortesía* compare solo due volte in tutto il *corpus*»²⁴. Anche se all'interno di un componimento manca un vero e proprio preambolo comunque nella parte iniziale è presente una proposizione preliminare che adempie alla funzione di introdurre il discorso, dando al pubblico la possibilità di comprendere lo stato d'animo del poeta protagonista che poi verrà messo a confronto con il comportamento, quasi sempre negativo, della dama. Tavani individua alcuni campi semici per ognuno dei generi maggiori a cui appartengono le *cantigas* galego-portoghesi, per le *cantigas d'amor* fa

²³ Tavani 1980, p. 63.

²⁴ Bertolucci 1999, p. 50.

riferimento a quattro specifici campi semici: l’elogio della donna, l’amore del poeta per lei, il riserbo della dama e, infine, la *coita* del poeta, ovvero la pena provata per l’amore non corrisposto da parte della donna amata. Se i primi due possono essere considerati dei campi semici secondari, gli ultimi due assumono, invece, una funzione primaria. Infatti, l’elogio della dama e l’amore del poeta per lei talvolta vengono considerati delle componenti implicite al testo appartenente a questo genere e l’autore non sente il bisogno di esplicitarli. Il primo campo semico, ossia l’elogio della dama, spesso si riscontra già in apertura di alcuni testi come elemento esordiale ma il poeta non sviluppa mai all’interno del testo un elogio relativo alla corporeità realistica della donna che ama, l’elemento concreto e la descrizione corporea mancano, come già visto, all’interno delle *cantigas d’amor* galego-portoghesi. È interessante sottolineare il fatto che sono molto pochi i testi di questa lirica dedicati completamente alla lode della donna amata dal poeta. «L’accenno al “bell’aspetto” appare molte volte congiunto a parallele illusioni ad altre qualità, non fisiche, della donna»²⁵. In relazione al modello dell’amor cortese dei trovatori provenzali, nella poesia lirica galego-portoghese viene ripreso e rispettato il concetto di non nominare mai esplicitamente il nome proprio della donna amata, la necessità quindi di celare, talvolta nascondere per preservare la riservatezza della donna amata che spesso, in queste *cantigas*, è una donna già sposata. Infatti, lo stato sociale della *senhor* si presenta, quasi nella totalità dei casi, indefinito e talvolta irrilevante. Il locutore maschile, il cosiddetto *entendedor*, in alcuni casi si rivolge a lei addolorato perché si tratta di una donna sposata e altri perché era stata messa in convento. Il secondo campo semico, ovvero l’amore del poeta, così come il tema precedente, è inserito dal poeta all’interno di enunciati assai sintetici, «[...] qui tuttavia il campo semico compare attuato in forme al tempo stesso più variamente allusive e più abbondantemente reiterate che nel primo caso»²⁶. In genere, infatti, l’amore del poeta nei confronti della dama viene considerato dall’autore un dato già acquisito e, in molti casi, non si sente la necessità di esplicitarlo ma rimane un campo semico. La responsabilità dell’innamoramento del poeta spesso è attribuita, in molti componimenti, all’Amore personificato oppure a Dio, un riferimento spesso presente nelle *cantigas* galego-portoghesi, Amore e Dio vengono considerati come un “braccio punitivo” della donna che si vendica con il poeta in quanto lei non ricambia il suo amore. «[...] il poeta ci appare il più delle volte già preda dell’amore dall’inizio del canto; le varianti concernono semmai i modi in cui questa presentazione avviene: una vera e

²⁵ Tavani 1980, p. 65.

²⁶ Tavani 1980, p. 65.

propria confessione d'amore, che provoca quasi sempre la reazione sdegnata della dama [...]»²⁷, alle volte emerge la consapevolezza del poeta che amare e dedicare il suo servizio poetico alla donna non comporti nessuna ricompensa ma, anzi, la dama nei suoi confronti si atteggi in maniera sdegnosa, talvolta il poeta provoca nella *senhor* l'ira o la vendetta. Dei due campi semici principali, il riserbo della dama e la pena del poeta, il primo permette l'attuazione di una gamma di situazioni più ampia del secondo, poiché i comportamenti della donna possono essere differenti all'interno dei diversi testi. L'atteggiamento della dama, infatti, può variare da una cauta condiscendenza alla vera e propria ira e conseguente vendetta ai danni del poeta, comprendendo anche tutta una serie di posizioni intermedie e più vicine all'uno o all'altro di questi comportamenti. Tentando, ancora una volta, la via del confronto tra la lirica galego-portoghese e la poesia dei trovatori provenzali, è fondamentale fare riferimento al concetto di *cortesia*, termine che compare soltanto due volte nei testi della lirica galego-portoghese, in quanto in galego si esprime questo concetto attraverso il termine *mesura* utile per delineare l'ideale equilibrio tra ragione e amore. Come afferma Tavani «[...] i campi semici del “riserbo” e della “pena d'amore” sono dominati, più che dalla *mesura*, dal suo contrario, la *desmesura*: un termine che, con il derivativo *desmesurada*, è più frequente nelle *cantigas d'amigo* [...]»²⁸, ma trova applicazione anche all'interno delle *cantigas d'amor*. Il concetto di *desmesura* nella lirica galego-portoghese è, quindi, applicato diversamente rispetto alla poesia cortese in quanto non fa riferimento all'infrazione di principi o regole dell'amor cortese ma all'atteggiamento di indifferenza assunto dalla dama nei confronti del poeta. In alcuni testi, questo campo semico del riserbo si attua nel divieto, talvolta nell'obbligo imposto dalla donna al poeta di stare lontano dal luogo in cui essa risiede, questo aspetto può essere considerato in relazione al celare, nascondere l'amore che il poeta prova nei suoi confronti. «Ma tutto l'atteggiamento della dama è connotato in chiave negativa, insidiato com'è, quasi esclusivamente, sul versante della *desmesura*»²⁹. Nelle *cantigas d'amor* non solo la dama non concede nessuna ricompensa al poeta innamorato di lei ma spesso applica nei suoi confronti un atteggiamento dispotico, di conseguenza il poeta potrà dedicare questi stessi testi alla donna amata soltanto celandosi e non rivelando esplicitamente mai il nome di colei di cui è innamorato per paura di provocare la sua ira o vendetta, deve sapersi celare talvolta anche utilizzando l'arma della menzogna. «Il

²⁷ Tavani 1980, p. 69.

²⁸ Tavani 1980, p. 71.

²⁹ Tavani 1980, p. 72.

segreto d'amore è dunque destinato, nelle *cantigas d'amor*, non a salvaguardare l'intimità degli amanti da inframmettenze estranee e ad assicurare la sopravvivenza del sentimento, bensì a proteggere l'uno di essi dal risentimento dell'altro»³⁰. Tuttavia ci sono casi nei quali la donna accetta di parlare con il poeta innamorato di lei per spiegargli i motivi per i quali è contraria a questo sentimento, in alcuni testi, ottenuti per ibridazione tra una *cantiga d'amor* e una *cantiga d'amigo*, addirittura è presente il dialogo tra i due amanti in cui l'intransigenza della donna è esplicitata dai versi di ritornello. Altro campo semico principale, insieme a quello del riserbo della dama, è il tema della pena del poeta che viene espresso, nella maggior parte dei testi, attraverso il termine *coita*. Della pena provata dal poeta la prima responsabile è la dama che non ricambia il suo amore ma, innanzitutto, è necessario risalire al momento e al mezzo che ha fatto da tramite all'innamoramento del poeta: «Il punto di avvio del processo è la vista della *senhor*, contro la quale non esiste rimedio e dalla quale il poeta non vuole e non può esimersi: egli è anzi spesso grato a Dio e a madonna che gli sia stato concesso questo dono, anche se gliene sono conseguite sofferenza e morte»³¹. Il tramite dell'innamoramento del poeta nei confronti della donna sono quindi gli occhi, che diventano un tema spesso presente all'interno delle *cantigas* galego-portoghesi, in quanto sono i responsabili, cioè il veicolo stesso della visione della dama e comportano l'innamoramento del poeta e la conseguente sofferenza per il fatto di non essere ricambiato da lei. La *coita* è il sentimento presente in quasi tutte le *cantigas d'amor*, da cui deriva un ampio sviluppo tematico interno ai testi. Dalla *coita* il poeta non può difendersi in nessun modo, non serve a nulla prendersela con Dio, con Amore o con madonna stessa, né vale la pena lamentarsi, l'unica cosa che rimane da fare al poeta è soffrire e prendersela con se stesso, piangere, impazzire, fino ad arrivare a morire per amore. «La follia d'amore, la lontananza da madonna, l'ira di questa per l'ardire del poeta, tutto è peggio della morte: e morire d'amore diventa pertanto il *topos* più diffuso della poesia lirica galego-portoghese [...]»³², questo campo semico della pena d'amore non si esprime soltanto con queste tematiche ma anche attraverso alcuni *topoi* della poesia trobadorica per esempio l'accecamiento, il pianto e la perdita del sonno, quest'ultima può manifestarsi nel poeta come prodotto inevitabile dell'amore. Al centro, anche di queste tematiche, ritorna il veicolo degli occhi che sono i primi responsabili dell'innamoramento del poeta, talvolta sono preda del pianto o dell'accecamiento. Il tema

³⁰ Tavani 1980, p. 73.

³¹ Tavani 1980, p. 75.

³² Tavani 1980, p. 76.

centrale all'interno delle *cantigas d'amor* rimane però il tema della morte per amore, spesso evocata o invocata dal poeta come unica possibile soluzione a tutta la sua sofferenza. Ci sono casi di *cantigas d'amor* in cui l'autore sceglie di inserire varianti tematiche o diversi *topoi* che danno origine a testi anomali nel panorama della tradizione. Tra i componimenti di questo genere è possibile riscontrarne alcuni molto particolari che si presentano in forma dialogata. Nonostante questi casi che differiscono dal modello della *cantigas d'amor*, gli autori non vanno mai ad alterare la struttura interna del genere, di norma alla tendenza deviante in un campo semico si accompagna la completa adesione agli altri campi semici tradizionali del genere. Infatti, in alcuni autori «[...] si assiste allo sforzo di svincolarsi dal topos ossessivo della “morte per amore”, o da quello dell'irremovibile fedeltà alla dama sdegnosa o ingrata, ma si tratta di evasioni o sperimentazioni episodiche, che non alterano quasi mai la struttura del genere [...]»³³.

[...] la struttura profonda della *cantiga d'amor*, realizzata dalla coesistenza, dall'interazione, dall'intersezione o dalla reciproca tangenzialità dei quattro campi semici analizzati, in una rete di relazioni alla cui flessibilità autocompensatrice è affidata, in ultima analisi, l'attitudine dei singoli testi ad adeguarsi, pur nella loro diversità superficiale, a coordinate tipologiche ben precise e storicamente motivate³⁴.

È possibile individuare dei rapporti del genere *d'amor* con le altre due tipologie testuali: in relazione alle *cantigas d'amigo* si riscontrano testi di ibridazione tra i due generi; in relazione ai testi satirici la *cantiga d'amor* «[...] è quella che offre più spunti e pretesti per contrappunti ironici e polemici, con le sue situazioni sentimentali estremizzate e geometricamente evidenziate»³⁵.

³³ Brugnolo - Capelli 2019, p. 294.

³⁴ Tavani 1980, p. 82.

³⁵ Bertolucci 1999, p. 53.

5.2 *Cantiga d'amigo*

La *cantiga d'amigo* è sicuramente il genere che ancora oggi affascina e colpisce maggiormente gli studiosi di poesia galego-portoghese per diversi motivi. Innanzitutto si tratta di una poesia di donna in quanto l'io lirico che si esprime è femminile, nella maggior parte dei casi, infatti, questi testi sono dei monologhi di donna ma non mancano anche i dialoghi tra quest'ultima e altri personaggi minori del testo. In realtà sono testi scritti da un autore maschile che, spesso, è lo stesso poeta che scrive i testi degli altri due generi. Questo è un genere affine per diversi aspetti alle *cantigas d'amor*, che però se ne differenzia per prospettiva, atmosfera, intonazione e modalità con cui viene descritta la situazione amorosa. La differenza principale tra questi due generi è rappresentata dal fatto che se nella *cantiga d'amor* al centro è posto il punto di vista del protagonista maschile, cioè del poeta che prende la parola per rivolgersi alla donna, nelle *cantigas d'amigo* viene adottato dall'autore, sempre uomo, il punto di vista fittizio della parte femminile della coppia. In questi testi, infatti, sarà la donna protagonista ad esprimere la propria situazione, la propria sofferenza o disappunto, mentre nei testi dialogati l'appartenenza all'uno o all'altro genere dipenderà dal primo interlocutore. Un'altra differenza rilevante è relativa all'identità stessa della donna protagonista che si allontana molto dal modello della *senhor* descritto nelle *cantigas d'amor*, anche se in alcuni casi se ne avvicina, questa «[...] è tuttavia quasi sempre una fanciulla, una “dona virgo”, semplice e ingenua in apparenza ma in effetti maliziosamente consapevole della propria femminilità, talvolta appassionata e dolente, talora corrucciata e risentita, al tempo stesso vulnerabile e pronta a difendere il proprio rapporto da ogni interferenza»³⁶. La figura femminile tracciata nelle *cantigas d'amigo*, però, è molto varia e non sempre, come invece afferma Tavani, la protagonista è una *dona virgo*. Inoltre, un'altra interessante differenza tra questi due generi è relativa al numero di personaggi presenti nei testi: nelle *cantigas d'amor*, nella maggior parte dei casi, è possibile individuare soltanto due protagonisti delle vicende ossia il poeta innamorato che si rivolge alla donna amata e quest'ultima che rappresenta la destinataria del discorso e, in qualche raro caso di canzone dialogata, prende la parola per rivolgersi anch'essa al poeta. Al contrario, la fanciulla delle *cantigas d'amigo* non entra in contatto solo con l'*amigo* di cui è innamorata ma anche con tutta una serie di altri personaggi minori che mancano nel genere *d'amor*, questi possono essere personaggi appartenenti al mondo della natura o altri esseri umani come la madre e le amiche

³⁶ Tavani 1980, p. 83.

confidenti della giovane. Spesso questi personaggi sono attivi nel testo e in grado di condizionare in positivo o in negativo il comportamento della giovane donna. «Il complesso delle *cantigas d'amigo* è molto ricco e vivace, nel senso che è animato al suo interno sia da una vasta gamma di situazioni e registri sia da un alto numero di personaggi [...]»³⁷. In generale, all'interno di queste *cantigas* lo sfondo naturale e paesaggistico, così come la presenza di altri personaggi attorno alla protagonista, connotano i testi di un maggior realismo rispetto al genere precedente anche se è frequente al loro interno l'uso del simbolico che riporta verso l'astrattezza percepita nelle *cantigas d'amor*. Diversi elementi riscontrabili all'interno delle *cantigas d'amigo* come il movimento ritmico semplice, la quasi costante presenza del ritornello nei testi, l'utilizzo maggiore della tecnica del parallelismo, lo sfondo paesaggistico spesso rurale o marino e la stessa fanciulla protagonista, hanno portato gli studiosi ad individuare una derivazione di questi testi non dall'ambiente cortese, come per le *cantigas d'amor*, ma dal contesto popolare. Quest'origine dei testi rimanderebbe al modello delle *kharaġat* mozarabiche, queste sono le parti finali delle poesie scritte da autori arabo-andalusi o ebreo-andalusi, le ritroviamo anche alla corte di Alfonso X: la strofa di chiusura è scritta in volgare mozarabico, lingua romanza derivata dal latino parlata nelle zone iberiche conquistate dai musulmani. Tra questi testi e le *cantigas d'amigo* si riscontrano alcune innegabili analogie tematiche: «[...] la voce femminile, una pena d'amore espressa in toni esclamativi o invocanti, il destinatario che è l'amico; la presenza di confidenti e della madre, alle quali sono talora rivolte richieste d'aiuto; un'alba di gioia amorosa»³⁸. A fronte di queste somiglianze, è possibile individuare anche alcune differenze: nelle *kharaġat* mozarabiche manca l'ambientazione paesaggistica alla quale nei testi della lirica galego-portoghese viene dato grande rilievo, così come diversa è anche la richiesta d'amore intrinseca ai testi. Generalmente è la donna che parla al suo amico o del suo amico con qualcun altro. Questi testi hanno ispirato gli stessi trovatori secondo la linea di pensiero di coloro che sostengono le origini nazional-popolari della lirica d'arte ispanica. In particolare la canzone di donna galego-portoghese si caratterizza «[...] per una multiformità tematica, una specifica omogeneità espressiva e una forte tendenza alla proliferazione testuale che non hanno riscontro altrove, e manifesta inoltre una non meglio precisabile presenza anche in area islamizzata [...]»³⁹. Il genere delle *cantigas d'amigo* utilizza in modo molto

³⁷ Bertolucci 1999, p. 53.

³⁸ Bertolucci 1999, p. 58.

³⁹ Tavani 1980, p. 85.

più frequente rispetto agli altri una serie di procedimenti di ripetizione e parallelismo ripresi dal primitivismo popolare e manieristico. Oltre al *refran*, uno dei procedimenti più famosi è il *leixa-pren*, «[...] un rigoroso meccanismo di concatenazione e avanzamento tra coppie di strofe parallele in base al quale vi è un continuo rimbalzare di segmenti versali pressoché identici, con variazioni minime in posizioni fisse, da una strofa all'altra»⁴⁰. Come per le *cantigas d'amor*, anche per questo genere è possibile riscontrare grande omogeneità tra i testi, inoltre è interessante notare come le *cantigas d'amigo* sembrerebbero essere, in alcuni casi, delle vere e proprie risposte della fanciulla ai lamenti e alle richieste avanzate dal poeta protagonista nelle *cantigas d'amor*. All'interno del grande genere delle *cantigas d'amigo* è stata individuata la presenza di una particolare modalità tematica, infatti, molti di questi testi sono dedicati al tema del pellegrinaggio e prendono il nome di *cantigas de romaria*, in generale il pellegrinaggio è un grande tema affrontato nella lirica galego-portoghese considerato l'interesse crescente anche tra i trovatori nei confronti di Santiago de Compostela, tra le principali mete di pellegrinaggio fin dal Medioevo. Il pellegrinaggio è il viaggio compiuto dalla fanciulla protagonista di questi testi verso una meta che può essere rappresentata da un importante santuario come quello sopracitato o da uno dei tanti santuari e cappelle minori presenti nel territorio galego e portoghese. «Il motivo del pellegrinaggio risulta, il più delle volte, puro pretesto poetico per l'incontro con l'amante, elemento volutamente ingenuo e "popolaristico" introdotto nella tessitura lirica della *cantiga d'amigo*»⁴¹, il tema del pellegrinaggio, quindi, rimane lo sfondo marginale e al centro permangono le ansie, le preoccupazioni e le attese della fanciulla innamorata del suo *amigo* ed impaziente di incontrarlo, motivo principale per cui compie il viaggio. Così come nelle *cantigas d'amor*, anche nelle *cantigas d'amigo* si rinuncia all'esordio stagionale e, talvolta questo viene sostituito con alcuni riferimenti allo scenario naturale e paesaggistico, campestre o marino, che fanno da sfondo alle vicende vissute dalla fanciulla. Anche in questi testi l'esordio iniziale è costituito da un preambolo formato, nella maggior parte dei casi, da formule introduttive che si ripetono molto simili all'interno dei componimenti. Anche in questo caso nei primi versi della lirica, quasi sempre, è presente il distintivo di genere, espresso qui dal termine *amigo* che può essere sostituito con delle alternative che ne rappresentano delle varianti, tra queste le più comuni sono: *amiga*, *madre* e *filha*, quest'ultimo termine viene usato quando la protagonista che prende la parola nel testo non è la fanciulla ma è la madre di

⁴⁰ Brugnolo - Capelli 2019, p. 298.

⁴¹ Tavani 1980, p. 88.

quest'ultima e si rivolge a lei. In alcune *cantigas d'amigo* il preambolo viene utilizzato dall'autore per l'inserimento di dati topografici precisi che possono essere utili al pubblico per l'interpretazione del testo, queste informazioni sono contenute soprattutto nelle *cantigas de romaria* che nel primo o secondo verso presentano il nome del santuario o della cappella minore in cui si sta recando la fanciulla per svolgere il suo pellegrinaggio. Quindi si può affermare che «[...] nella *cantiga d'amigo* il preambolo non solo assume una funzione più specificamente definita, ma si avvale spesso di un campo semico, quello della localizzazione topografica, che, senza essere esclusivamente esordiale, possiede tuttavia una propria peculiare fisionomia propulsiva, di cui non è dato riferire esempi nella *cantiga d'amor*»⁴². Tavani, anche per le *cantigas d'amigo*, ha identificato dei campi semici che si presentano più complessi rispetto a quelli del genere precedente, infatti, in questo caso se ne possono individuare ben cinque, di cui almeno quattro assumono una posizione principale, questi sono: panegirico, concordia d'amore, amore irrelato e interdizione, oltre a questi il paesaggio, ovvero il campo semico considerato secondario rispetto agli altri. Di questo gruppo soltanto uno però è in grado di entrare in combinazione con tutti gli altri e si tratta del panegirico, cioè dell'elogio che fa la fanciulla in primo piano a se stessa e in secondo piano anche alla bravura poetica dell'amico. Degli altri campi semici che rimangono si può dire, invece, che riguardano l'ambito del rapporto amoroso tra la giovane donna protagonista e l'*amigo* di cui è innamorata. Per il primo campo semico, cioè quello del paesaggio, è necessario fare riferimento all'elemento topografico e allo sfondo più concreto presente all'interno delle *cantigas d'amigo* rispetto al genere precedente.

[...] la cornice paesaggistica viene evocata da serie lessicali semanticamente collegate tra di loro dalla presenza della protagonista e di un deuteragonista, che può essere l'amante, o la madre e le amiche della donna, o ancora uno o più elementi della natura circostante, talvolta direttamente chiamata in causa in forma apostrofica, ma più spesso indicata in forma descrittiva⁴³.

Nella maggior parte dei testi gli autori evocano una realtà paesaggistica bucolica e disseminata di elementi naturali che hanno un ruolo anche all'interno del componimento stesso, per esempio spesso è presente nel paesaggio una fonte d'acqua rappresentata da fontane, sorgenti, corsi d'acqua o laghi. A queste fonti spesso si abbeverano presenze

⁴² Tavani 1980, p. 91.

⁴³ Tavani 1980, p. 92.

animali che hanno un significato simbolico e dietro alle quali talvolta si cela l'immagine dell'amico, tra questi sono ricorrenti soprattutto gli uccelli o i cervi, questi ultimi sono stati celebrati da Pero Meogo, autore di un vero e proprio "ciclo dei cervi". Oltre a questa ambientazione campestre e bucolica, molto diffusa è anche l'ambientazione marina che si attua attraverso una scelta lessicale più ristretta rispetto allo scenario precedente: «[...] il mare in quanto superficie navigabile e le imbarcazioni che lo solcano, il mare visto da terra, il mare quale specchio dello stato d'animo della protagonista e quindi turbato»⁴⁴. Molti autori rappresentano il mare come un interlocutore a tratti magico ma anche umanizzato della protagonista delle vicende e dei suoi stati d'animo di cui «[...] l'elemento marino rappresenta una sorta di trasposizione esteriorizzata»⁴⁵. Tra i poeti che sperimentano utilizzando il tema del mare e della navigazione ritroviamo Juião Bolseiro con alcune *cantigas d'amigo* del suo repertorio, è questo il caso dei testi V e VI. Il secondo campo semico del panegirico fa riferimento alla descrizione positiva che la donna fa di sé, riprendendo gli elogi scritti dai poeti delle *cantigas d'amor*, e del suo amico. In questi testi, talvolta, si evince la consapevolezza della fanciulla di essere bella e quando è presente questo aspetto all'interno dei testi la giovane protagonista può essere assimilata al modello della *senhor* delle *cantigas d'amor*. Nella descrizione della fanciulla, all'interno delle *cantigas d'amigo*, è possibile individuare una maggiore corporeità e, talvolta, un riferimento ad alcune parti fisiche della donna: questo è il caso dei capelli che rimandano ad un chiaro significato simbolico in quanto metafora sessuale, un richiamo al simbolismo ancor più evidente si riscontra quando nei testi troviamo la scena della fanciulla che lava i suoi capelli alla fontana. «L'altra serie lessicale che contribuisce a definire il campo semico del "panegirico" è quella dell'elogio che il poeta fa della propria abilità artistica, attribuendolo alla donna ma dando ovviamente corso ad un vero e proprio "vanto" giullaresco»⁴⁶, non sono molti i testi di questo genere ma sono principalmente attribuibili ad autori di condizione giullaresca. Tra questi, interessante il caso della *cantiga X* di Juião Bolseiro. I restanti campi semici primari sono da considerare in relazione alla sfera semantica di appartenenza cioè il rapporto d'amore, proprio per questo si possono individuare molte più somiglianze con l'ambito delle *cantigas d'amor*. Elementi fondamentali nelle *cantigas d'amigo* sono il luogo in cui risiede la donna, il tempo in cui si svolge il rapporto amoroso o, talvolta, il tempo dell'attesa ma anche

⁴⁴ Tavani 1980, p. 93.

⁴⁵ Brugnolo - Capelli 2019, p. 297.

⁴⁶ Tavani 1980, pp. 94-95.

l'amore e la pena d'amore, in questi testi è presente, in alcuni casi, l'uso del lessico giudiziario in senso proprio o figurato. Il terzo campo semico, quello dell'amore irrelato «[...] risulta incompatibile con due degli altri campi semici primari: infatti, non si dà mai il caso di un testo in cui si tratti di amore non corrisposto e nel quale interferiscano elementi propri della "concordia d'amore" o dell'"interdizione" al rapporto esercitata da terzi»⁴⁷. Questo campo semico produce, più degli altri, testi che sembrano dialogare con le *cantigas d'amor* in quanto la donna prende la parola per esprimere le sue ansie e il suo dolore proprio rovesciando la situazione maschile dell'altro genere. Inoltre, «[...] la coita del locutore femminile si stempera, rispetto alla fissità della pena del locutore maschile nella cantiga d'amor, in una più mossa gamma sentimentale»⁴⁸. All'interno di questo campo semico le espressioni lessicali maggiormente utilizzate sono legate al motivo dell'infedeltà e dell'incostanza dell'amico, un ruolo importante è assunto dalla reazione della donna alle lusinghe e alle parole positive che il poeta spende nei suoi confronti che può portare al silenzio o al dileguo dell'amico. Il quarto campo semico dell'interdizione accanto ad espressioni lessicali proprie ne condivide alcune con l'amore irrelato per esempio quelle che fanno riferimento a temi come la sofferenza d'amore e la separazione degli amanti: « [...] in un caso si avranno, cioè, sofferenza e separazione patite da entrambi i protagonisti e imposte da una coercizione esterna alla coppia, nel secondo si tratterà di sofferenza e di separazioni patite da uno dei protagonisti per l'indifferenza, l'ostilità, il rifiuto o l'infedeltà, il tradimento, la rinuncia dell'altro»⁴⁹. Nel caso specifico del campo semico dell'interdizione, questa è causata da un impedimento esterno alla coppia che non lascia liberi gli amanti di vivere il loro amore. Molto spesso l'impedimento è dovuto ad un personaggio esterno alla coppia, ossia la madre della fanciulla che non approva l'amore della figlia e vorrebbe preservare il suo onore proteggendola e impedendole qualsiasi incontro con l'*amigo*. Ci sono però anche casi particolari in cui la situazione sembra rovesciata perché è la madre ad avere un *amigo* e a mettersi quasi in competizione con la figlia che invece la mette in guardia da questo rapporto, questa situazione è presentata da Juião Bolseiro all'interno della *cantiga* VIII. Si tratta però di minime varianti presenti in un numero limitato di testi che vanno a rovesciare alcuni caratteri specifici del campo semico dell'interdizione. Il quinto e ultimo campo semico, che sembrerebbe il più anomalo, è quello dell'amore corrisposto che si

⁴⁷ Tavani 1980, p. 97.

⁴⁸ Bertolucci 1999, p. 54.

⁴⁹ Tavani 1980, pp. 102-103.

caratterizza per la presenza di specifiche espressioni lessicali legate al motivo dell'esultanza. Ancora una volta il testo che si può prendere a modello di questo specifico campo semico è la *cantiga* XII dell'autore Juião Bolseiro, l'aggettivo che viene ripreso all'interno di questo testo *ledo-leda* inserisce questa *cantiga* nell'ambito della lietezza vissuta dai protagonisti del componimento che vivono nella gioia di un amore corrisposto. Anche all'interno di queste *cantigas d'amigo* è presente il motivo del segreto d'amore ma viene declinato in modo differente rispetto alle *cantigas d'amor*:

Quel che nella *cantiga d'amor* non è per lo più se non un espediente usato dal poeta per proteggersi dal risentimento di madonna, diventa qui un mezzo per salvaguardare l'intimità degli amanti da inframmettenze esterne, dettate da malevolenza o da semplice curiosità: anzi, nella *cantiga d'amigo* esso diventa un patto di mutua difesa⁵⁰.

Strettamente legate a questo motivo del segreto d'amore sono le espressioni lessicali che esprimono il tema della donna schermo, in questo caso l'*amigo* utilizza una donna come schermo per parlare in realtà della vera fanciulla di cui è innamorato per proteggerla e celare la sua identità. Anche questo è un motivo particolare ed è limitato soltanto ad alcuni testi.

⁵⁰ Tavani 1980, p. 107.

5.3 *Cantiga d'escarnho e maldizer*

Le *cantigas d'escarnho e maldizer* venivano inizialmente considerate dagli studiosi come il grande “contenitore” per raccogliere tutti i testi che non rientravano nei due generi precedenti, «[...] non solo i sirventesi morali e politici, le satire letterarie e le maldicenze personali, ma anche i pianti, tenzoni e parodie»⁵¹. Questo gruppo di *cantigas* contiene le poesie satiriche della lirica galego-portoghese. A prima vista questi testi sembrerebbero avere stretta somiglianza con il genere del sirventese della tradizione occitanica, riservato a temi politici, militari e morali, ma allo stesso tempo presentano caratteristiche peculiari. Questi componimenti mostrano infatti una certa affinità anche con i testi della contemporanea poesia comico giocosa toscana di autori come Rustico Filippi e Cecco Angiolieri, accentuando così il tono scherzoso e burlesco della satira.

La stessa struttura di questi testi si differenzia molto rispetto a quelli dei generi precedenti in quanto non c'è spazio in questi per l'esordio, cioè la presentazione iniziale del contesto descritto perché ciò che viene raccontato nei primi versi è il “caso” *d'escarnho e maldizer* che verrà poi trattato nelle stanze della *cantiga*, infatti, i primi versi hanno il ruolo di mettere il pubblico in contatto con il motivo dello scherno. Questa tipologia di liriche si basa «[...] spesso su tematiche molto quotidiane e triviali, con particolare predilezione per la gamma dell'osceno, espresso in termini chiari o allusivi [...]»⁵². Oltre a questi, altri temi molto frequentati sono legati alla polemica contro poeti ritenuti incompetenti, questi testi sfociano spesso in un vero e proprio rovesciamento dei componimenti di genere *d'amor*. Anche per le *cantigas d'escarnho e maldizer* è possibile individuare la presenza di termini che svolgono il ruolo di distintivi di genere che sono qui rappresentati dai nomi propri di persona o da soprannomi che venivano dati a personaggi storici o politici largamente conosciuti all'epoca della composizione di questi testi. Come giustamente nota Tavani, «[...] la satira coinvolge tutte le categorie sociali gravitanti entro e intorno alla corte: i membri della nobiltà, il clero, i ceti colti e professionali, e infine artisti dell'intrattenimento, come giullari e *soldadeiras*»⁵³. La burla, talvolta, viene creata proprio sui nomi o le caratteristiche di questi personaggi di cui ad oggi è dato sapere davvero poco e ciò rende più complesso comprendere la satira che c'è dietro a questi testi. Queste *cantigas* riprendono alcuni dei campi semici dei generi precedenti rivedendoli e

⁵¹ Tavani 1980, p. 109.

⁵² Bertolucci 1999, p. 60.

⁵³ Bertolucci 1999, pp. 60-61.

facendoli propri, un caso è quello del campo del paesaggio che all'interno di questi testi è per lo più di tipo rustico, talvolta in alcuni testi agiscono personaggi urbani, cioè appartenenti all'ambito cittadino, anche se inseriti in un contesto per lo più rurale. Il paesaggio, diversamente dagli altri generi in cui rappresenta lo sfondo talvolta impreciso delle vicende, figura qui come tema fondamentale per spiegare ciò che sta succedendo sulla scena:

Lo scenario da statico si fa dinamico: gli spostamenti nello spazio, che là erano espressi da vaghe allusioni alla "lontananza" o al minacciato "allontanamento" e che comunque venivano considerati come già avvenuti o di futura realizzazione, qui avvengono al presente e si applicano non soltanto alla separazione degli amanti ma più genericamente al "viaggio"; e ai residui della serie lessicale precedente si associano numerosi elementi nuovi⁵⁴.

Un altro aspetto interessante è quello della *descriptio* realistica di uno o più personaggi sulla scena che viene però sviluppata con una chiara funzione denigratoria nei loro confronti, inoltre questa è arricchita con termini ed espressioni del linguaggio osceno e volgare che comportano un drastico abbassamento di tono dei componimenti. All'interno dei testi di questo genere è fondamentale la funzione della satira che può essere di diverso tipo. Sulla scorta degli studi compiuti da Giuseppe Tavani e Simone Marcenaro, quest'ultimo ha dedicato un'antologia ai testi satirici e un libro all'*equivocatio* nella lirica galego-portoghese medievale, si possono individuare le diverse tipologie di satira: prima fra tutte la satira politica in riferimento alle guerre e alla vigliaccheria di nobili e sovrani. Tra le tematiche maggiormente frequentate tra le *cantigas* che affrontano l'argomento politico: «Codardia e lentezza dei cavalieri cristiani di fronte alle incursioni della cavalleria araba durante le spedizioni contro i Mori, in particolare durante la guerra di Granada negli anni 1261-65 [...]»⁵⁵. Questi temi in particolare vengono affrontati in diversi testi del repertorio profano di Alfonso X di Castiglia. La satira letteraria «[...] che si esprime soprattutto nella forma dell'attacco contro singoli trovatori o, più spesso, giullari, di cui si deplorano sarcasticamente l'incompetenza tecnica, la mediocrità intellettuale o altri difetti»⁵⁶. Un'altra è la satira morale che rappresenta un mondo alla rovescia a causa della decadenza dei costumi e dei valori cortesi. Infine la satira di costume e scherno personale che «[...] punta soprattutto sull'invettiva e l'attacco

⁵⁴ Tavani 1980, p. 117.

⁵⁵ Bertolucci 1999, p. 62.

⁵⁶ Brugnolo - Capelli 2019, p. 305.

personale, sulla derisione condita di doppi sensi sarcastici e allusivi, sul diletto caricaturale: in una parola, quello che nelle poetiche mediolatine si chiamava il *vituperium*»⁵⁷. Oltre a quelli ripresi dagli altri generi letterari, anche per le *cantigas d'escarnho e maldizer* Tavani individua dei campi semici propri. Tra questi un posto di rilievo spetta a quello che descrive i valori caratteristici dell'*ethos* trobadorico che non è un campo semico limitato ai testi di pura satira morale ma si estende a tutti i testi appartenenti al genere. A rappresentare questo campo semico contribuiscono alcune espressioni lessicali positive presenti negli altri generi che qui vengono declinate in senso negativo come, per esempio, il caso del termine “cortesía” che diventa “scortesia”. I campi semici di questo genere delle *cantigas* di scherno e maldicenza sono principalmente quattro: oltre a quello della ridicolizzazione dell'*ethos* trobadorico si aggiungono l'oltraggio, il campo semico alimentare e, infine, quello della polemica sociale. Quest'ultimo può coinvolgere «[...] gruppi sociali o categorie professionali e può dirigersi al singolo individuo solo in quanto rappresentante emblematico del gruppo o della corporazione, delinea uno dei campi semici più complessi e articolati della poesia satirica»⁵⁸. Anche gli ordini e i gradi della gerarchia ecclesiastica e monastica divengono l'oggetto di questo scherno, ma è molto ampio lo spettro di persone che possono essere implicate all'interno di questi testi. Un'altra categoria ampiamente coinvolta nei testi dello scherno e della maldicenza, per esempio, è quella dei giullari e trovatori a causa dell'imperizia con cui svolgono le loro diverse attività nell'ambito poetico-musicale. Sempre rimanendo nel campo semico della polemica sociale è necessario far riferimento a due serie lessicali che contribuiscono a dare l'idea della rappresentazione satirico-burlesca della realtà: la prima riguarda l'ambito delle attività mercantili e la seconda il campo delle attività militari. Da quanto visto finora questo campo semico assume una particolare centralità nelle *cantigas d'escarnho e maldizer*, ma non è l'unico ad essere importante. Infatti, il campo semico dell'osceno ha un ruolo altrettanto significativo all'interno di questi testi ed è compatibile con tutti gli altri campi semici desunti dagli altri generi. Anche questo tema è contraddistinto da due serie lessicali: «[...] l'una formata da termini che evocano, esplicitamente o per metafore, gli organi sessuali, l'altra che riguarda le pratiche erotiche, le correlative diciture ingiuriose e gli effetti triviali secondari»⁵⁹, l'osceno interviene all'interno di quasi tutti i testi di questo genere. Infine,

⁵⁷ Brugnolo - Capelli 2019, p. 307.

⁵⁸ Tavani 1980, p. 120.

⁵⁹ Tavani 1980, p. 125.

altro importante campo semico è quello alimentare, tra i poeti scrittori di *cantigas d'escarnho e maldizer* era molto diffuso l'utilizzo di termini provenienti da quest'ambito con lo scopo di rappresentare delle metafore oscene.

6. Generi letterari minori

Dopo aver cercato di delineare le caratteristiche centrali dei tre generi maggiori nel panorama della lirica galego-portoghese, è necessario fare riferimento anche a quei testi che non rientrano nelle tipologie già viste ma fanno parte dei generi ritenuti minori. Tra questi la tenzone assume particolare rilievo per la sua diffusione all'interno dei repertori di alcuni autori. La tenzone è un particolare tipo di testo anche per la sua struttura: «[...] un componimento in forma dialogica, elaborato simmetricamente da due poeti i quali, impegnati ad illustrare e difendere la propria tesi e a confutare quella dell'avversario, si avvicendano di cobbola in cobbola e di *fiinda* in *fiinda* [...]»⁶⁰. Tra queste è possibile inserire anche quei testi in cui il poeta e la donna dialogano, in cui le due voci si alternano di strofa in strofa, nonostante non si tratti di una classica tenzone in cui è presente l'alternarsi delle voci di due poeti, cioè trovatori. Quasi tutte le tenzoni del repertorio lirico galego-portoghese possono essere classificate come comico-giocose o satiriche, soprattutto legate all'ambito della satira letteraria, tranne alcune eccezioni considerate più particolari che sembrerebbero tenzoni d'amore. Un altro aspetto importante riguarda il fatto che questo genere della tenzone è stato frequentato da ventinove poeti tutti vissuti alla corte di Alfonso X nel periodo dal 1250 al 1280 circa. Tavani a riguardo di questo genere scrive:

Le tenzoni galego-portoghesi sono quasi sempre riservate all'aggressione giocosa, anche se in veste pesantemente offensiva, di un trovatore ai danni di un altro trovatore (o giullare), il quale tuttavia – a differenza di quanto avviene nella *cantiga d'escarnho e maldizer* – ha la possibilità (anzi, l'obbligo) di reagire e di rispondere immediatamente «per le rime»⁶¹.

È noto che questo genere, ossia la tenzone, non appartenga solamente al repertorio dei testi galego-portoghesi ma, in generale, si tratti di un genere letterario ampiamente diffuso nel periodo medievale. Sono molti, infatti, anche i poeti che scrivono tenzoni che vengono considerate delle vere e proprie esercitazioni letterarie. Interessante citare la tenzone tra Juião Bolseiro e Meen Rodriguez, i due autori «[...] ritengono che una buona tenzone si fa solo prendendosi a botte, strappandosi i capelli e insultandosi ferocemente»⁶². Nel repertorio di Bolseiro si ritrova anche un'altra tenzone sulla polemica della figura della

⁶⁰ Tavani 1980, p. 129.

⁶¹ Tavani 1980, p. 133.

⁶² Bertolucci 1999, p. 69.

nutrice come *senhor*, questa volta contraddistinta da toni differenti che mettono in evidenza la distanza di classe sociale dei due protagonisti: l'autore e Joan Soarez Coelho. Inoltre, l'omogeneità tematico-stilistica delle tenzoni si manifesta nella loro evidente somiglianza con le *cantigas d'escarnho e maldizer* soprattutto dal punto di vista dei nuclei argomentativi attorno ai quali vengono scritte.

Oltre alle tenzoni, un altro genere minore particolarmente interessante è il pianto, anche se sono davvero pochi, non più di cinque, i testi lirici ascrivibili a questa tipologia. Il pianto «[...] esprime il cordoglio per la scomparsa di un personaggio importante, di cui vengono decantate le virtù»⁶³. Un autore che può essere citato in questo genere è sicuramente Pero da Ponte, un giullare che scrive liriche caratterizzate da una componente particolarmente lamentosa, autore che gravita attorno alla corte castigliana di Alfonso X. Nei cinque *planhs* di cui oggi si è a conoscenza si può notare un chiaro riferimento al modello provenzale in quanto: «[...] l'esaltazione del personaggio compianto è accompagnata da maledizioni, implorazioni, apostrofi e preghiere, tutte all'insegna dell'enfasi e dell'iperbole»⁶⁴. Tra i testi di questo genere, molto ricordato è quello scritto in occasione della morte del sovrano Don Denis di Portogallo.

Un altro genere minore, ancora meno conosciuto rispetto ai precedenti, è la *cantiga de seguir*, in realtà non si tratta di una tipologia letteraria vera e propria ma della ripresa per le rime di un testo vulgato. Sono poche le *cantigas de seguir* dichiarate tali esplicitamente all'interno dei Canzonieri della lirica galego-portoghese, ma la critica ha messo in luce diversi casi di *contrafactum*, sia nei confronti di testi francesi e provenzali, sia all'interno della stessa tradizione trobadorica peninsulare.

Infine, la pastorella di cui sono giunti circa sette testi che riprendono il modello tipico del corrispondente genere occitanico. Si tratta di canzoni in cui si fa riferimento ad una donna che è una "pastora", anche se viene il sospetto che questo termine non faccia riferimento propriamente alla sua occupazione personale ma alla giovane età. All'interno di questi testi la pastorella spesso viene sedotta dall'uomo anche attraverso dei doni.

Oltre ai generi minori, è possibile individuarne anche alcuni che nascono per ibridazione, cioè per la mescolanza di due o più generi letterari maggiori. Tra questi testi considerati

⁶³ Brugnolo - Capelli 2019, pp. 310-311. Sull'argomento, e più in generale sul tema del lamento funebre medievale, cfr. Ghidoni 2024.

⁶⁴ Tavani 1980, p. 135.

“ibridi” si annovera l’*alba* che risulta dall’intersezione da un lato di un tema appartenente all’ambito dell’innografia cristiana, ovvero il sorgere del giorno con la conseguente fine delle tenebre della notte e dall’altro da uno dei temi più frequenti della poesia d’amore cioè la separazione degli amanti. Si attesta la presenza di un’unica *alba* all’interno di tutta la tradizione lirica galego-portoghese. Infine, tra questi generi minori, è da citare il *lai* attestato da cinque testi anonimi, si tratta di una tipologia di testo che «[...] non meno dell’alba e della pastorella, configurano un “genere” ibrido, risultato della contaminazione tra prodotti letterari di aree diverse, o meglio effetto della tendenza della cultura peninsulare a ridurre a misura di *cantiga* tutte le novità formali e/o sostanziali di Francia e Provenza»⁶⁵.

⁶⁵ Tavani 1980, p. 145.

7. L'autore Juião Bolseiro

7.1 Vita

Juião Bolseiro, protagonista dell'analisi che si presenta in questo lavoro, è un giullare galego autore di diciotto testi. Della sua vita e professione si sa molto poco: tra i limitati riferimenti documentari ritrovati, sembrano essere interessanti i dati sulla sua probabile presenza tra i firmatari di un atto di compravendita di una casa nella strada di *Preguntoiro* (“*Iulianus Arie, bolsarius*”)⁶⁶. Tra gli studiosi che si sono occupati di questo autore spicca il nome di António Souto Cabo, colui che ha ritrovato il documento sopracitato presso la cattedrale di Santiago, datato 1240⁶⁷. Secondo questo studioso è possibile che il nome dell'autore fosse legato alla custodia delle borse in cui erano conservate le offerte in denaro fatte dai fedeli alla Chiesa. Anche il periodo di tempo e l'ambiente di diffusione in cui si può collocare la produzione poetica di questo autore lasciano gli studiosi con diversi dubbi e interrogativi ancora aperti. L'ipotesi maggiormente consolidata tra di essi riguarda il fatto che Juião Bolseiro fosse attivo tra la metà e il terzo quarto del XIII secolo presso la corte di Castiglia, e sono molti gli elementi che rafforzano questa teoria. Infatti, senza dubbio l'autore è stato a contatto con i trovatori Meen Rodriguez Tenoiro e Johan Soares Coelho come testimoniano le due tenzoni che egli compone relazionandosi con entrambi. Questi erano sicuramente personaggi attivi presso la corte castigliana nel regno del sovrano Alfonso X, ed è plausibile che proprio questa fosse l'ambientazione delle due tenzoni. Da ciò che emerge nella tenzone con Meen Rodriguez Tenoiro, sembra essere chiaro che sia Juião Bolseiro che suo padre furono al servizio di questo trovatore ma è difficile accertare quali fossero le circostanze esatte. L'altra tenzone, quella con Johan Soares Coelho, inclusa nel ciclo di composizioni del poeta portoghese, è precedente al 1249⁶⁸, e collocabile in un periodo in cui il trovatore si trovava, come già detto, alla corte di Castiglia. Infatti, non ci sono elementi specifici che inquadrano la presenza sicura di Juião Bolseiro in Portogallo, quindi i rapporti con questi trovatori si devono essere tenuti proprio alla corte castigliana. La condizione di “villano” che gli stessi trovatori con cui si scontra in queste due tenzoni attribuiscono all'autore, indica che quest'ultimo fosse molto probabilmente un giullare o un menestrello di corte. Inoltre, questo dato è consolidato dalla presenza di Juião Bolseiro all'interno del “*Cancioneiro de xogares galegos*”⁶⁹,

⁶⁶ Cfr. MedDB *ad vocem*.

⁶⁷ Cfr. CMGP *ad vocem*.

⁶⁸ Resende de Oliveira 2007, p. 151.

⁶⁹ Resende de Oliveira 2007, p. 151.

presenza che rende ancora più sicura l'opinione di coloro che associano questo autore alla lirica sviluppatasi nel territorio della Galizia. Altro dato interessante per gli studiosi è rappresentato dalla collocazione dei testi di Juião Bolseiro all'interno dei manoscritti che ci tramandano la tradizione lirica galego-portoghese. Infatti, le sue quindici *cantigas de amigo* e la *cantiga d'amor* hanno la stessa collocazione dei testi di altri giullari, quali: Airas Pais e Bernal de Bonaval. Secondo alcuni studi l'autore sarebbe l'ultimo in ordine ad essere accolto nei canzonieri, nei quali si sarebbero trovate anche le sue *cantigas d'escarnho e maldizer* che non sono giunte fino a noi. Infatti, *B* e *V*, ovvero i manoscritti che trasmettono la produzione dell'autore, sono lacunosi nella parte finale dedicata alla sezione dei testi satirici e quindi, di conseguenza, potrebbero non esserci pervenute queste composizioni dell'autore. Gli unici testi satirici di Juião Bolseiro che sono giunti fino a noi sono, quindi, le due tenzoni. Nello specifico soprattutto in quella con Meen Rodriguez Tenoiro, l'autore simula una sorta di combattimento sotto forma di "botta e risposta" nella tenzone con il trovatore. Anche Giuseppe Tavani compie degli studi relativi a Juião Bolseiro, in particolare conferma l'impossibilità di attribuire a questo autore alcuni componimenti come il caso della lirica *Donna e senhora de grande vallia*⁷⁰, in quanto la ritiene più tarda e quindi spuria. Si discute molto tra gli studiosi anche riguardo all'attribuzione di tredici *cantigas d'amor* tra Juião Bolseiro e Pero d'Armea, si tratta infatti di autori molto vicini sia sul piano del linguaggio e dello stile che su quello delle tematiche trattate.

⁷⁰ Resende de Oliveira 1994, p. 377.

7.2 Opera

Juão Bolseiro è autore di diciotto testi che si possono dividere in: una *cantiga d'amor*, quindici *cantigas d'amigo* e due tenzoni, rispettivamente con i trovatori Meen Rodriguez Tenoiro e Johan Soares Coelho. L'analisi approfondita di questo *corpus* testuale ha rilevato innanzitutto la presenza di temi e motivi peculiari, talvolta poco frequenti nel più ampio panorama della poesia profana galego-portoghese. Tra le tematiche più rappresentative della sua produzione lirica è possibile individuare sicuramente quella della notte a cui è dedicato un trittico di *cantigas* (II, III, XIII), a proposito di questi testi Reali scrive: «[...] le ore trascorrono con infinita lentezza nel buio della solitudine che soltanto l'effettiva presenza dell'amato può dissipare»⁷¹. Spesso il tema della notte è posto in contrapposizione con la luce del sole o, in maniera più generica, con il giorno. La fanciulla, protagonista di questi componimenti, lamenta il fatto che in mancanza dell'*amigo* di cui è innamorata non riesce a dormire e passa una notte insonne tra i pensieri e le preoccupazioni. Di contro, quando invece l'*amigo* è con lei, la notte passa invece troppo velocemente non lasciando ai due la possibilità di stare insieme per più tempo. L'autore racconta, quindi, le notti difficili trascorse dalla fanciulla senza amore e paragona l'essere amato alla gioia della luce del giorno che ritorna dopo ogni notte. Ma se in questi canti notturni l'autore avanza un tentativo di mescolare il sacro con il profano, è interessante anche fare riferimento alla sua tendenza sperimentatrice all'interno di altri componimenti in cui il tipico scenario che si riscontra nei testi della lirica galego-portoghese è completamente rovesciato, rivisto e ampliato con temi talvolta innovativi della sua poesia. Un esempio di questo sperimentalismo si può individuare nella *cantiga* VIII in cui l'autore sovverte completamente i valori morali e familiari rappresentando una madre che si scontra con la figlia troppo severa in quanto quest'ultima non le permette di vedere l'*amigo*, cioè l'uomo di cui è innamorata. In questo caso, come si evince dal motivo centrale dell'opera, i ruoli tradizionali di madre e figlia sono completamente rovesciati dall'autore in quanto, nella maggior parte dei casi, è la madre ad essere il personaggio severo di questi componimenti, considerato quasi ostacolante dalla figlia che invece è la giovane donna innamorata dell'*amigo* nell'impostazione tradizionale delle *cantigas* galego-portoghesi. Il testo in questione, proprio per questa caratteristica, è valutato come un *unicum* nell'insieme dei *Cancioneiros*, anche se «[...] la comicità del testo, risultando dall'artificio letterario della inversione delle parti, resta pur sempre

⁷¹ Reali 1964, p. 7.

legata agli schemi dell'amor cortese»⁷². Un'altra tematica particolare, usata più di frequente rispetto a quella della notte, è relativa allo sfondo marittimo di alcune *cantigas d'amigo* di Juião Bolseiro incentrate, oltre che sul motivo del mare, anche su quello delle barche e della navigazione. Tra i testi che presentano al centro questi temi sono interessanti le *cantigas* V e VI: in questi componimenti la fanciulla protagonista attende l'arrivo dell'*amigo* che dovrebbe fare ritorno dal mare a bordo delle imbarcazioni con le quali era partito.

Dal punto di vista formale, invece, l'autore si attiene per lo più ai modelli tradizionali delle *cantigas* galego-portoghesi, infatti, la maggior parte dei testi della produzione di Juião Bolseiro sono composizioni costituite da tre o quattro strofe e spesso queste sono contraddistinte dalla presenza del *refran* di due versi che si ripete regolarmente alla fine di ogni strofa.

Per quanto riguarda la metrica, invece, è possibile individuare nei testi dell'autore rime di vario tipo: ricche, derivative, desinenziali, inclusive. All'interno dei componimenti, inoltre, sono presenti diverse ripetizioni che vanno a costituire i legami tra le diverse strofe, nello specifico, si riscontrano soprattutto tipi di legami a *coblas capdenals* o *coblas capfinidas*. All'interno dei suoi testi l'autore utilizza con maggiore frequenza alcune tipologie di versi, come ad esempio decasillabi, settenari e ottonari, soprattutto a rima maschile. Questi versi più utilizzati si alternano anche a versi più brevi o più lunghi che sono impiegati un minor numero di volte nella produzione complessiva del poeta (tra questi per esempio novenari, ma anche versi molto lunghi di tredici e sedici sillabe). Al contrario, non ci sono schemi metrici più utilizzati rispetto ad altri ma questi variano spesso. Ciò che rimane stabile in tutti i componimenti è invece la presenza del ritornello, spesso costituito da due versi a rima baciata. La *fiinda*, o congedo finale tipico dei provenzali, viene utilizzato dall'autore raramente all'interno delle *cantigas*, per esempio all'interno del testo XV. La presenza di questa parte di congedo finale si riscontra, invece, regolarmente nelle due tenzoni.

In conclusione si può affermare che l'autore Juião Bolseiro sia un grande sperimentatore nell'ambito delle tematiche particolari che decide di inserire all'interno delle sue *cantigas* ma, allo stesso tempo, che si attenga quasi sempre alle modalità tradizionali per quanto riguarda l'aspetto formale e la struttura metrica dei suoi testi.

⁷² Reali 1964, p. 7.

Cantigas

Cantiga de amor

I. *Ai mia senhor, todo ben mi a mí fal*

Il componimento rappresenta l'unica *cantiga de amor* attestata nel repertorio dell'autore che è costituito per la maggior parte da *cantigas de amigo* e che conta anche due tenzoni sul motivo *d'escarnho e maldizer*. Già nel primo verso della poesia si può comprendere che siamo di fronte ad una *cantiga d'amor* per la presenza dell'espressione *mia senhor* che è distintivo di questo genere, il poeta, infatti, si riferisce in modo diretto alla signora, cioè alla donna amata, che spesso non ricambia il suo amore e ciò è motivo del dolore e del lamento che vengono espressi in questo tipo di testi. Reali nella sua edizione descrive con queste parole la lirica in questione: «La composizione, che ripete senza variazioni notevoli i moduli tematici e linguistici della “maneyra proençal”, è condotta con un certo garbo e una consapevole padronanza dei mezzi espressivi» (Reali 1964, p. 61). L'autore, come spesso si riscontra all'interno delle *cantigas* appartenenti a questo genere, riprende il modello della cosiddetta “maniera provenzale” in cui tipicamente al centro è riportato il tema del *servitium amoris* del poeta nei confronti della dama, ciò che però differenzia, tra gli altri aspetti, la lirica galego-portoghese da quella dei trovatori provenzali riguarda il fatto che nei primi la donna viene rappresentata sprezzante, altera e sdegnosa nei confronti dell'uomo e, nella maggior parte dei casi, non ricambia il suo amore e quindi non c'è nessuno spazio dedicato alla gioia che può derivare dalla corrispondenza amorosa che invece è spesso presente, talvolta come tema centrale, nei testi occitani. Nella lirica galego-portoghese in questo genere è quasi sempre l'uomo la “voce narrante” del testo che, attraverso il suo lamento, vuole esprimere ciò che lo fa soffrire ed è la causa del suo dolore e, nella maggior parte dei casi, è il fatto che la donna non ricambi il suo amore e ne sia addirittura infastidita. Infatti, il tema centrale della *cantiga* presa in analisi, tipico in realtà di tutto il genere delle *cantigas d'amor*, è quello della *coita*, cioè la sofferenza del protagonista provocata dalla donna che, da ciò che si evince dalle parole del poeta, non sembrerebbe interessata a ricambiare il sentimento da lui provato con tanta passione. Questo amore non ricambiato è motivo di tanto turbamento che l'uomo decide di esprimere nel testo dedicato alla dama. La prima strofa del componimento si apre con una vera e propria invocazione alla signora amata a cui segue un elenco di lamenti del poeta protagonista che si prolungherà anche all'interno delle successive strofe della lirica. L'uomo, infatti, afferma fin da subito che gli manca ogni bene ma non gli mancano invece

il dolore, espresso nel testo con il termine *coita*, i pensieri e il rammarico dopo che ha visto la donna amata. Ritorna anche all'interno di questo testo il riferimento ai verbi di visione, come il verbo "vedere", fondamentale motivo dell'innamoramento. Nel *refran* il poeta riassume ciò che già emerge nelle strofe in maniera più concisa affermando di essere consapevole che solo dalla donna amata può derivargli ogni bene. Nella seconda stanza si ripete ciò che è già stato espresso nella precedente con l'aggiunta di un riferimento alla donna tramite la tipica espressione elogiativa che si trova al v. 8 *senhor fremosa* che spesso si riscontra nelle *cantigas d'amor* per ribadire il concetto della bellezza della donna che è stata la ragione dell'innamoramento del poeta. In questa strofa, inoltre, è possibile individuare un utilizzo insistente del termine *coita* ripetuto in maniera ravvicinata ai vv. 7-9 come a voler sottolineare la sempre più smisurata sofferenza del protagonista che sembra crescere all'interno delle prime due strofe del componimento. Nella terza e ultima strofa è presente un'ulteriore variazione perché qui diventano protagonisti gli occhi del poeta stesso che non riescono a vedere nessun'altra gioia se non quella derivante dalla visione della donna amata. Nelle due stanze finali, inoltre, è riscontrabile il riferimento esplicito a Dio che viene invocato dal poeta in suo aiuto ma che non può fare nulla perché l'unica che potrebbe aiutarlo è la donna ricambiando il suo amore. Questo tema dell'invocazione a Dio è tipico delle *cantigas* galego-portoghesi e particolarmente utilizzato dall'autore Juião Bolseiro nel suo repertorio lirico.

Dal punto di vista retorico e strutturale all'interno del testo, è possibile individuare alcune ripetizioni e parallelismi e in generale una grande vicinanza sia nell'aspetto formale che nel contenuto tra le diverse strofe della *cantiga* che sono molto simili tra di loro come spesso succede nei testi della lirica galego-portoghese. Come vedremo in altri componimenti dell'autore, anche in questo testo è presente una ripetizione insistita del verbo "vedere" nelle sue diverse forme (*vi*, *veer*) in quanto la sola vista della donna amata basta a scatenare nel protagonista l'innamoramento nei suoi confronti e tutti i sentimenti negativi e di sofferenza che derivano dal fatto di non sentirsi ricambiato da lei. Questa insistenza culmina nell'ultima strofa con il riferimento agli occhi del poeta che non provano gioia nel vedere nessun'altra cosa al mondo se non la bellezza della donna amata che però è anche la fonte del suo tormento e della sua angoscia perché non ricambia il suo amore ma dimostra di essere la tipica *senhor* delle *cantigas d'amor* con il suo fare sdegnoso e sprezzante nei confronti dell'uomo. Questo è motivo della sua *coita*, cioè sofferenza interiore che il poeta decide di esprimere all'interno di questo componimento

tramite un lamento riferendosi direttamente alla signora come si evince in apertura del testo. Un'altra ripetizione evidente all'interno della lirica è, infatti, proprio quella del termine *coita* che è presente ben tre volte all'interno delle tre stanze ai vv. 2, 7 e 9 con lo scopo di sottolineare lo stato d'animo sofferente del poeta protagonista e voce narrante delle vicende. Altra iterazione presente all'interno del componimento è quella relativa ai pronomi personali in particolare *mi* e *vos* che sono presenti in tutte e tre le strofe in maniera abbastanza diffusa nel testo, a cominciare dalla ripetizione a contatto presente nell'incipit.

Manoscritti: B 1076; V 667.

Repertori: *LPGP* 85,4; *UC* 1078.

I.

Ai mia senhor, todo ben mi a mí fal,
mais non mi fal gran coita nen cuidar,
des que vos vi, nen mi fal gran pesar;
mais non mi valha o que pod'e val
se oj'eu sei onde mi venha ben, 5
ai mia senhor, se mi de vós non ven.

II.

Non mi fal coita nen vejo prazer,
senhor fremosa, des que vos amei,
mais a gran coita que eu por vós ei:
ja Deus Senhor non mi faça lezer 10
se oj'eu sei onde mi venha ben,
ai mia senhor, se mi de vós non ven.

III.

Nen ren non poden veer estes meus
olhos no mund'ond'eu aja sabor
sen veer vós, e non mi val Amor; 15

nen mi valhades vós, senhor, nen Deus
se oj'eu sei onde mi venha ben,
ai mia senhor, se mi de vós non ven.

Traduzione:

(I) Ah mia signora, ogni bene mi manca, ma non mi mancano il grande dolore né i pensieri, da quando vi ho veduto, né mi manca un gran rammarico; ma non mi aiuti Colui che tutto può *se oggi so da dove mi possa venire del bene, mia signora, se non mi viene da voi.*

(II) Non mi manca pena e non vedo il piacere, bella signora, da quando vi ho amata, ma la gran pena che per voi io sento: il Signore Iddio non mi conceda piacere, *se oggi so da dove mi possa venire del bene, mia signora, se non mi viene da voi.*

(III) Né alcuna cosa vedono i miei occhi in questa terra che produca gioia senza vedervi, e non mi vale amore; né mi aiutate voi, signora, o Dio, *se oggi so da dove mi possa venire del bene, mia signora, se non mi viene da voi.*

Metrica: 3 x 10a 10b 10b 10a 10C 10C (= Tav 160:155).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello in chiusura delle stanze del componimento. La lirica è costituita da tre *coblas singulares* di decasillabi a rima maschile, composte da quattro versi appartenenti al corpo strofico e due versi di ritornello, come è possibile notare manca il congedo finale tipico della lirica provenzale nonostante la maggior vicinanza del componimento a questo genere. All'interno del primo verso è presente un'allitterazione evidente del suono nasale (*mia, mi, mais*) che prosegue anche all'inizio del verso successivo. Nell'ambito delle rime si può riscontrare una rima inclusiva ai vv. 8-9 costituita dai termini *amei/ei*, tra le restanti rime invece è possibile individuare una rima desinenziale ai vv. 2-3 costituita dagli infiniti sostantivati *cuidar/pensar*. All'interno di questo componimento è interessante segnalare i rapporti tra le diverse stanze della lirica: in primo piano il rapporto di *coblas capdenals* tra la seconda e la terza stanza del testo interessate nei loro primi versi dalla ripetizione anaforica della congiunzione negativa anche se utilizzata dall'autore in due forme leggermente differenti (*non/nen*) ai vv. 7 e 13, in generale anche all'interno della stessa stanza sono presenti

ripetizioni anaforiche all'inizio dei versi, ad esempio il termine *mais* è in posizione incipitaria ai vv. 2, 4 e 9; nella terza stanza invece il termine *nen* è ripetuto ad inizio verso ai vv. 13 e 16; la stessa espressione utilizzata dall'autore in apertura del componimento *ai mia senhor* è ripetuta anche all'inizio del secondo verso del ritornello in tutte le strofe del testo. Inoltre è possibile individuare anche una rima interna al testo tra la seconda e la terza stanza del componimento per la rima dell'ultimo termine della seconda strofa con il primo termine in apertura della terza ai vv. 12-13 costituita dai termini *ven/nen*. Come si può notare in questo componimento è presente una sinalefe: 1 mi_a.

NOTE

v. 1 *mia senhor*: l'apostrofe, esatto corrispettivo del termine provenzale *midons*, ritorna all'interno delle strofe successive della lirica con leggere variazioni. Si tratta del distintivo di genere che identifica la *cantiga* come appartenente ai testi *d'amor*, volto ad identificare la donna amata dal poeta.

v. 1 *mi a mí*: la ripetizione del pronome personale, in successione nella forma atona e in quella tonica, è dovuta alla struttura morfosintattica del discorso e a ragioni espressive. Questo tipo di accumulazione pronominale, infatti, per nulla rara nelle *cantigas*, insiste sulla preminenza dell'io poetico, protagonista indiscusso del genere 'amor (cfr. Huber 1986, p. 286).

v. 2 *mais*: "ma" forte avversativa che si trova molto spesso ad inizio verso.

v. 2 *coita*: "pena", "afflizione". Si tratta di un termine tipico utilizzato molto spesso dai poeti galego-portoghesi in riferimento alla sofferenza d'amore che può portare anche all'apparente morte per amore. Il sostantivo deriva dal verbo *coitar*, la cui etimologia è ancora oggi incerta: in genere il termine è ricondotto dagli specialisti al latino volgare *COCTĀRE, ottenuto per analogia col participio passato del verbo COĜĒRE ("obbligare"), COACTUS (cfr. Lorenzo 1977, p. 392; Machado 1977, II p. 179).

v. 2 *cuidar*: verbo "pensare" ma anche "giudicare" o "meditare" (< COĜĪTĀRE), in questo caso il poeta fa riferimento ai suoi pensieri, intesi come preoccupazioni, causati dalla donna amata che non ricambia il suo sentimento d'amore provocandogli la sofferenza.

v. 3 *pesar*: dal latino PĒNSĀRE, intensivo di PENDĒRE, con assimilazione del gruppo -NS-, significa "causare dolore" ed è attestato assai frequentemente nella forma

sostantivata, come in questo caso, per indicare la pena amorosa, come sinonimo dunque di *coita*.

v. 4 *o que pod'e val*: perifrasi frequente nelle *cantigas* per indicare la divinità.

v. 8 *fremosa*: aggettivo utilizzato nella lirica galego-portoghese per intendere “bello/a” spesso in riferimento alla donna amata, la *fremosura* della *senhor* rappresenta un vero e proprio *topos* delle *cantigas d'amor* (< FÖRMÖSAM con dissimilazione e metatesi di -r-).

v. 10 *lezer*: “piacere”, < LĪCĒRE prov. *lezer*, ant. franc. *loisir*; (cfr. REW 1935: 407 n. 5017; e per la dittologia “*lezer e sabor*” in *LPGP* 126, 4 v. 10).

v. 14 *olhos*: termine che indica gli “occhi” del poeta che rappresentano nella lirica galego-portoghese un tramite per l'innamoramento della donna amata; si noti il forte *enjambement* che separa il sostantivo dall'aggettivo possessivo, in *explicit* del verso precedente.

v. 14 *aja sabor*: la perifrasi *aver sabor (de)*, col senso di “desiderare, trarre piacere”, è frequente nelle poesie amorose, dove indica in genere l'allegria d'amore, al pari di *prazer*, *conforto*, *alegrança* e del polisemico *ben* (cfr. Gonçalves 1991, p. 57).

v. 15 *Amor*: dal latino AMORE(M) > amor, si tratta di un riferimento all'Amore personificato che si ritrova non raramente nelle *cantigas*.

v. 16 *nen mi valhades vós*: si tratta di un'espressione attraverso cui il poeta vuole comunicare che se non vedrà la dama niente e nessuno potrà aiutarlo.

Cantigas de amigo

II. *Sen meu amigo manh'eu senlheira*

Il componimento, appartenente al genere *de amigo*, fa parte di quello che verrà considerato poi dagli studiosi il cosiddetto “ciclo della notte” insieme ad altri due testi: la *cantiga* III, ovvero la successiva, e la XIII. Queste canzoni sono state inserite all’interno di questo ciclo perché accomunate dal tema centrale della notte. In questo specifico componimento dell’autore, la notte è descritta come spesso insonne per la fanciulla che non riesce a dormire senza la presenza del suo *amigo*, e, al contrario, passa troppo velocemente e arriva subito la luce del giorno successivo quando, invece, l’amico è con lei. All’interno del testo infatti traspare, in primo luogo, proprio il motivo dell’insonnia della fanciulla infelice e senza il suo amato: il *topos* principale è sempre quello della notte che dura moltissimo e della fanciulla che sola non riesce a dormire e la luce non arriva più ma nel ritornello invece la donna ci dice che se ci fosse con lei il suo amico, subito arriverebbe la luce del giorno e la notte trascorrerebbe inesorabilmente non lasciando loro nemmeno un po’ di tempo per stare insieme. Nel componimento è possibile individuare anche un grande richiamo al sovrannaturale, probabilmente dovuto a particolari esigenze di ambiente o di mestiere, così scrive nella sua edizione Reali: «[...] sembra quasi che Bolseyro voglia rassicurare le sue ascoltatrici più contegnose sulla fondamentale ortodossia della propria formazione spirituale» (Reali 1964, p. 24). È possibile che la costante mescolanza tra sacro e profano, che riscontriamo all’interno di questa lirica, sia dettata al giullare dall’osservazione della psicologia femminile della donna innamorata che «[...] con disarmante irrazionalità riduce terra e cielo (un cielo più magico che divino) entro i casalinghi confini della sua notte senza luce» (Reali 1964, p. 24). Per esempio, un chiaro riferimento molto interessante al sacro è presente nell’ultima strofa della *cantiga* in cui vengono nominate dall’autore le lunghe notti dell’Avvento che rappresentano un momento di attesa, come quella che sta vivendo la giovane aspettando l’arrivo del mattino successivo. La prima stanza della lirica si apre con la fanciulla addolorata che afferma di essere rimasta sola senza il suo *amigo* e di non riuscire a prendere sonno, quest’ultimo concetto viene espresso attraverso un esplicito richiamo agli occhi, responsabili dell’innamoramento della giovane, che non riescono a chiudersi e non le permettono, quindi, di dormire. L’invocazione alla divinità, già presente a partire dall’inizio del componimento, viene pronunciata dalla donna come una vera e propria preghiera a Dio

che possa far passare in fretta la notte e far arrivare la luce del mattino seguente che fatica a giungere. Nel ritornello che si apre con l'avversativa *mais* si fa riferimento invece al fatto che se l'amico fosse con lei arriverebbe subito la luce del giorno e splenderebbe per lei. La seconda stanza si apre in maniera differente perché la giovane donna fin dall'inizio fa emergere un suo ricordo di quando trascorreva la notte con il suo amico, questa non aveva durata ma ora che lui non c'è la situazione è diversa. Infatti, in mancanza dell'*amigo* la notte permane in un lento trascorrere e non arriva mai la luce del giorno successivo a portarle un po' di sollievo dai pensieri rivolti all'uomo di cui è innamorata. Nella terza stanza la fanciulla afferma che le sembra che quando è con lei il suo *amigo*, che al v. 14 viene chiamato con dei romantici appellativi, quali: *meu lum'e meu senhor*, la notte duri davvero poco e appaia subito la luce del giorno successivo. Nella quarta e ultima stanza ritorna, come nella prima, il motivo religioso della preghiera, qui la giovane fa riferimento a tutti i Padre Nostro che ha recitato affinché arrivasse il giorno dopo la lunga notte ma invece lui le manda le lunghe notti dell'Avvento. Nella *cantiga* in analisi all'interno delle diverse stanze, anche se con termini ed espressioni differenti, l'autore tende a ribadire il concetto centrale, che rappresenta il nucleo testuale, come spesso avviene nei testi che appartengono al panorama lirico galego-portoghese.

Anche all'interno di questo componimento, sul piano formale, sono presenti diverse ripetizioni che riguardano alcuni vocaboli centrali all'interno della *cantiga*: *noite* e *luz* sono due termini opposti in quanto rappresentativi del buio della notte e della luce del giorno. Queste due parole vengono ripetute sia a distanza, per esempio il termine *luz* è sempre presente nel *refran* ma anche, almeno una volta, all'interno di tutte le stanze ai vv. 3, 10, 15 e 21. Mentre il termine *noite*, anche al plurale, è presente ai vv. 8 e 9 creando una ripetizione a contatto, inoltre anche ai vv. 16 e 22 a distanza. Infatti, la notte, cioè il buio, e la luce del mattino seguente sono due motivi topici del componimento ma, in generale, delle *cantigas* dell'autore appartenenti al "ciclo della notte". Quest'ultimo è un grande tema del poeta, che lo contraddistingue in quanto non è un motivo spesso frequentato all'interno della lirica galego-portoghese. Altro termine che si ritrova sia in apertura della prima che della seconda stanza della canzone è il distintivo di genere *amigo*, che dà al pubblico l'idea relativa al genere a cui appartiene questo testo. Un'altra iterazione ravvicinata si trova ai vv. 8 e 9 con le forme verbali *durava/dur'* che hanno lo scopo di sottolineare l'infinita durata della notte che sembra non finire più quando la fanciulla è da sola e continua a ripensare al suo *amigo*. Interessante all'interno del testo

ven e non ven ai versi 9-10 che vanno a formare un'antitesi, e il poliptoto costituito dai termini *mostre e mostra* ai vv. 22-23 all'interno della quarta stanza del componimento.

Manoscritti: B 1165; V 771.

Repertori: *LPGP* 85,18; *UC* 1182.

I.

Sen meu amigo manh'eu senlheira
e sol non dormen estes olhos meus,
e quant'eu posso peç'a luz a Deus
e non mi-a dá per nulha maneira;
mais, se masesse con meu amigo, 5
a luz agora seria migo.

II.

Quand'eu con meu amigo dormia,
a noite non durava nulha ren,
e ora dur'a noit'e vai e ven,
non ven a luz nen parec'o dia; 10
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

III.

E, segundo com'a mí parece,
u migo man meu lum'e meu senhor,
ven log'a luz de que non ei sabor, 15
e ora vai noit'e ven e crece;
mais se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

IV.

Pater nostrus rez'eu máis de cento 20
por Aquel que morreu na vera cruz,

que El mi mostre mui cedo a luz,
mais mostra-mi as noites d'Avento;
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

25

Traduzione:

(I) Senza il mio amico io rimango sola e neppure godono il sonno questi miei occhi, quanto posso prego Dio che venga presto la luce, e non arriva in nessuna maniera; *ma se io fossi qui con il mio amico la luce splenderebbe ora per me.*

(II) Quando dormivo insieme al mio amico non aveva durata la notte, ora essa permane nel suo lento trascorrere, non viene la luce né appare il giorno; *ma se io fossi qui con il mio amico la luce splenderebbe ora per me.*

(III) Mi sembra che, mentre quando è con me il mio sole, il mio signore, appare tosto la luce di cui non godo, ora la notte va, viene e cresce; *ma se fossi qui con il mio amico la luce splenderebbe ora per me.*

(IV) Ho detto più di cento Padre Nostro per Suo Figlio in croce morto, perché mi faccia riapparire il giorno, ma lui mi manda le lunghe notti d'Avvento; *ma se fossi qui con il mio amico la luce splenderebbe ora per me.*

Metrica: 4 x 9'a 10b 10b 9'a 9'C 9'C (= Tav 160:296).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello alla fine di ogni strofa, costituita da quattro *coblas singulares* composte da decasillabi maschili e novenari femminili con un ritornello di due versi. Nell'ambito delle rime è possibile individuare una rima ricca che è anche inclusiva nei due versi di *refran*, costituita dai termini *amigo/migo* che si ripete alla fine di ogni stanza del componimento. Inoltre, è presente anche una rima desinenziale: ai vv. 13-16 costituita dai termini *parece/crece*. Interessante segnalare la presenza di alcune ripetizioni anaforiche ad inizio verso nella prima strofa in cui i vv. 2, 3, 4 iniziano con la congiunzione *e*. All'interno del componimento è da segnalare anche la presenza di due sinalefi: 4 mi_a; 22 -mi_as.

NOTE

- v. 1 *meu amigo*: espressione tipica identificata come distintivo di genere delle *cantigas d'amigo* e che, nella maggior parte dei casi, si trova nell'incipit o tra i primi versi di questi componimenti.
- v. 1 *senlheira*: “sola”, dal lat. SĪNGULĀRĪA con caduta della vocale pretonica, palatalizzazione del nesso -G'L- e metatesi di yod (cfr. Ferreiro 1999, p. 152).
- v. 2 *lux*: “luce” dal latino LUX > luz. All'interno di quest'opera è utilizzata quest'espressione per indicare la luce del nuovo giorno che sorge dopo la notte.
- v. 4 *maneira*: “maniera”, dal latino MAN(U)ARIA(M) > maneira, si tratta di un termine che si riscontra spesso all'interno delle opere della lirica galego-portoghese.
- v. 5 *masesse*: congiuntivo imperfetto del verbo *maer* < MANĒRE “rimanere” ma anche “pernottare, dormire”.
- v. 8 *noite*: “notte” (< NOCTEM), si tratta di un tema centrale del repertorio di opere dell'autore Juião Bolseiro. È un tema non molto sperimentato nella lirica galego-portoghese e per questo contraddistingue la produzione dell'autore.
- v. 10 *dia*: “giorno”, dal latino volgare DĪA per il classico DĪES. In questa lirica in contrapposizione con la notte.
- v. 13 *parece*: dal verbo *parecer* con significato “sembrare”.
- v. 20 *Pater nostrus*: “Padre nostro”, riferimento alla preghiera della giovane donna affinché possa tornare a stare insieme al suo *amigo*.
- v. 21 *cruz*: “croce”, dal latino CRUX > cruz.
- v. 23 *noites d'Avento*: “notti d'Avvento” che vengono citate qui dalla protagonista della lirica per fare riferimento alla lunghezza interminabile delle notti che vive senza il suo amato.

III. *Da noite d'eire poderán fazer*

Cantiga d'amigo, in cui al centro l'autore inserisce, come nel testo precedente, il tema della notte, un motivo, come già visto, tipico della sua produzione e che nello specifico caratterizza l'opera di Juião Bolseiro differenziandola rispetto ai *clichés* tematici del panorama lirico galego-portoghese. La poesia in questione, dunque, appartiene anch'essa al trittico delle *cantigas* dedicate al tema della notte insieme ai testi II e XIII. L'autore all'interno di questo componimento fa un confronto tra la notte precedente, quindi quella di ieri, lunga per l'assenza dell'amato, e la notte di oggi che è invece felice per la fanciulla protagonista perché è arrivato l'amico a dividerla con lei, anche se il motivo di tristezza della giovane dipende dal fatto che questa notte condivisa con l'amato dura molto poco perché arriva subito la luce del giorno successivo. Il motivo nello specifico che si ripete all'interno di questo testo è quello della notte insonne e solitaria che vive la fanciulla in mancanza del suo amato, l'*amigo*, perché durante questa notte da sola è sofferente e pensierosa nel ricordo di lui. Anche Tavani si riferisce a questo testo mettendo al centro la tematica del convegno notturno che «[...] viene distolto dalla sua funzione introduttiva al motivo centrale della separazione, per divenire esso stesso elemento centrale del confronto tra la notte di ieri e la notte d'oggi allietata dalla presenza dell'amante» (Tavani 1980, p.140). Nel suo discorso lo studioso sottolinea anche l'importanza di un altro tema centrale in questo componimento ossia il motivo della luce che egli descrive con queste parole: «[...] elemento catalitico del distacco, viene al contrario assunto a catalizzatore dell'incontro, in quanto non più annuncio del giorno imminente bensì manifestazione della presenza dell'amato» (Tavani 1980, p. 140). In questo testo, infatti, ciò che caratterizza la notte passata con l'amato e quindi nella felicità per la fanciulla è proprio il fatto che arrivi presto la luce del giorno, che diventa elemento della presenza dell'amato. La prima strofa si apre con il riferimento alla lunga notte del giorno prima che la fanciulla ha vissuto in solitudine per la mancanza dell'amato, di questa notte di ieri si potrebbero fare tre notti tanto è stata lunga secondo la fanciulla. Dopo i primi due versi, ad inizio del terzo verso della prima stanza troviamo l'avversativa *mais*, che si ritrova in questa posizione anche all'interno delle altre strofe del componimento, e quindi da qui in poi nei versi cambia lo scenario di cui tratta la fanciulla nella lirica perché dalla descrizione della notte del giorno prima si passa alla descrizione della notte attuale che la giovane donna vive con una felicità tutta diversa per la presenza

del suo amato anche se questa notte, a differenza della lunga notte precedente, le sembra passare molto velocemente e le sembra che arrivi subito la luce del giorno. Nel suo discorso la fanciulla quindi sviluppa un paragone tra le due notti, quella di ieri e quella di oggi, sulla base delle sue sensazioni e dei pensieri che ha vissuto per la presenza o meno dell'amato. Nelle successive due strofe si ripete il tema centrale già espresso all'interno della precedente con poche aggiunte o variazioni. Nella seconda stanza la donna sottolinea che nella notte di ieri, essendo andata a dormire da sola, il tempo sembrava non passare più, ma questa sensazione non ha nulla a che vedere con la notte di oggi in compagnia del suo amico che è passata in fretta lasciando spazio alla luce del giorno. Infine, nella terza e ultima strofa del testo la giovane donna protagonista fa riferimento alla notte precedente che ha passato da sola affermando di aver iniziato a pensare e questo le ha impedito di addormentarsi e quindi la notte le è sembrata molto lunga rispetto a quella breve e felice di oggi passata con il suo amico. All'interno del testo il tema della notte, centrale e ripreso più volte nelle diverse stanze del componimento, è posto in opposizione al tema della luce del giorno che talvolta viene bramata dalla fanciulla quando si trova a dormire da sola perché vorrebbe che la notte passasse velocemente, ma talvolta è visto da lei come qualcosa di negativo quando si trova a trascorrere la notte in compagnia dell'amato perché vorrebbe che questa luce del giorno successivo non arrivasse mai. A proposito di questa lirica scrive nella sua edizione Reali: «I due versi finali concludono in un improvviso irrompere di luce la breve parabola degli stati d'animo della fanciulla: all'angoscia nell'exasperante scorrere del tempo si sostituisce il "gran prazer" dell'amoroso colloquio attraverso un ritmo uniforme, senza scosse, in cui l'exasillabo del "refran", felicemente inserito nel corpo della strofa, costituisce la nota dominante» (Reali 1964, p. 26). In conclusione il tema che si ripete è quello della notte insonne e lunga che non finisce mai quando la fanciulla è sola, mentre in presenza dell'amato la notte passa velocemente e arriva subito il giorno non permettendo ai due amanti di trascorrere insieme più tempo.

Dal punto di vista formale anche all'interno di questo testo, come nella maggior parte dei testi appartenenti al repertorio della lirica galego-portoghese e nello specifico nei testi visti finora dell'autore, è presente un evidente gioco di ripetizioni e parallelismi. Innanzitutto si nota la ripetizione del termine *noite* all'interno dei primi versi di tutte le strofe del componimento con lo scopo di focalizzare l'attenzione del pubblico proprio sul tema centrale della *cantiga* e del repertorio dell'autore. Interessante il fatto che all'interno

ca vëo meu amigo, 10
e, tanto que mi a falar começou,
vëo a luz e foi logo comigo.

III.

E comecei eu eire de cuidar,
e começou a noite de crecer;
mai-la d'oje non quis assi fazer, 15
ca vëo meu amigo,
e, faland'eu con el a gran prazer,
veo a luz e foi logo comigo.

Traduzione:

(I) Della notte di ieri si potrebbero fare tre grandi notti, così a me pare; ma da questa notte mi è venuta molta felicità *perché il mio amico è venuto*, e, prima che potessi dirgli alcunché, *la luce venne e fu presto con me.*

(II) E poiché ieri andai a dormire sola venne la notte, apparve e durò; ma quella d'oggi poco le somigliò, *perché il mio amico è venuto*, e, appena cominciammo a parlare, *la luce venne e fu presto con me.*

(III) Ieri sera ho cominciato a pensare e la notte ha iniziato ad allungarsi, ma questa di oggi non ha fatto ciò, *perché il mio amico è venuto*, e, mentre parlavamo con gran piacere, *la luce venne e fu presto con me.*

Metrica: 3 x 10a 10b 10b 6'C 10b 10'C (= Tav 187:1).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello finale delle strofe. La canzone è costituita da tre *coblas singulares* composte da quattro decasillabi a rima maschile e da un ritornello costituito, a sua volta, da un esasillabo e da un decasillabo, entrambi in rima femminile, il cui primo elemento precede l'ultimo verso tronco di ogni strofa, questo specifico tipo di ritornello prende il nome di *refran intercalar*. Quindi in questo caso la struttura del ritornello varia ed è particolare rispetto alla classica struttura che si riscontra all'interno del repertorio della lirica galego-portoghese e rispetto alla sede classicamente utilizzata anche dall'autore stesso. Anche in questo componimento, come nei precedenti, non è

presente la *fiinda* o congedo finale. Nell'ambito delle rime è possibile individuare una rima desinenziale ai vv. 14-15 costituita dai termini *fazer/crecer*, il primo di questi termini rappresenta anche una parola rima ripetuta nel testo perché presente anche al v. 1. Altre rime desinenziali sono presenti ai vv. 8, 9 e 11 costituite dai termini *durou/semelhou/começou*. Inoltre si riscontra anche una rima ricca *amigo/comigo* nei versi del *refran*. Interessante anche fare riferimento ai rapporti che intercorrono tra le diverse strofe del componimento: è possibile individuare la presenza di una ripetizione anaforica al terzo verso delle tre stanze attraverso l'iterazione del termine *mais* che comporta un rapporto di *coblas capdenals* tra tutte le strofe del componimento. All'interno del testo è presente una sinalefe al v. 11 mi_a; inoltre il v. 5 è ipermetro e, per risolvere l'ipermetria, si può ipotizzare la presenza di una sinalefe intersversale, cioè tra i due versi: 4-5 amigo/_e, questa soluzione è adottata dagli editori del progetto *Universo Cantigas*.

NOTE

- v. 1 *eire*: “ieri”, avverbio medievale derivato dal latino (H)ERI > eire, con dittongo iniziale originatosi per metatesi di yod (cfr. Ferreiro 1999, p. 356). Il riferimento in questo caso è alla notte di ieri che è stata talmente lunga che si potrebbero fare di quella tre notti.
- v. 1 *fazer*: “fare”, si tratta di un verbo frequentemente utilizzato dalla lirica galego-portoghese.
- v. 2 *sén*: deriva dal germanico *Sinn*, attraverso il provenzale *sen*, e fa parte di un gruppo di sostantivi astratti caratteristici del vocabolario trobadorico da cui i galego-portoghesi riprendono vocaboli e intere locuzioni.
- v. 5 *que*: interpretabile sia come relativo che come congiunzione causale.
- v. 6 *comigo*: dal latino CU(M) MECU(M) > comigo. La forma col rinforzo della preposizione iniziale convive nel periodo medievale col semplice *migo* (cfr. Ferreiro 1999, p. 246).
- v. 7 *pois*: con valore causale (“poiché”).
- v. 7 *deitei*: prima pers. sing. del passato remoto di *deitar(se)* “coricarsi, andare a dormire” dal latino DĒIĒCTĀRE (cfr. Ferreiro 1999, p. 118).
- v. 14 *crecer*: “crescere” ma anche, come in questo caso “allungarsi”. Dal latino CRE(S)CER(E) > crecer.

v. 17 *prazer*: “piacere”, termine particolarmente frequente nelle *cantigas* della lirica galego-portoghese.

IV. *Fui oj'eu, madre, veer meu amigo*

Nel componimento la fanciulla protagonista prende la parola rivolgendosi alla madre che qui è la destinataria del suo discorso, come emerge fin dal primo verso della lirica. Di conseguenza, è presente un cambiamento rispetto allo schema tipico di questo genere di *cantigas* in cui, nella maggior parte dei casi, la giovane si rivolge al suo amato cioè l'*amigo* del quale è innamorata e che classicamente rappresenta il destinatario del testo. In questa poesia la donna racconta alla madre di un incontro avvenuto con il suo *amigo*, che è innamorato di lei e prova una tale gioia ad averla di fronte che la fanciulla dice alla madre di non aver mai visto in tutta la sua vita un uomo tanto felice di avere accanto una donna. La madre è uno dei personaggi presenti spesso nelle *cantigas d'amigo*, si tratta di un personaggio importante che, all'interno dei diversi testi, può ricoprire ruoli differenti. La figura classica è quella della madre contraria alla relazione tra la figlia e il suo *amigo* che tenta, con l'utilizzo di qualunque mezzo, di ostacolare il loro amore con lo scopo di preservare l'onore della figlia, quest'ultima però non comprende le sue ragioni e individua nella madre un nemico cui andare contro. Nello specifico questo è lo scenario che spesso si presenta nelle *cantigas de romaria* nelle quali la ragazza desidera partire per il pellegrinaggio, non per motivi religiosi ma con l'obiettivo di vedere il suo *amigo*, e la madre cerca di impedire in tutti i modi la sua partenza. In questo testo la madre incarna il ruolo di confidente della ragazza e destinataria di un discorso in cui però non si parla di lei in prima persona ma principalmente di ciò che prova il suo amato ad averla vicina, la madre si può definire come «[...] la confidente muta e comprensiva di tanto reciproco affetto» (Reali 1964, p. 29). Al centro di questa *cantiga* l'autore sembra aver posto il sentimento della lietezza che viene più volte ripreso e ripetuto all'interno dei versi di ritornello rappresentato dal termine *ledo*. L'amore tra i due giovani, infatti, appare come un amore reciproco in cui c'è spazio per la gioia data dalla corrispondenza amorosa. Questo si evince dalla gioia presente nel testo, anche se nel componimento la giovane confida alla madre lo stato d'animo del suo *amigo* ma non fa riferimento esplicitamente, invece, a ciò che prova lei nei suoi confronti quindi viene data per scontata la posizione in cui si pone la protagonista a riguardo. L'*amigo* di cui parla la fanciulla alla madre è tanto felice che arriva a dire di non aver nulla al mondo di più caro, più bello e prezioso della fanciulla di cui è innamorato che vede venire verso di lui. Anche in questo caso, come succede nella maggior parte delle *cantigas* galego-portoghesi, il processo di

innamoramento passa attraverso la vista della fanciulla e quindi il mezzo che fa da tramite sono gli occhi, che sono i responsabili stessi della visione. I due personaggi principali della lirica sono così descritti da Reali: «[...] se la figura maschile non si allontana dall'archetipo della migliore tradizione trovadoresca, la protagonista della "cantiga" appare anche qui dotata di una personalità viva e spontanea [...]» (Reali 1964, p. 29). All'interno della prima stanza del componimento la giovane donna si rivolge alla madre confidandole di essere andata a trovare il suo *amigo* che molto aveva pregato affinché arrivasse quel momento perché le vuole molto bene. Una volta arrivata di fronte a lui aveva potuto constatare la sua lietezza e, all'interno dei versi del *refran* che concludono anche le due strofe successive, confida alla madre di non aver mai visto nessun uomo tanto felice di vedere una donna. Nella seconda stanza racconta di come ha trovato l'amico che piangeva e si disperava perché incerto della sua venuta, e vedendola arrivare, dopo tanta attesa, si è ripreso e le ha dimostrato tutta la sua felicità. Nella terza e ultima strofa l'autore inserisce un nuovo elemento cioè il riferimento a Dio in quanto la fanciulla afferma che lei si trova nel punto in cui l'*amigo* l'ha vista e ha potuto innamorarsi di lei e provare gioia per volontà divina. L'uomo quando vede avvicinarsi la donna di cui è innamorato esprime la sua felicità tramite una frase che la giovane riporta direttamente alla madre. Il componimento si conclude con i due versi di ritornello in cui ritorna il tema della letizia che rappresenta il nucleo centrale del testo.

A livello formale, all'interno di questa *cantiga*, riscontriamo le tipiche ripetizioni e i giochi parallelistici classicamente presenti nel panorama della lirica galego-portoghese. Un'iterazione particolarmente evidente e presente fin dal primo verso è quella del termine *madre* che viene ripetuto più volte dalla giovane nel suo discorso, questo termine dà al pubblico la possibilità di comprendere fin dall'inizio del testo chi ne è il destinatario e a quale genere letterario appartiene il componimento. Un'ulteriore ripetizione, anche se a distanza, è quella del termine *ben* anche nell'espressione *mui gran ben* del v. 3, con questo termine la fanciulla si riferisce al sentimento d'amore e, quindi, di bene incondizionato provato dall'*amigo* nei suoi confronti che comporta tutta la gioia provata. Infine, ritorna anche all'interno di questo testo, la ripetizione del verbo "vedere" nelle sue forme flessive differenti (*veer*, *vedes*, *viu*), questo verbo indica il motivo che ha portato l'uomo ad innamorarsi della giovane donna protagonista del componimento. La visione della fanciulla è il fattore scatenante dell'innamoramento e i responsabili di ciò sono gli occhi dell'uomo che hanno visto la giovane e lo hanno fatto innamorare di lei. Una parte di

responsabilità sembra, però, da attribuire anche alla sfera del divino, alla quale la stessa giovane donna fa riferimento nella terza stanza del componimento citando esplicitamente il ruolo fondamentale di Dio nell'incontro tra lei e il suo *amigo* e di conseguenza nella nascita del loro amore. In questo caso, infatti, il riferimento alla divinità come responsabile dell'innamoramento assume una connotazione del tutto positiva in quanto l'amore dei due giovani è ricambiato e vive nella lietezza descritta all'interno del componimento. Contrariamente, nelle *cantigas d'amor* questa responsabilità divina dell'innamoramento è letta in chiave negativa perché l'amore del poeta non è quasi mai ricambiato dalla *senhor* che anzi si comporta in maniera del tutto sprezzante nei suoi confronti.

Manoscritti: B 1167; V 773.

Repertori: *LPGP* 85,10; *UC* 1184.

I.

Fui oj'eu, madre, veer meu amigo,
que enviou muito rogar por én,
porque sei eu ca mi quer mui gran ben;
mais vedes, madre, pois m'el vio consigo,
foi el tan ledo que des que naci 5
nunca tan led'ome con molher vi.

II.

Quand'eu cheguei, estava el chorando
e non folgava o seu coraçõ
cuidand'en mí, se iria, se non;
mais, pois m'el viu u m'estava asperando, 10
foi el tan ledo que des que naci
nunca tan led'ome con molher vi.

III.

E, pois Deus quis que eu fosse u m'el visse,
diss'el, mia madre, como vos direi:

E vedes, madre, quand'el esto disse,
foi tan ledo que des que eu naci
nunca tan led'ome con molher vi.

Traduzione:

(I) Mamma, oggi sono andata a trovare il mio amico, che mandò a pregare molto per questo, perché so che mi vuole bene assai; ma vedete, mamma, appena mi vide vicina *ne fu tanto lieto, che da quando nacqui, mai vidi un uomo tanto felice accanto ad una donna.*

(II) Quando sono arrivata, egli piangeva ed il suo cuore non trovava pace, pensando a me e ad alla mia incerta venuta; ma quando mi vide lì dove attendeva *ne fu tanto lieto, che da quando nacqui, mai vidi un uomo tanto felice accanto ad una donna.*

(III) Poiché Dio volle che io fossi dove lui mi vide egli disse, mamma, queste parole: «Vedo venire quanto di caro ho al mondo». Mamma, quando questo disse, *ne fu tanto lieto, che da quando nacqui, mai vidi un uomo tanto felice accanto ad una donna.*

Metrica: 3 x 10'a 10b 10b 10'a 10C 10C (= Tav 160:254).

Cantiga de refran per la presenza di ritornello alla fine di ogni strofa del componimento. Quest'ultimo è costituito da tre *coblas singulares* di due decasillabi a rima femminile e due a rima maschile e due versi di ritornello decasillabi maschili, anche in questo caso manca la *fiinda*. Nell'ambito delle rime è possibile riscontrare alcune rime inclusive, tra queste: ai vv. 2-3 la rima costituita dai termini *én/ben*; ai vv. 14-15 la rima costituita dai termini *direi/ei*. Inoltre, tra le altre rime presenti nel componimento si può individuare una rima ricca (e desinenziale) ai vv. 7 e 10 costituita dai termini *chorando/asperando*. Anche una rima desinenziale ai vv. 13 e 16 costituita dai termini *visse/disse*. Per quanto riguarda i rapporti tra le diverse strofe del componimento è interessante individuare un rapporto di *coblas capdenals* tra le prime due stanze del testo originato dalla ripetizione dell'avversativa *mais* presente nel verso precedente al *refran* in entrambe le stanze. All'interno della *cantiga* in questione sono presenti anche due sinalefi: 10 *estava_asperando*; 13 *fosse_u*.

NOTE

v. 1 *madre*: è una delle frequenti destinatarie a cui la fanciulla rivolge la sua supplica o le sue confidenze, per cui la presenza del sostantivo *madre* nei versi esordiali dei testi lirici galego-portoghesi funziona, è noto, come uno dei contrassegni specifici della *cantiga de amigo*. In questo caso la fanciulla si rivolge alla madre per confidarle il suo rapporto con l'*amigo*.

v. 1 *veer*: verbo “vedere”, dal latino VĪ(D)ĒR(E) > veer. Si tratta di un verbo molto utilizzato dagli autori di *cantigas* galego-portoghesi, infatti, indica spesso l’avvio del processo di innamoramento che passa attraverso lo sguardo.

v. 2 *rogar*: verbo “pregare”, dal latino RŌGĀR(E) > rogar.

v. 2 *por én*: forma abbreviata di *por ende*, l’unione in funzione rafforzativa tra preposizione e avverbio pronominale origina una congiunzione con valore causale o, in altri casi, consecutiva; la forma è scomparsa in galego, ma sopravvive con valore avversativo nel portoghese moderno *porém* (cfr. Brea 1988, p. 184).

v. 4 *vedes*: con valore presentativo, anticipa in qualche modo ciò che la fanciulla confida alla madre nel ritornello.

v. 5 *ledo*: aggettivo “lieto”, dal latino LAETU(M) > ledo. Il tema della lietezza, in generale, è spesso presente all’interno delle *cantigas d’amigo*.

v. 6 *molher*: qui, all’interno di una frase iperbolica, nel senso generico di “donna” (cfr. Brea 1987-1989, pp. 157-161; Corral 1996, pp. 19-54).

v. 6 *vi*: dal verbo *veer*, al passato remoto prima persona singolare.

v. 7 *chorando*: verbo “piangendo”, da *chorar* “piangere”.

v. 8 *coraçon*: “cuore”, dal latino COR > coraçon, tramite la forma aumentata *CORATIONEM.

v. 10 *asperando*: verbo “sperare” ma, in questo caso, significa anche “attendere”. Dal latino SPĒRĀR(E) > asperar.

v. 17 *naci*: verbo “nascere”, da NASCĒRE (per NASCĪ) > nacer (cfr. Ferreiro 1999, p. 163).

V. *Nas barcas novas foi-s' o meu amigo d'aqui*

In questa composizione è possibile individuare uno sfondo marittimo, particolare rispetto alla classica ambientazione campestre più tipica di questo genere di canzoni. Infatti, al centro di questo componimento è presente l'elemento marino delle barche e della navigazione che fa da sfondo alle vicende vissute dalla fanciulla protagonista. Quest'ultima prende la parola nel testo per confidarsi con la madre, destinataria del suo discorso, dell'ansia provata nell'attesa del tanto desiderato ritorno del suo *amigo*. All'interno della poesia si evince la preoccupazione che esprime la giovane donna alla madre nella richiesta che fa a quest'ultima di potersi trattenere sulla riva del mare nell'attesa che l'amico ritorni con le barche con le quali era precedentemente partito. Ma le vere protagoniste di questa *cantiga* sono le *barcas novas* che rappresentano per la fanciulla da un lato qualcosa di negativo in quanto «[...] le portano via l'amico e che ora riappaiono all'orizzonte sono la causa della sua agitazione, dato che la madre potrebbe autorevolmente opporsi alla sua attesa» (Reali 1964, p. 31), dall'altro «[...] le recano anche pensieri felici poiché, come nella "cantiga" precedente, la fanciulla è ben certa dei sentimenti provati dall'amato» (Reali 1964, p. 31). Il mare e la navigazione, che si trovano al centro di questo componimento, non sono tematiche che si possono definire molto frequenti nel panorama della lirica galego-portoghese. Infatti, il particolare tema è molto amato da Bolseiro e verrà riproposto dall'autore in un altro dei suoi testi, nello specifico la *cantiga* VI, successiva a questa, che contiene le stesse tematiche ma vissute dal punto di vista della madre, come per creare una continuità rispetto a ciò che viene affrontato dalla fanciulla in questa lirica. Il tema centrale della gioiosa consapevolezza della fanciulla dell'amore provato per lei dal suo *amigo* le dà la forza di restare in attesa in riva al mare con la speranza del suo ritorno. Nella prima stanza del breve componimento la giovane, sempre rivolgendosi con un certo rispetto nei confronti della madre utilizzando il "voi", racconta la vicenda cioè il fatto che il suo amico se n'è andato via con delle barche verso il mare ma lei all'orizzonte vede giungere alcune imbarcazioni e nutre la speranza che si possa trattare proprio di lui che sta tornando. Il *refran*, alla fine di ogni stanza del componimento, contiene una sorta di invocazione all'amico ma allo stesso tempo anche alla madre affinché possa permettere alla figlia di rimanere sulla riva in attesa del suo amato. Quest'ultima, infatti, sta chiedendo alla madre la possibilità di aspettare che il suo amico faccia ritorno. Nella seconda stanza, molto simile alla

precedente, si fa ancor più evidente il tema dell'attesa espresso, già in apertura di strofa, con il termine *atendamos* al plurale come se la figlia volesse condividere questo momento di angoscia con la madre aspettando insieme a lei il ritorno del suo amico. La terza e ultima strofa si differenzia in parte dalle precedenti perché la giovane cerca, attraverso ciò che dice, di convincere la madre che la scelta di aspettare non sia un errore perché anche il suo amico è innamorato di lei e non può vivere senza il suo amore. Emerge qui la consapevolezza della fanciulla dei sentimenti che prova il suo amico verso di lei, nonostante la sofferenza dovuta a questa estenuante attesa del suo ritorno, proprio questa consapevolezza la aiuta a resistere e continuare a nutrire una speranza nel loro futuro insieme. In conclusione è importante sottolineare come all'interno di questa canzone appaia chiara la personalità particolarmente unica dell'autore per le suggestive tematiche trattate.

All'interno del componimento, dal punto di vista formale, è possibile notare alcune ripetizioni e parallelismi tipici in generale del repertorio della lirica galego-portoghese. È evidente la ripetizione a contatto all'interno della prima strofa del termine *barcas* che viene ripetuto nuovamente anche nel secondo verso della stanza successiva. Come già detto, le vere protagoniste della canzone in analisi sembrerebbero proprio essere le *barcas novas*, ossia il mezzo attraverso il quale l'*amigo* se n'è andato e dalla sua dipartita deriva la straziante attesa della fanciulla. Altra evidente ripetizione all'interno del testo che crea dei giochi parallelistici tra le strofe è dovuta alla somiglianza del secondo verso tra la prima e la seconda strofa del componimento che si differenziano tra di loro per la presenza di pochissimi elementi. Inoltre sempre il secondo verso della seconda e della terza strofa iniziano allo stesso modo con l'espressione *ca* con la quale la fanciulla giustifica alla madre la sua attesa paziente dell'amico. All'interno della terza stanza è presente la ripetizione a contatto dell'espressione *mia madre* che troviamo al primo verso ma anche in apertura del *refran* del componimento.

Manoscritti: B 1168; V 774.

Repertori: *LPGP* 85,14; *UC* 1185.

I.

Nas barcas novas foi-s' o meu amigo d' aqui,
e vej' eu viir barcas e tenho que ven i,
mia madre, o meu amigo.

II.

Atendamos, ai madr', e sempre vos querrei ben,
ca vejo viir barcas e tenho que i ven, 5
mia madre, o meu amigo.

III.

Non faç' eu desguisado, mia madre, no cuidar,
ca non podia muito sen mí alhur morar,
mia madre, o meu amigo.

Traduzione:

(I) Nelle nuove barche il mio amico se ne andò via di qua, ed io ne vedo giungere e penso che là viene, *mamma, il mio amico!*

(II) Aspettiamo, mamma, e vi vorrò sempre tanto bene, perché vedo giungere barche e penso che vien qua, *mamma, il mio amico!*

(III) E non commetto errore, mamma, nel pensarlo perché non poteva a lungo senza di me vivere lontano, *mamma, il mio amico!*

Metrica: 3 x 13a 13a 7'B (= Tav 26:32).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello alla fine di ogni strofa, costituita da tre *coblas singulares* composte a loro volta da due versi di tredici sillabe a rima maschile e un ritornello composto da un eptasillabo a rima femminile. Nell'ambito delle rime è possibile individuare una rima inclusiva ai vv. 1 e 2 costituita dai termini *aqui/i*. Inoltre, è presente anche una rima desinenziale ai vv. 7 e 8 costituita dai termini *cuidar/morar*. È interessante anche fare attenzione ai legami tra le diverse strofe, in particolare è presente un legame di *coblas capdenals* (seppur leggero) tra la seconda e la terza strofa dovuta alla ripetizione dello stesso termine, ossia *ca*, in apertura del secondo verso di queste due stanze.

NOTE

v. 1 *Nas barcas novas*: “nelle nuove barche”, queste sono le vere e proprie protagoniste della *cantiga*, su di esse è partito l’*amigo* e la fanciulla lo attende tornare dalla riva del mare. Il sostantivo si rintraccia in sette *cantigas* ed è in genere al centro di riprese parallelistiche (cfr. oltre a questo testo, *LPGP* 83,3; 83,4; 83,6; 83,8; 85,19; 106,22).

v. 2 *viir*: verbo “venire”, “giungere”, dal latino VĔ(N)ĪR(E) > viir, in sequenza allitterante col precedente *vej(o)*.

v. 2 *i*: avverbio derivante dal latino IBI, presenta nei testi accezioni e sfumature differenti che inglobano il valore pronominale di “in relazione a questo”.

v. 4 *atendamos*: dal verbo *atendar*, “attendere”, “aspettare”, presente indicativo prima persona plurale. Dal latino A(T)TENDĒR(E) > atender.

v. 4 *querrei*: dal verbo *querrer*, “desiderare”, “volere”, futuro semplice prima persona singolare. Derivante da una fusione dell’infinito e di una forma accorciata del presente del verbo “avere” che sostituisce il futuro sintetico latino *QUAERERE + AĪŌ > querrei med., quererei mod., (cfr. Ferreiro 1999, p. 302 e Larson 2018, pp. 73-74).

v. 5 *vejo*: “io vedo”, si tratta del verbo *veer*, “vedere”, prima persona singolare.

v. 7 *desguisado*: “errore”. Termine abbastanza raro nelle *cantigas* galego-portoghesi dove in genere assume valore aggettivale di “inconveniente, ingiusto, inappropriato”, qui si registra all’interno della perifrasi *fazer desguisado* col senso di “comportarsi in modo non corretto” (cfr. *Universo Cantigas* s, v.).

VI. *Vej'eu, mia filha, quant'è meu cuidar*

Questo componimento riprende in maniera evidente alcune delle tematiche centrali presenti nel componimento analizzato precedentemente a questo, ovvero la *cantiga* V. In questo testo però, rispetto a quello precedente, al centro è posto il punto di vista della madre della fanciulla, questa volta è lei che vede arrivare dal mare delle nuove barche e lo comunica alla figlia. «[...] la donna annuncia con affettuosa monotonia alla “filha fremosa” il ritorno dell’uomo amato dalla fanciulla, ma non le dà alcuna possibilità di appagare l’ansia amorosa destata dalle sue parole» (Reali 1964, p. 33). La madre, in questo caso nello specifico, sembrerebbe porsi come personaggio che tende ad ostacolare l’amore che la figlia prova nei confronti di questo *amigo* che sta tornando dal mare. Ciò può essere ipotizzato dalle parole della figlia che sembra cercare di rassicurare la madre del possibile incontro con l’*amigo*. Il testo in questione è un vero e proprio dialogo tra madre e figlia, questa «[...] rompe nell’ultima strofa il circolo magico del parallelismo concettuale e decide per proprio conto di correre verso l’“amigo”» (Reali 1964, p. 33). La fanciulla quindi, alla fine di questo dialogo, decide di andare incontro alle barche che la madre per prima aveva visto arrivare per capire se con queste stesse facendo veramente ritorno il suo *amigo*. Anche in questa *cantiga* l’elemento naturale ha un ruolo significativo perché si tratta di un paesaggio marino sullo sfondo del quale si avvicinano queste “barche nuove”, è quindi un componimento che riprende il tema del mare e della navigazione che sono due motivi molto cari all’autore. Questi motivi contraddistinguono, insieme al tema della notte, la produzione di Juião Bolseiro in quanto si tratta di tematiche non usate di frequente nella letteratura galego-portoghese. Il mare qui diventa lo scenario dell’attesa impaziente della giovane che aspetta da tempo il ritorno del suo amato, la visione delle barche rappresenta per la fanciulla la speranza di poter rivedere l’*amigo* e trascorrere con lui del tempo. La prima stanza del componimento si apre con la madre che prende la parola per rivolgersi alla figlia e comunicarle che sta vedendo arrivare dal mare proprio quelle *barcas novas* con cui il suo amico era partito. La figlia le risponde che andrà a vedere se si tratta proprio del suo amico che fa ritorno dal mare in barca e invoca la divinità affinché possa proteggere la madre che non sembra così d’accordo con la scelta della figlia di andare incontro a queste barche. Nella seconda stanza e nella terza stanza si ripete in maniera molto simile con il classico gioco di *repetitio* e *variatio* tipico della lirica galego-portoghese ciò che è già stato detto nelle stanze precedenti. In conclusione

la giovane fanciulla sceglie di ascoltare il suo cuore e andare incontro alle barche con la speranza che si possa trattare dell'*amigo* che fa ritorno dal mare.

Nell'ambito formale, all'interno del testo si possono individuare classiche ripetizioni e giochi parallelistici presenti in generale nel repertorio lirico galego-portoghese. Al primo verso di ogni stanza del componimento troviamo la ripetizione del termine *filha*, nella terza strofa seguito dall'aggettivo *fremosa*, è la madre, infatti, che si rivolge così alla figlia per raccontarle ciò che ha visto. Il secondo verso è interessato da forte somiglianza, si ripete sempre l'espressione *barcas novas*, inoltre nella prima e nell'ultima strofa ai vv. 2 e 12 si ripete anche l'espressione *viir pelo mar/pelo mar viir*, qui l'autore utilizza le stesse parole in un ordine sintattico differente seguendo un tipico schema di *repetitio* e *variatio*. Il quarto verso di ogni strofa è interessato da forte parallelismo verbale, sintattico e concettuale: l'autore dice la stessa cosa, con la stessa struttura sintattica e utilizza quasi le stesse parole con poche variazioni, tra queste per esempio nell'ultima stanza non è presente l'invocazione diretta a Dio. Senza dubbio è questa forte somiglianza che ha spinto Tavani a considerarlo come un verso a tutti gli effetti appartenente al ritornello.

Manoscritti: B 1169; V 775.

Repertori: *LPGP* 85,19; *UC* 1186.

I.

– Vej'eu, mia filha, quant'è meu cuidar,
as barcas novas viir pelo mar
en que se foi voss'amigo d'aqui.

– Non vos pes, madre, se Deus vos empar,
irei veer se ven meu amig'i.

5

II.

– Cuid'eu, mia filha, no meu coraçon,
das barcas novas que aquelas son
en que se foi voss'amigo d'aqui.

– Non vos pes, madre, se Deus vos perdon,
irei veer se ven meu amig'i.

10

III.

– Filha fremosa, por vos non mentir,

vej'eu as barcas pelo mar viir

en que se foi voss'amigo d'aqui.

– Non vos pes, madre, quant'eu poder ir,

irei veer se ven meu amigo i.

15

Traduzione:

(I) Io vedo, figlia mia, a quanto mi pare, nuove barche venire per il mare, *con cui l'amico vostro se ne partì*. Non vi dispiaccia, mamma, che Dio vi protegga, *andrò a vedere se vi giunge il mio amico*.

(II) Penso, figlia, nel cuore mio che le barche nuove son quelle *con cui l'amico vostro se ne partì*. Non vi dispiaccia, mamma, che Dio vi perdoni, *andrò a vedere se vi giunge il mio amico*.

(III) Figlia bella, il vero vi dico, proprio quelle barche vedo venire, *con cui l'amico vostro se ne partì*. Non vi dispiaccia, mamma, per quanto mi sarà possibile, *io andrò a vedere se giunge il mio amico*.

Metrica: 3 x 10a 10a 10B 10a 10B.

Tavani propone uno schema metrico diverso (33:4 bis) rispetto agli editori di *Universo Cantigas*, considerando come ritornello tutti gli ultimi tre versi delle strofe. *Cantiga de refran* composta da tre *coblas singulares* di decasillabi a rima maschile. Il componimento è caratterizzato dalla presenza del *refran intercalar*, in quanto il ritornello è costituito da due versi tra i quali è inserito un verso appartenente al corpo strofico. Nell'ambito delle rime è interessante notare alcune rime desinenziali, tra queste: ai vv. 1-4 costituita dai termini *cuidar/empar*; ai vv. 11, 12 e 14 costituita da *mentir/viir/ir*, quest'ultima è anche rima inclusiva, oltre a questa ne è presente un'altra all'interno dei versi di *refran* costituita dai termini *aqui/i*. Interessante individuare anche i rapporti tra le diverse stanze della lirica: è presente un rapporto di *coblas capdenals* tra tutte e tre le strofe per la ripresa anaforica dell'espressione iniziale del verso quarto che, come già detto, è molto simile e presenta diverse ripetizioni. All'interno del componimento è possibile riscontrare anche una sinalefe al verso 15: *amigo_i*.

NOTE

v. 1 *filha*: “figlia”, dal latino FIL(I)A > filha, esito di [l + j] che porta alla palatalizzazione per influsso di consonante palatale o di semiconsonante. In questa *cantiga* la madre e la figlia parlano tra di loro proprio come se fosse un dialogo.

v. 1 *quant' é meu cuidar*: come nella locuzione sinonima *a meu cuidar*, l'infinito sostantivato significa qui “opinione, giudizio” e sottolinea il punto di vista della madre.

v. 2 *pelo*: contrazione della preposizione *per* con l'articolo determinativo maschile singolare per fonetica sintattica: si osserva infatti l'assimilazione della forma arcaica dell'articolo (*lo*) con la *-r* finale precedente e posteriore semplificazione (cfr. Larson 2018, p. 111; Marcenaro 2019, pp. 93 e 95).

v. 2 *mar*: “mare”, dal latino MAR(E) > mar. Il tema del mare e della navigazione è centrale all'interno di questo componimento e si tratta di un tema particolarmente interessante e poco frequentemente usato nella lirica galego-portoghese che contraddistingue Juião Bolseiro.

v. 3 *que*: “che”, dal latino QUI(D) > que, caduta consueta dell'occlusiva finale latina ed esito romanzo di *i* breve che diventa *e*.

v. 3 *se foi*: la partenza dell'amico è in genere espressa lessicalmente dalla formula *ir-se de aqui*, che, essendo «la partida [...] un hecho ya efectuado desde la perspectiva del presente en la que está situada la mujer» (Ron Fernández 1994, p. 120), presenta di conseguenza il verbo coniugato al perfetto. Da notare che il deittico *aqui* determina la dimensione spaziale del testo, indicando nel contempo sia lo spazio interlocutivo nel presente del dialogo madre-figlia sia lo spazio della relazione amorosa tra l'*amigo* e la fanciulla (cfr. Pinto - Correia 1985, pp. 23-26).

v. 4 *vos*: “vi”, dal latino VOS > vos, pronome personale di seconda persona plurale.

v. 4 *empar*: verbo “proteggere”, in riferimento alla divinità. L'espressione, al pari ad esempio di *se Deus me valha* o *se Deus me perdon*, tutte passibili di leggere variazioni nel termine iniziale (*se / si / assi*) e nella selezione del pronome personale (*me / mi / vos*), costituiscono «enunciados fraseológicos interjectivos», sono cioè unità comunicative minime dotate di significato ottativo e di indipendenza sintattica, semantica e di intonazione, che permettono di insistere enfaticamente su quanto si viene dicendo (Sáez Durán - Vázquez Sánchez 1995, p. 264). Queste formule asseverative si caratterizzano per

una marcata restrizione posizionale, dato che appaiono in genere nel secondo emistichio e, pertanto, in posizione di rima (cfr. v. 9).

v. 5 *irei*: dal verbo *ir* “andare”, dal latino $\bar{I}R(E) > ir$.

v. 9 *perdon*: verbo “perdonare”, sempre in riferimento alla divinità nel gioco di ripetizione e variazione tra le diverse strofe della lirica.

v. 11 *mentir*: “mentire”, “non dire il vero”, dal latino $MENT\bar{I}R(I) > mentir$. In questo caso la madre si sta rivolgendo alla figlia dicendo di non riuscire a dirle ciò che non è vero: si tratta di una frase formulare equivalente ad altre espressioni di certezza come *per bõa fe* o *de pran*.

v. 14 *poder*: congiuntivo futuro. Questo tempo verbale, procedente dalla fusione tra il futuro anteriore e il perfetto congiuntivo latini, è di uso frequente nel galego e nel portoghese medievali all’interno di subordinate condizionali, causali, relative e temporali, a marcare essenzialmente l’eventualità nel futuro (cfr. Ferreiro 1999, pp. 299-300 e Larson 2018, pp. 74-75).

v. 15 *irei*: sempre verbo “andare” coniugato al futuro semplice prima persona singolare. Da notare la *variatio* rispetto alle strofe precedenti dove in questa sede compariva in formula ottativa.

VII. *Que olhos son que vergonha non an*

Cantiga d'amigo in cui la fanciulla protagonista prende la parola e vuole far emergere tutto il suo sdegno nei confronti dell'*amigo* che l'ha tradita con un'altra donna. Il tema centrale del componimento quindi «[...] verte sui motivi topici del tradimento e dell'indegnità dell'uomo, un tempo mortalmente innamorato ed ora evidentemente desideroso di ristabilire i legami già sciolti» (Reali 1964, p. 36). Dall'altra parte però la fanciulla cerca di difendersi dal possibile ritorno di fiamma che l'uomo sta cercando di far avvenire evocando il ricordo del suo tradimento e lo sottolinea la sua insistenza sul termine *outra* 'altra', riferito all'altra donna con la quale lui l'ha tradita. Come emerge dal tono generale utilizzato dalla fanciulla protagonista di questa *cantiga*, la donna ora prova anche una certa rabbia nei confronti dell'uomo a cui si sta rivolgendo a causa del tradimento subito. All'interno del testo è presente anche l'invocazione, piuttosto meccanica, alla divinità presente soprattutto all'interno del ritornello. Proprio all'interno del *refran*, l'autore sembra voler rappresentare tutto lo sdegno della fanciulla nei confronti dell'*amigo* che ora osa tornare davanti a lei e cercare il suo perdono e il suo amore dopo il tradimento. Inoltre appaiono interessanti i vv. 7 e 8 che «[...] scandiscono come in un singhiozzo la sofferenza destata dal ricordo di passate dolcezze amorose, rivissute nella terza strofa dall'andamento ritmico ancora mosso» (Reali 1964, p. 37). La prima stanza si apre con un esplicito riferimento agli occhi, elemento tipico delle *cantigas* galego-portoghesi, che in questo caso sono quelli dell'*amigo*, accusati dalla fanciulla di non avere vergogna del tradimento compiuto ai suoi danni. All'interno di questo specifico componimento, gli occhi non ricoprono il loro ruolo classico di mezzo tramite dell'innamoramento ma sono declinati in maniera più negativa. La giovane donna prosegue il suo discorso all'amato in questa prima stanza affermando che lui ormai non è più il suo *amigo* ma semmai è diventato quello di un'altra, insistendo, come già visto, sull'utilizzo di questo termine. E nel *refran*, la donna chiede all'uomo come ora lui osi andare davanti a lei, ai suoi occhi, per cercare perdono, qui è presente anche la costante invocazione a Dio che si ripete in tutto il componimento. Nella seconda strofa la donna cerca di far ricordare all'*amigo* di tutti i momenti difficili che lui ha vissuto in cui lei gli è sempre rimasta accanto lealmente, mentre lui si è comportato molto male nei suoi confronti perché ha cominciato una storia d'amore con un'altra alle sue spalle tradendo completamente la sua fiducia. La terza strofa, diversamente dalle precedenti, si apre direttamente con un'invocazione alla divinità, riprendendo quella contenuta all'interno

del ritornello. La fanciulla accusa ancora una volta l'*amigo* di essere stato un falso e sleale nei suoi confronti, facendo nuovamente perno sul ricordo di quando lei, anche nei momenti più duri della vita, gli è stata vicino. Lui non le è stato grato di questo ma si è comportato da falso nei suoi confronti perché ha deciso di far prendere il suo posto ad un'altra. Nella quarta e ultima stanza la giovane donna afferma che non sente di avere più nessun legame con quest'uomo e gli dice di andarsene e non tornare più dove si trova lei sempre per il fatto di aver iniziato una relazione con un'altra donna. In conclusione, la *cantiga* ha un finale per lo più considerato debole, ciò potrebbe dare l'idea di una certa stanchezza della vena poetica dell'autore almeno nell'affrontare determinate tematiche, ma si tratta della "maniera" tipica dei poeti galego-portoghesi.

A livello formale, anche questa *cantiga* del repertorio dell'autore mostra alcune ripetizioni e parallelismi tipici della lirica galego-portoghese. Come detto è presente all'interno delle diverse strofe il termine *outra* 'altra' in riferimento all'altra donna con la quale l'*amigo* ha tradito la fanciulla protagonista del componimento che per questo è particolarmente sofferente e addolorata. All'interno del testo è presente una ripetizione a contatto del termine *outra* nella prima stanza ai vv. 2 e 4, ma la parola viene ripetuta anche nelle altre strofe della *cantiga*, questa volta a distanza nei vv. 10, 16 e 22. Con la ripetizione a contatto ai vv. 2 e 4 del pronome indefinito l'autore vuole insistere sulla slealtà dell'amico che ha un'altra donna. Nella prima stanza del componimento è interessante notare la ripetizione all'inizio dei vv. 2-3 del verbo *dized(e)*. Altra iterazione particolare è presente nella seconda e terza stanza del componimento, in questo caso viene ripresa in maniera simile la stessa espressione: al v. 9 *qual vos fui eu i*; al v. 15 *que vos fui veer*. La fanciulla protagonista, in questo caso, insiste sul fatto che lei è sempre stata accanto all'*amigo* quando lui ne ha avuto bisogno. Inoltre, tra la seconda e la quarta stanza è possibile individuare la ripresa del verbo *começar*, in due forme flessive differenti. Infine, è interessante sottolineare anche la somiglianza generale tra le diverse stanze per la presenza del quarto verso che anticipa in parte ciò che viene poi espresso all'interno del ritornello del componimento.

Manoscritti: B 1170; V 776.

Repertori: *LPGP* 85,17; *UC* 1187.

I.

Que olhos son que vergonha non an,
dized', amigo d'outra, ca meu non;
e dized'ora, se Deus vos perdon,
pois que vos ja con outra preço dan,
como ousastes viir ant'os meus 5
olhos, amigo, por amor de Deus?

II.

Ca a vós ben vos devi'a nembrar
én qual coita vos eu ja por mí vi,
fals', e nembrar-vos qual vos fui eu i;
mais, pois con outra fostes começar,
10
como ousastes viir ant'os meus
olhos, amigo, por amor de Deus?

III.

Par Deus, falso, mal se mi agradeceu
quando vós ouverades de morrer
se eu non fosse, que vos fui veer;
15
mais, pois vos outra ja de min venceu,
como ousastes viir ant'os meus
olhos, amigo, por amor de Deus?

IV.

Non mi á máis vosso preito mester,
e ide-vos ja, por Nostro Senhor,
20
e non venhades nunca u eu for;
pois começastes con outra molher,
como ousastes viir ant'os meus
olhos, amigo, por amor de Deus?

Traduzione:

(I) Che occhi sono quelli che non hanno vergogna, ditemi, amico di un'altra, non certo il mio, e ditemi ora, che Dio vi perdoni, poiché con un'altra ormai ve l'intendete, *come osaste venire davanti ai miei occhi, amico, in nome di Dio?*

(II) Che ben voi vi dovrete ricordare in quali pene per me io vi ho veduto, falso, e rammentare che cosa allora io fui per voi; ma poiché avete cominciato con un'altra, *come osaste venire davanti ai miei occhi, amico, in nome di Dio?*

(III) Per Dio, falso, mal fui ricompensata, quando voi stavate per morire se io non fossi giunta, che da voi corsi; ma poiché un'altra ha preso già il mio posto, *come osaste venire davanti ai miei occhi, amico, in nome di Dio?*

(IV) Nessun legame più mi unisce a voi, e andate via ora, per Nostro Signore, e non venite più dove mi troverò io; giacché cominciate con un'altra donna, *come osaste venire davanti ai miei occhi, amico, in nome di Dio?*

Metrica: 4 x 10a 10b 10b 10a 10C 10C (= Tav 160:158).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello alla fine di ogni strofa, costituita da quattro *coblas singulares* di decasillabi maschili seguiti da un ritornello. Nell'ambito delle rime è possibile individuare alcune rime inclusive, tra queste: ai vv. 1 e 4 costituita dai termini *an/dan*; ai vv. 8 e 9 costituita dai termini *vi/i*. Oltre a queste, sono presenti anche alcune rime di tipo desinenziale: ai vv. 7 e 10 costituita dai termini *nembrar/começar*; ai vv. 13 e 16 dai termini *gradeceu/venceu*; ai vv. 14 e 15 costituita dai termini *morrer/veer*. All'interno del componimento, nello specifico tra i due versi di *refran*, è presente un forte *enjambement* tra i due termini *meus* e *olhos*. Vista la presenza di una grande quantità di ripetizioni nella *cantiga*, è interessante fare attenzione ai rapporti che si creano tra le diverse stanze che compongono la lirica. Si può riscontrare un rapporto di *coblas capdenals* tra la prima e la quarta stanza a causa della ripetizione anaforica in posizione di attacco del quarto verso del termine *pois*. Un altro rapporto di *coblas capdenals* si individua anche tra la seconda e la terza strofa, sempre dovuto alla ripetizione anaforica ad inizio del quarto verso dell'avversativa *mais*, questa viene seguita dal termine *pois* in entrambi i casi. Inoltre, si riscontra anche un legame di *coblas capfinidas* tra queste strofe, la seconda e la terza, dovuto alla ripresa di un termine presente nell'ultimo verso di *refran*

della seconda strofa che viene ripetuto all'interno del primo verso della strofa successiva, il termine che viene ripetuto è *Deus*. Nella lirica è presente anche una sinalefe: 19 mi _á.

NOTE

v. 1 *olhos*: “occhi”, dal latino O(C)ŪLOS >olhos. Il tema degli occhi come mezzo che, attraverso la visione della persona amata, permettono l'innamoramento è uno dei motivi maggiormente sviluppati nelle *cantigas* galego-portoghesi.

v. 1 *vergonha*: “vergogna”, dal latino VĒRĒCŪNDĪA la forma alterna nel periodo medievale con l'esito *vergonça* (cfr. Ferreiro 1999, p. 174).

v. 2 *dized'*: “ditemi”, dal verbo *dizer*, “dire”, dal latino DĪ(C)ĒR(E) > *dizer*.

v. 2 *outra*: “altra”, dal latino A(L)TER > *outra*, con vocalizzazione dell'elemento laterale e formazione del dittongo iniziale (cfr. Ferreiro 1999, p. 79). In questo caso la fanciulla protagonista sta facendo riferimento ad un'altra donna con cui il suo *amigo* sembrerebbe essersi intrattenuto tradendo così la sua fiducia e il suo amore.

v. 4 *preço*: “prezzo, valore, fama, reputazione”. Dal latino PRĒTĪUM, la forma autoctona alterna nel periodo trobadorico col provenzalismo *prez* (cfr. García - Sabell 1991, pp. 277-280).

v. 5 *ousastes*: “osaste”, verbo *ousar*, “osare”. Dal latino AU(D)ĒR(E) > *ousar*.

v. 7 *nembrar*: verbo “ricordare”, dal latino (COM)MĒMŌRĀR(E) > *nembrar* con inserimento di /b/ epentetica per la caduta della vocale pretonica (-m'r > -mbr-) e dissimilazione consonantica che produsse la forma antica e dialettale *nembrar*, poi *lembrar* per il passaggio n-m > l-m (cfr. Ferreiro 1999, pp. 169 e 199).

v. 10 *começar*: verbo “cominciare”.

v. 11 *falso*: “falso”, riferimento all'*amigo* che ha tradito ed ingannato la fanciulla che parlando si rivolge proprio a lui.

v. 13 *gradeceu*: dal verbo *gradecer*, “ricompensare, ringraziare”, incoativo di *GRATĪRE, da GRĀTUS.

v. 14 *morrer*: verbo “morire”, dal latino classico MŌRI, poi regolarizzato > *morrer*.

v. 19 *preito*: il termine si collega al contesto cortese-feudale in cui si sviluppa la lirica trobadorica designando «o dever feudal do senhor para com seus vassalos o dêstes para com o senhor» (Magne 1944, p. 317). Qui mantiene in parte la sua valenza giuridica originaria riferendosi a quel legame amoroso che legava i due amanti.

v. 19 *mester*: sull'origine del sostantivo, generalmente impiegato in locuzioni con *seer* ("essere necessario, utile", "aver bisogno") e *aver* ("necessitare"), esistono due differenti teorie. Mentre Lorenzo (1977, II, pp. 843-844) sostiene la derivazione dal provenzale *mester/mestier*, Corominas/Pascual (1980-1991, IV, pp. 37-38) spiegano il termine come prodotto latino-volgare dell'incrocio tra i paronimi MĪNĪSTĒRĪUM e MYSTĒRĪUM, «que, en cuanto función religiosa desempeñada por un minister eclesiástico, se rozaba semánticamente con ministerium».

v. 21 *nunca*: "mai", dal latino NUMQUA(M) > nunca.

v. 22 *molher*: "donna", dal latino MUL(I)ERE(M) > molher. Il termine si può riferire sia alla donna in generale che alla moglie.

VIII. *Mal me tragedes, ai filha, porque quer'aver amigo*

Cantiga d'amigo, in cui la classica posizione della madre severa, controllante ma talvolta affettuosa nei confronti della figlia che ci viene presentata dall'autore all'interno delle sue canzoni di donna, è qui completamente rovesciata. Rimane però tipica la scelta dei personaggi protagonisti del componimento: la madre, la fanciulla e l'*amigo*. Ciò che rende il testo molto particolare è il fatto che al suo interno la madre e la giovane, sua figlia, hanno posizioni del tutto invertite rispetto a quelle classiche che le vedono protagoniste nella maggior parte dei testi di questo genere appartenenti alla lirica galego-portoghese. Infatti, nella poesia presa in analisi, la madre è innamorata dell'*amigo* e cerca di difendere l'amore che prova nei suoi confronti mentre la figlia le impedisce di vederlo e ciò diventa motivo di grande sofferenza che porta la donna a maledire la giovane augurandole di avere anche lei, a sua volta, una figlia che la tratti in una tal maniera e le provochi così tanto dolore. A causa delle frasi esplicite pronunciate dalla donna matura in preda all'amore e al desiderio «[...] qui Bolseyro rivela, più che nelle vere e proprie "cantigas d'escárnio", una piacevole propensione a descrivere con mano leggera situazioni che sfiorano il grottesco» (Reali 1964, p. 40). Inoltre, sempre Reali si sofferma sul piglio popolaresco della composizione per la scelta del metro e della rima da parte dell'autore in un testo che afferisce alla lirica colta nell'orditura lessicale tipica del modello della scuola trobadorica. In conclusione, il tema centrale del componimento gioca tutto attorno al dolore provato dalla donna, la madre della fanciulla, per la mancanza dell'amato che le provoca una sofferenza che cerca di esprimere alla figlia, la stessa artefice del suo dolore in quanto le impedisce di vedere l'amico. Nella sua edizione critica Reali evidenzia come il testo in questione, proprio a causa di questi temi e dei motivi centrali che vengono trattati attraverso il rovesciamento dei ruoli tra madre e figlia rispetto alle *cantigas* tradizionali, rappresenti un *unicum* nel repertorio dei *Cancioneiros* della lirica galego-portoghese, come ha sottolineato anche Lapa. Queste le parole che utilizza Reali riferendosi all'autore: «[...] egli si compiace addirittura di sovvertire tutto un mondo di tradizionali valori morali, mostrandoci una madre vituperante e maledicente la figlia troppo severa, che, sottraendole l'amico del cuore, le nega la gioia dell'essere "viçosa"» (Reali 1964, p. 7). Nella lirica, quindi, la vera protagonista è la madre che si rivolge alla figlia, come è possibile comprendere già in apertura di componimento grazie all'espressione *ai filha*, trattando come tema centrale quello del suo amore per l'*amigo*. La fanciulla però non permette alla madre, che secondo lei dovrebbe comportarsi da

donna matura e darle l'esempio, di lasciarsi andare ad un amore di questo tipo. Di conseguenza la donna è addolorata per il comportamento della figlia e decide di esprimere qui tutta la sua sofferenza. Nella prima stanza della lirica la madre, sempre rivolgendosi alla figlia in seconda persona plurale, accusa quest'ultima di maltrattarla e afferma di vivere nel timore del suo giudizio e perciò non essere felice perché non può stare con il suo *amigo*. Nel *refran* che si ripete al termine di ogni stanza la donna arriva a maledire la giovane figlia ed invoca Dio affinché le mandi a sua volta una figlia che faccia altrettanto con lei. Nella seconda strofa la donna cerca di giustificare l'amore che prova per l'uomo di cui è innamorata dicendo che nessuna donna è veramente felice senza l'amato al suo fianco ma la figlia non cede e continua a non permetterle di vederlo. Nella terza stanza della lirica la madre afferma che dal momento che non ha l'amico con sé non c'è niente al mondo che lei possa desiderare per essere felice perché senza quest'ultimo non potrà mai esserlo ma questo fatto dipende soltanto dalla figlia che le impedisce di stare con lui. Infine, nella quarta e ultima stanza del componimento c'è un cambiamento di tono nel discorso della donna che, se già prima appariva triste a causa della lontananza forzata dall'*amigo*, qui diventa ancor più addolorato per la perdita dell'amato per la quale la donna soffre moltissimo ed imputa la colpa di ciò alla figlia che le ha tolto questo amore perché invidiosa della sua bellezza. In questi ultimi versi emerge, quindi, anche un altro tema interessante presente all'interno di questa *cantiga* ovvero il motivo della gelosia e dell'invidia che prova questa fanciulla nei confronti di sua madre probabilmente a causa della sua maggiore bellezza come si può evincere da questi versi. In quest'ultima stanza è presente anche il termine *coita* che l'autore utilizza con lo scopo di marcare ancor di più il dolore provato dalla donna per la lontananza dal suo *amigo*.

Sul piano formale, all'interno di questo componimento si possono individuare alcune evidenti ripetizioni e giochi parallelistici tipici della lirica galego-portoghese. In generale, è possibile riscontrare una ripetizione del termine *filha* in quanto è la madre di questa che prende la parola all'interno della *cantiga* rivolgendosi proprio a quest'ultima che le impedisce di vedere l'*amigo* di cui la donna è innamorata. Questo divieto imposto dalla figlia è motivo di grande sofferenza per la madre che esprime in questo discorso tutto il suo dolore per la situazione che sta vivendo. Si può notare nei versi anche una certa rabbia nei confronti della giovane che viene accusata dalla madre di comportarsi in questo modo perché è invidiosa della sua bellezza e, probabilmente, dell'*amigo* che aveva preferito a lei la madre, cioè una donna più matura. È riscontrabile la ripetizione a contatto del

termine *filha* all'interno del *refran* finale di strofa nel componimento in cui il termine è presente per ben tre volte a breve distanza: la madre augura alla figlia di avere a sua volta una figlia che le impedisca di provare la gioia che a lei dà stare con l'*amigo*. Altra iterazione presente è quella del termine *amigo*, anche nella variante arricchita dal possessivo *meu amigo*, al quale fa riferimento la donna per la mancanza che prova nei suoi confronti. Interessante anche la somiglianza dei versi che anticipano il ritornello all'interno delle diverse strofe, infatti, il secondo verso di ogni stanza del componimento presenta gli stessi termini e si apre con la congiunzione *e*, con l'eccezione della terza stanza che invece ha l'avversativa *mais* in apertura di questo verso. Da notare la presenza del poliptoto ai vv. 1-3 costituito dai termini *aver*, *ei*, *ajades*.

Manoscritti: B 1171; V 777.

Repertori: *LPGP* 85,13; *UC* 1188.

I.

Mal me tragedes, ai filha, porque quer'aver amigo,
 e, pois eu, con vosso medo, non o ei nen é comigo,
non ajades a mia graça
e dé-vos Deus, ai mia filha, filha que vos assi faça,
filha que vos assi faça.

5

II.

Sabedes ca sen amigo nunca foi molher viçosa,
 e, porque mi-o non leixades aver, mia filha fremosa,
non ajade-la mia graça
e dé-vos Deus, ai mia filha, filha que vos assi faça,
filha que vos assi faça.

10

III.

Pois eu non ei meu amigo, non ei ren do que desejo,
 mais, pois que mi per vós vëo, mia filha, que o non vejo,
non ajade-la mia graça
e dé-vos Deus, ai mia filha, filha que vos assi faça,

filha que vos assi faça.

15

IV.

Per vós perdi meu amigo, por que gran coita padesco,
e, pois que mi-o vós tolhestes e melhor ca vós paresco,
non ajade-la mia graça
e dé-vos Deus, ai mia filha, filha que vos assi faça,
filha que vos assi faça.

20

Traduzione:

(I) Voi mi maltrattate, figlia mia, perché voglio avere un amico, e poiché io, per timore di voi, non ce l'ho e non sta con me, *siate per me maledetta e che Dio vi mandi, o figlia, una figlia che lo stesso a voi faccia, una figlia che lo stesso a voi faccia.*

(II) Sapete che senza un amico non c'è mai stata una donna felice e, poiché non me lo lasciate avere, mia bellissima figlia, *siate per me maledetta e che Dio vi mandi, o figlia, una figlia che lo stesso a voi faccia, una figlia che lo stesso a voi faccia.*

(III) Dal momento che non ho l'amico con me, non ho nulla che desidero, ma poiché dipende da voi, figlia mia, il fatto che non lo vedo, *siate per me maledetta e che Dio vi mandi, o figlia, una figlia che lo stesso a voi faccia, una figlia che lo stesso a voi faccia.*

(IV) Per colpa vostra persi l'amico mio, per il quale soffro molto dolore, e poiché me lo avete tolto voi ed io sono più bella di voi, *siate per me maledetta e che Dio vi mandi, o figlia, una figlia che lo stesso a voi faccia, una figlia che lo stesso a voi faccia.*

Metrica: 4 x 15'a 15'a 7'B 15'B 7'B.

Tavani, anche in questo caso, propone uno schema metrico diverso (49:1) dagli editori di *Universo Cantigas*, edizione di riferimento di questo lavoro, che considerano invece il ritornello formato da tre versi, di cui il secondo lungo (accorpano, cioè, due settenari femminili). *Cantiga de refran* costituita da quattro strofe composte da due versi di sedici sillabe totali che appartengono al corpo strofico e tre versi di ritornello (due settenari intervallati da un altro verso di sedici sillabe), tutti i versi sono a rima femminile. Nell'ambito delle rime è possibile individuare una rima ricca ai vv. 1 e 2 costituita dai termini *amigo/comigo*. Sono presenti anche alcune rime desinenziali: ai vv. 11 e 12

costituita dai termini *desejo/vejo*; ai vv. 16 e 17 costituita da *padesco/paresco*, termini che si differenziano tra di loro per una sola lettera (rima paronomastica). È presente anche una rima identica costituita dalla parola *faça* negli ultimi due versi del ritornello. In quanto l'ultimo verso del *refran* ripete in modo identico la seconda parte del secondo verso di questo. Interessante fare riferimento anche ai legami tra le diverse strofe del componimento, in questo caso si individua un legame forte tra le strofe a causa della grande somiglianza del loro secondo verso, cioè quello che precede il *refran*, come spesso succede anticipando le tematiche che saranno trattate in quest'ultimo.

NOTE

v. 1 *tragedes*: verbo con un ampio ventaglio semantico che ingloba il senso di “portare, condurre” ma anche quello di “avere, possedere, presentare, proporre”. Nello specifico l'espressione *trager* significa “maltrattare, riprendere”. Il verbo deriva dal latino TRACTĀRE > *tragedes*. In questo caso è la madre che afferma di essere trattata male dalla figlia che non approva la sua relazione con l'*amigo*.

v. 1 *porque*: “perché”.

v. 2 *vosso*: “di voi”, possessivo di *vos*. Si vuole intendere “il timore di voi”, cioè che la madre prova nei confronti della figlia.

v. 2 *medo*: “timore”, “paura”, dal latino MEDU(S) > *medo*.

v. 2 *comigo*: deriva da CŪM MĒCUM, la forma rafforzata con la ripetizione del CUM iniziale alterna nella lingua medievale con la variante etimologica *migo* (*mego* arc. cfr. Ferreiro 1999, p. 246; Marcenaro 2019, p. 88).

v. 3 *graça*: “grazia, favore”, dal latino GRATIA > *graça*. È un termine poco attestato nelle *cantigas* profane giacché compare in appena una decina di composizioni (cfr. Glossario *Universo Cantigas* s, v.).

v. 4 *faça*: “faccia”, dal verbo *fazer*, “fare”. Dal latino FĀCĒR(E) > *facier*, in questo caso coniugato al congiuntivo presente, terza persona singolare.

v. 6 *sabedes*: “sapete”, dal verbo *saber*, “sapere”. Dal latino SĀPĒRE > *saber*, qui coniugato all'indicativo presente, seconda persona plurale.

v. 6 *viçosa*: “felice”, l'aggettivo è attestato in appena otto *cantigas* profane ed ha il significato di “delizioso, gradevole” o, come in questo caso, di “contento, soddisfatto”.

v. 7 *leixades*: “lasciate”, dal verbo *leixar*, “lasciare”, in questo caso coniugato all’indicativo presente, seconda persona plurale.

v. 11 *desejo*: verbo “desiderare”, dal latino DĒSĪDĚRĀRE > *desejar*, in questo caso coniugato all’indicativo presente prima persona singolare.

v. 12 *vẽo*: terza persona singolare del perfetto indicativo del verbo *viir*, qui col senso di “venire da voi” cioè “dipendere”, “avvenire a causa vostra”, VENIT > *veno > *vẽo* > *veo* > *veu* mod., (cfr. Ferreiro 1999, p. 348).

v. 16 *perdi*: “persi”, dal verbo *perder*, “perdere”. Dal latino PERDĚR(E) > *perder*, coniugato al passato remoto prima persona singolare.

v. 17 *pareSCO*: “sembro”, “appaio”, dal verbo *parecer* “apparire”, “sembrare”. Dal latino derivato dall’incoativo *PARĚSCĚRE.

IX. *Buscastes-m', ai amigo, muito mal*

Cantiga de amigo, in cui è la fanciulla a prendere la parola e a lamentarsi del comportamento dell'amico che si è preso gioco di lei vantandosi della loro relazione, nonostante la giovane donna racconti di aver sempre cercato di procurare gioia e piacere all'amato. Il tema centrale, che all'interno del componimento è trattato in modo monotono come risulta dall'abbondanza delle ripetizioni, riprende l'idea dell'indegnità maschile, tema trattato anche all'interno di altri testi dell'autore, come nella *cantiga* VII. «Qui la reazione della donna si esprime in frasi generiche e sentenziose, e il tono della composizione si solleva soltanto nel "refran", a cui l'orgoglio e il pudore offeso forniscono accenti di maggior vigore» (Reali 1964, p. 43). Il tono della fanciulla protagonista all'interno della lirica, infatti, in un primo momento sembra un tono offeso per il comportamento tenuto dall'*amigo* nei suoi confronti che viene ancor più enfatizzato all'interno dei versi del ritornello finale delle strofe in cui emerge la rabbia profonda della donna causata dall'offesa procurata dall'amico che ha provocato la rottura del rapporto di fiducia e affetto probabilmente esistente prima di questo momento tra i due amanti. La struttura della *cantiga* costituita in questo modo è tipica dell'autore, infatti Bolseiro è solito elevare maggiormente il tono dei suoi componimenti all'interno del ritornello rispetto alla restante parte delle strofe che spesso presenta un andamento ritmico più monocorde. La prima strofa del testo si apre classicamente con l'invocazione all'*amigo* destinatario del discorso della giovane donna che esprime fin da subito il disagio e il malessere che l'amico le ha procurato prendendosi gioco di lei. In questa prima stanza inoltre è presente anche un'invocazione alla divinità, che manca invece nelle strofe successive, da parte della fanciulla che prega Dio affinché l'amico perda tutto l'amore che la donna gli ha dato. Già a partire dall'inizio del componimento sono diversi gli aggettivi con cui viene chiamato l'amico della donna, in questa prima stanza la protagonista si riferisce all'uomo con termini quali *falso* e *desleal* con lo scopo di sottolineare il comportamento negativo attuato dal suo amico nei suoi confronti. Il *refran* finale delle strofe presenta, invece, un interrogativo che la donna decide di porre al suo amico chiedendogli cosa lo abbia spinto a parlare e farsi vanto con tutti dell'affetto e del bene che lei gli ha dimostrato. Nelle strofe successive si ripete, con poche variazioni, ciò che già è stato portato all'attenzione del pubblico nei versi precedenti. Nella seconda stanza, per esempio, l'amico viene accusato dalla donna di essere bugiardo perché sta

tentando di negare giurando di non essersi comportato in questo modo ma la fanciulla lo invita a non giurare il falso perché non giova a lui stesso prima che a lei, sembrerebbe che la donna sia a conoscenza di questo suo comportamento da fonti attendibili e che quindi non creda più alle parole dell'uomo che non fa altro che mentirle. La terza e ultima strofa invece porta ad un cambiamento di tono nel componimento in quanto la fanciulla sembra augurare all'amico, data la sua rabbia, con lo scopo forse di vendicarsi di ciò che lui le ha fatto, che le parole che ha pronunciato contro di lei lo puniscano e quando lo rivedrà lui starà in pena per lei. Il testo si conclude con il ritornello sotto forma di questione finale che lascia aperta al pubblico una libera interpretazione sul motivo che ha spinto effettivamente l'uomo a comportarsi in tale maniera sdegnosa nei confronti della donna con cui ha condiviso tanta gioia e piacere. Il motivo dell'amico che si vanta in qualche modo della fanciulla e del suo amore è attestato in un gruppetto, pur non abbondante, di *cantigas de amigo*, nelle quali l'io lirico femminile dimostra atteggiamenti differenti che vanno dalla rabbia, come ad esempio in questo testo, all'indifferenza come il caso del testo *Vós, que vos en vossos cantares meu* di Don Denis (25,138), fino al caso della donna che dichiara di aver lei stessa ordinato all'uomo di vantarsi della cinta che lei gli ha donato ad esempio nel testo *Amigas, o meu amigo* di João Garcia (70,6).

All'interno dell'opera, sul piano della forma, sono presenti varie ripetizioni e parallelismi nelle diverse strofe che le rendono molto simili tra di loro seguendo il tipico modello dei componimenti appartenenti al repertorio della lirica galego-portoghese. È possibile riscontrare all'interno della lirica un'iterazione intensificata di aggettivi negativi che la fanciulla utilizza nella descrizione dell'amico a causa della rabbia che lui le ha provocato per il suo comportamento. Tra questi termini quelli maggiormente presenti all'interno del testo sono i seguenti: *falso/fals'*, *desleal*, in relazione alla ripetizione nelle diverse stanze anche di una serie di verbi come: *negar*, *jurar*, *mentir* che si riferiscono alle azioni dell'amico contro cui si scagliano le accuse della donna. Questi termini, ripetuti anche a breve distanza all'interno del testo, sono inseriti dall'autore con lo scopo di dare un'idea al pubblico di tutto il malessere, la rabbia e il disagio provati dalla donna a causa del fatto che l'amico si è fatto vanto del bene che lei gli ha dimostrato. Ciò che si può ipotizzare è che i due protagonisti delle vicende descritte nella lirica in passato potessero aver avuto una relazione amorosa, la donna sembra infatti delusa dal comportamento dell'amico come se ne fosse ancora innamorata. Infatti, secondo la norma cortese, alla quale si ascrivono questi testi, il poeta dovrebbe mantenere fede al segreto d'amore per preservare

l'onore della donna. In questo caso il fatto che l'amico si sia vantato può arrecare danno alla ragazza nella società. La sofferenza che sta vivendo la donna emerge all'interno del testo attraverso la presenza del termine *coita* nel verso finale del ritornello delle tre stanze del componimento, termine tipicamente usato dai poeti galego-portoghesi per esprimere il dolore. È interessante anche la ripetizione del verbo *jurar* al v. 10 nell'antitesi con *sen jurar* presente alla fine dello stesso verso.

Manoscritti: B 1172; V 778.

Repertori: *LPGP* 85,6; *UC* 1189.

I.

Buscastes-m', ai amigo, muito mal
ali u vos enfengistes de mí,
e rog'a Deus que mi perçades i;
e dized'ora, falso, desleal:
se vos eu fiz no mund'algun prazer, 5
que coita ouvestes vós de o dizer?

II.

E non vos presta, fals', en mi-o negar,
nen mi-o neguedes, ca vos non ten prol,
nen juredes, ca sempr'o falso sol
jurar muit', e dizede sen jurar: 10
se vos eu fiz no mund'algun prazer,
que coita ouvestes vós de o dizer?

III.

O que dissestes, se vos eu ar vir
por mí coitado, como vos vi ja,
vedes, fals', acoomiar-xi-vos-á; 15
mais dized'ora, sen todo mentir:
se vos eu fiz no mund'algun prazer,
que coita ouvestes vós de o dizer?

Traduzione:

(I) Mi procuraste, o amico, molto male prendendovi gioco di me, prego Dio che voi mi perdiate per questo; e ditemi ora, falso, sleale: *se io vi ho donato al mondo qualche piacere, che affanno vi spinse a parlarne?*

(II) E non vi serve, bugiardo, negare perciò non negatelo, non vi giova, e non giurate, perché chi è falso suole giurare continuamente, e ditemi senza giurare: *se io vi ho donato al mondo qualche piacere, che affanno vi spinse a parlarne?*

(III) Le vostre parole quando vi rivedrò penare per me, come già vi vidi, vi puniranno, falso; ma ora ditemi, senza mentire: *se io vi ho donato al mondo qualche piacere, che affanno vi spinse a parlarne?*

Metrica: 3 x 10a 10b 10b 10a 10C 10C (= Tav 160:156).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello alla fine delle strofe, la canzone è costituita da tre *coblas singulares* di decasillabi a rima maschile, composte da quattro versi appartenenti al corpo strofico e due versi di ritornello, mancanza anche qui della *fiinda* o congedo finale. Tra le rime è presente una rima inclusiva ai vv. 2 e 3 costituita dai termini *mí/i*, è possibile inoltre riscontrare anche una serie di rime desinenziali, tra queste: ai versi del *refran prazer/dizer*; ai vv. 7 e 10 *negar/jurar*; ai vv. 13 e 16 *vir/mentir*. È possibile individuare all'interno della prima e della seconda strofa la presenza di ripetizioni anaforiche, seppur di lieve portata: nella prima strofa ai vv. 3 e 4 la ripetizione incipitaria della *e* congiunzione; nella seconda stanza, invece, ai vv. 8 e 9 la ripetizione del termine *nen* sempre in posizione iniziale dei versi, questa caratteristica comporta un rapporto di *coblas capdenals* tra la prima e la seconda strofa del componimento. All'interno del componimento sono presenti diverse sinalefi: 6 coita_ouvestes; 7 mi-o; 8 mi-o; 12 coita_ouvestes; 18 coita_ouvestes.

NOTE

v. 1 *Buscastes-m*: “mi procuraste”, dal verbo *buscar* (di origine incerta), “ricercare”, “trovare” ma anche “procurare”.

v. 1 *muito*: “molto”, dal latino *MULTU(M)* > *muito* con vocalizzazione della laterale del gruppo -*ŪLT-* (cfr. Ferreiro 1999, p. 164). In questa lirica è l’aggettivo che si trova vicino al termine *mal*, la fanciulla, infatti, accusa l’*amigo* di essere la causa del suo grande dolore.

v. 2 *enfengistes*: “vantarsi”, “prendersi gioco”: il verbo *enfingir* (~ *enfenger* ~ *enfengir* ~ *enfinger*), dal lat. *ĪNFĪNGĒRE*, è vocabolo raro nelle *cantigas*, essendo attestato in meno di una decina di composizioni.

v. 4 *desleal*: aggettivo “sleale” che viene qui riferito all’*amigo* che si è comportato in questa maniera con la fanciulla innamorata di lui. Il termine, presente in un paio di testi con valore sostantivale, è documentato in appena sette *cantigas* sempre in riferimento all’uomo falso e traditore.

v. 5 *prazer*: “piacere”, termine tipico che viene frequentemente utilizzato nella lirica galego-portoghese. Infinito sostantivato da *PLACĒRE* con rotacismo della consonante liquida del gruppo latino iniziale e palatalizzazione della velare sorda che si converte in un primo momento in un’affricata alveodentale sonora [dz] e, in seguito, in una fricativa (sorda nel galego moderno *pracer*).

v. 7 *presta*: il verbo *prestar*, “essere utile, servire”, è poco frequente nelle *cantigas* profane essendo registrato in appena undici occorrenze (cfr. *Universo Cantigas ad vocem*). In tal senso l’espressione *non vos presta* è sinonima del *vos non ten prol* del verso seguente: si noti la costruzione a chiasmo di questi due versi.

v. 10 *jurar*: “giurare”, dal latino *IŪRĀR(E)* > *jurar*.

v. 13 *ar*: la particella rafforzativa, probabilmente derivata dal prefisso latino *RE-*, è straordinariamente frequente nella lingua medievale ed è documentata fino al XVI secolo al pari della variante *er*. I suoi molteplici valori dipendono in gran parte dal contesto in cui si inserisce o dal contenuto semantico del verbo che la particella in genere precede o a cui è comunque strettamente legata, i dizionari e i glossari le attribuiscono il significato di “nuovamente, poi, ancora” (cfr. Michaëlis 1904 I, *Glossário*: fa una lista dei verbi seguiti da *ar* e relative occorrenze in Ajuda; Lapa 1970, *Vocabulário*: 10, 40; Lorenzo 1977, II: 567-68; Brea 1988 pp. 45-58).

v. 14 *coitado*: dal termine *coita*, il riferimento è sempre alla pena quindi alla sofferenza. In questo caso la fanciulla si rivolge con queste parole all'*amigo* dicendo che lo rivedrà penare per lei.

v. 15 *acoomiar*: “castigare, punire” o “vendicarsi” (probabilmente dal lat. AD + CALUMNIARE), verbo attestato appena in due testi (oltre a questo cfr. 97,32 v. 8).

v. 15 *xi*: forma proclitica atona del pronome riflessivo di terza persona, con valore in genere espletivo, nata probabilmente dalla combinazione della base etimologica *se* coi pronomi atoni *o(s)*, *a(s)* che originò la *i* semiconsonantica responsabile della palatalizzazione della fricativa iniziale (*seo > sio > xo) da cui per analogia la forma *xi* ~ *xe* (cfr. Huber 1986, p. 176; Williams 1973, p. 159; Ferreiro 1999, p. 252).

X. Fez ùa cantiga d'amor

Cantiga d'amigo, in cui la fanciulla racconta che il suo amato, l'*amigo*, le ha scritto una *cantiga d'amor* perché è un bravo trovatore e la sua melodia e le parole che ha utilizzato le hanno fatto battere il cuore, il suo testo l'ha portata a tremare d'amore fino quasi a farla morire. Come si può notare, emerge il tema della morte metaforica per amore che è un motivo tipico dei testi che appartengono al repertorio della lirica galego-portoghese. Interessante in questo testo la particolarità che risiede nel fatto che a provare questa morte per amore sia la fanciulla alla quale viene dedicata la lirica d'amore, infatti, classicamente è il poeta stesso che si sente addolorato fino quasi ad arrivare a questa sensazione di dolore estremo a causa della *senhor* amata che non ricambia il suo amore e si dimostra sprezzante, altera e sdegnosa nei suoi confronti in genere nelle *cantigas d'amor*. All'interno di questa composizione, infatti, si notano assieme al classico motivo dell'amore femminile i «motivi propri del vanto giullaresco» (Reali 1964, p. 45) presenti, come emerge dall'analisi riportata da Reali nella sua edizione critica, anche all'interno di altri canzonieri come quello di Lourenço. Contrariamente a quest'ultimo, in Bolseiro l'esaltazione dell'abilità trovadorica è messa in secondo piano in funzione di una maggiore focalizzazione sulla gioia orgogliosa della fanciulla, motivo ricorrente nell'autore preso in analisi. Qui, infatti, la fanciulla che prende la parola è particolarmente gioiosa e grata della lode che fa di lei il poeta, nonché suo amato, nella sua poesia tanto da morirne metaforicamente per la felicità. All'interno di questo componimento quindi è possibile individuare un collegamento tra i due generi galego-portoghese sopra nominati in quanto la fanciulla protagonista di questa *cantiga d'amigo* si rivolge all'amato che è in realtà un poeta che scrive in suo onore una *cantiga d'amor* di elogio in cui esalta la bellezza della donna amata come si evince dalla presenza di alcuni termini tipicamente utilizzati per l'elogio femminile come è il caso di *prez* (pregio) presente al v. 9. Un altro tema che è possibile individuare all'interno di questa composizione è quello del vanto indiretto del poeta che viene espresso attraverso simili espressioni nei testi, «[...] l'amico è un ottimo trovatore il quale compone numerose e originali poesie d'amore e canzoni di donna e belle melodie, che non solo vengono apprezzate dall'amica ma che possono persino commuoverla» (Tavani 1980, p. 95). A proposito di questa *cantiga* scrive ancora Tavani: «[...] Juião Bolseiro sviluppa il motivo del vanto fino a far asserire alla donna, nel ritornello, che la canzone composta dal suo amico è tale *que nunca melhor feita vi*,

essendo lui *mui trobador*». All'interno della prima strofa l'autore inserisce già interamente il tema di cui la fanciulla tratterà all'interno dell'intera canzone cioè il fatto che l'amico ha composto in suo onore una *cantiga d'amor* talmente bella che mai lei ne ha vista una migliore perché è un ottimo trovatore. Nel *refran* viene messo in rilievo il motivo dei versi e della melodia che le fanno tremare il cuore. Nella seconda strofa viene ripetuto con poche aggiunte e variazioni ciò che è stato già espresso nella precedente, in particolare la fanciulla si concentra proprio sul tema dell'elogio e della lode che il trovatore fa nei suoi confronti all'interno della lirica d'amore che scrive per lei. Per la prima volta nel componimento emerge in questa strofa, e sarà poi ripetuto nella successiva, il motivo della morte d'amore perché la fanciulla accusa l'amico di volerla far morire scrivendo questa melodia. Nella terza e ultima strofa invece sembrerebbe che la fanciulla elargisca quasi dei complimenti nei confronti del poeta facendo riferimento al fatto che egli ha saputo ben comporre il testo per lei e di conseguenza la giovane gliene è molto grata, quest'ultima stanza è la più rappresentativa del tema del vanto indiretto del poeta che nella lirica in analisi sta mettendo in mostra le sue qualità di trovatore.

All'interno di questa *cantiga*, a livello formale, è possibile riscontrare un gioco di ripetizioni e parallelismi degno del repertorio della lirica galego-portoghese. Nel primo verso del componimento riscontriamo il riferimento esplicito al genere delle *cantigas d'amor*, la fanciulla protagonista infatti si rivolge all'amico che ha scritto per lei una canzone d'amore di cui si tratterà all'interno di tutto il testo. Al v. 2 però è presente il distintivo di genere cioè il termine *amigo* che riporta il pubblico all'interno di questa tipologia letteraria a cui appartiene la *cantiga* in analisi. Si possono riscontrare anche una serie di altre ripetizioni, tra queste al secondo verso di tutte e tre le stanze del componimento è possibile individuare l'iterazione dell'espressione *por mí* in riferimento al fatto che la lirica di cui la fanciulla sta parlando sia stata composta dal trovatore solo per lei. Altro termine particolarmente diffuso nel testo è *muito* nelle sue diverse forme (*mui, mui'*) sempre in riferimento alla bravura del poeta nella composizione del testo in lode della fanciulla e, di conseguenza, a quanto quest'ultima gli sia grata di ciò che ha scritto. Nella prima e nell'ultima strofa è possibile individuare la presenza del verbo "vedere" in forme flessive differenti (*vi, vedes*), un verbo molto utilizzato nelle *cantigas* galego-portoghesi. Inoltre, da notare è sicuramente la ripetizione anaforica in posizione incipitaria al quarto verso di tutte le strofe dell'avversativa *mais* che va a creare un certo stacco tra la prima parte delle strofe basata principalmente sulla gioia della fanciulla nel

ricevere quest'attenzione da parte del trovatore amato che decide di scrivere una *cantiga* in suo onore cercando di tessere una lode della donna; e una seconda parte nella quale invece la fanciulla si sente quasi morire, anche se solo metaforicamente, per ciò che scrive l'*amigo* soprattutto per la melodia della sua *cantiga* facendo riferimento anche alle sue grandi qualità di trovatore.

Manoscritti: B 1173; V 779.

Repertori: *LPGP* 85,9; *UC* 1190.

I.

Fez ùa cantiga d'amor

ora meu amigo por mí,

que nunca melhor feita vi;

mais, como x'é mui trobador,

fez ùas liras no son 5

que mi sacan o coração.

II.

Muito ben se soube buscar

por mí ali, quando a fez,

en loar-mi muit'e meu prez;

mais, de pran, por xe mi matar, 10

fez ùas liras no son

que mi sacan o coração.

III.

Per bõa fe, ben baratou

de a por mí bõa fazer,

e muito lho sei agradecer; 15

mais vedes de que me matou:

fez ùas liras no son

que mi sacan o coração.

Traduzione:

(I) Ha composto una cantiga d'amore il mio amico proprio adesso in mio onore, bella che mai ne vidi una migliore, ma, poiché è un ottimo trovatore, *fece versi in melodia che mi fan tremare il cuore.*

(II) Molto bene egli è riuscito nei miei confronti, quando la compose, lodando la mia persona ed i miei pregi, ma certo per farmi morire, *fece versi in melodia che mi fan tremare il cuore.*

(III) In fede mia egli seppe ben comporla per me, e molto gliene sono grata, ma vedete in che maniera ha saputo farmi morire: *fece versi in melodia che mi fan tremare il cuore.*

Metrica: 3 x 8a 8b 8b 8a 8C 8C (= Tav 160:359).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello alla fine delle strofe, la lirica è costituita da tre *coblas singulares* di ottosillabi a rima maschile, composte da quattro versi appartenenti al corpo strofico e due versi di ritornello, mancante anche qui la *fiinda* o congedo finale tipica della lirica alla maniera provenzale. A livello delle rime si possono individuare alcune rime desinenziali, tra queste: ai vv. 7 e 10 costituita dai termini *buscar/matar*; ai vv. 13 e 16 costituita da *baratou/matou* e ai vv. 14 e 15 costituita da *fazer/gradecer*. Inoltre, all'interno del primo verso dell'ultima strofa, cioè il v. 13 è presente un'allitterazione dell'occlusiva ripetuta a distanza ravvicinata nei termini: *bõa, ben, baratou*. Si può individuare anche la ripetizione del termine *fez* che apre il componimento ma è anche il termine con cui inizia il ritornello alla fine di ogni strofa e si trova anche in posizione di rima al v. 8. Interessante anche considerare i rapporti tra le diverse stanze del componimento: per la ripetizione incipitaria del termine *mais* del quarto verso di tutte le strofe queste sono legate da un rapporto di *coblas capdenals*. Questa congiunzione si trova spesso ad apertura del verso precedente il ritornello delle *cantigas* galego-portoghesi come si è potuto notare dall'analisi di alcuni testi dell'autore.

NOTE

v. 1 *Fez*: “ha composto”, “ha fatto”, dal verbo *fazer*. In questo caso coniugato al passato prossimo, terza persona singolare.

v. 1 *ũa*: forma invalsa nella vigente pratica editoriale della lirica galego-portoghese per l'articolo indeterminativo femminile singolare (< ŪNAM) a fronte della non uniforme resa grafica dei manoscritti che oscillano tra il ricorso alla tilde per segnalare la nasalizzazione della vocale velare a seguito della caduta di -N- intervocalica latina (segno tipico soprattutto del Canzoniere di Ajuda) e la presenza di una consonante nasale implosiva, frequente nelle apografi italiani B e V, talora con *h* iniziale non etimologica e/o interna ad indicare lo iato fra le due vocali (cfr. tra gli altri, Ferreiro 1999, pp. 98-99 e 142; Mariño Paz 2002; Marcenaro 2019, pp. 62-63, 136-7).

v. 3 *melhor*: “migliore”, dal latino MELIOR > melhor. In questo componimento il termine si riferisce alla *cantiga d'amor* che l'*amigo* ha scritto per la fanciulla, lei afferma di non averne mai vista una migliore.

v. 4 *trobador*: “trovatore”, dal verbo *trobar* forma frequente nei canzonieri galego-portoghesi per designare l'atto poetico, dato che il termine *cantar* (*chantar* nei provenzali), soppiantato a partire dal periodo alfonsino dal più specifico *cantiga*, indica generalmente il prodotto poetico ed è tutt'al più presente nella perifrasi *fazer cantar*.

v. 5 *lirias*: “versi”, intesi i versi di una lirica, oppure proprio “canzone”: è un hapax, non essendo documentato altrove nella lirica peninsulare.

v. 9 *prez*: “pregio”, con questo termine l'autore fa riferimento al prestigio sociale della donna. Si tratta di un provenzalismo (*pretz*) che alterna nei testi con la forma autoctona *preço* (< PRĒTĪUM), tanto da essere usati all'occorrenza come variante sinonimica.

v. 10 *de pran*: locuzione avverbiale col valore di “senza dubbio, certamente, in verità”, registrata esclusivamente nei testi poetici e penetrata nel linguaggio dei *trobadores* verosimilmente tramite il provenzale *de plan* dal lat. PLĀNUM, (cfr. Michaëlis 1920, p. 70 e García - Sabell 1991, pp. 269-71). Assai sporadica ma documentata la variante con la preposizione *a* (*LPGP* 38,3bis v. 6; 46,4 v. 19; 104,9 v. 21).

v. 10 *matar*: “morire, uccidere”, l'origine del verbo è tutt'oggi incerta: scartata foneticamente la derivazione dal latino MACTĀRE “sacrificare” e, per ragioni storiche, l'ipotesi che il termine sia desunto dall'espressione arabo-persiana del gioco degli scacchi *schāh māt* (“il re è morto”), si è pensato in ultima istanza ad un verbo latino *MATTARE dal latino tardo MATTUS, “stupido”. Se *morrer* sembra lessicalizzarsi nella *cantiga de*

amor, diventando sinonimo di *amar*, il verbo *matar* si configura come il vocabolo semanticamente più marcato per trasmettere il concetto di morte, occupando il vuoto semantico lasciato da *morrer* per enfatizzare il concetto della morte e la causa di essa.

v. 14 *fazer*: “fare”, in questo caso con significato di “comporre”. Dal latino FĀCĒR(E) > *fazer*.

v. 15 *gradecer*: “essere grati, ringraziare”, incoativo di *GRATĪRE, da GRĀTUS.

XI. *Ai madre, nunca mal sentiu*

Il testo in questione è una *cantiga d'amigo* in cui è possibile riscontrare un tema abbastanza comune nei componimenti che fanno parte della lirica galego-portoghese cioè quello della sofferenza amorosa che si esprime spesso in un lamento e prende il nome di *coita*. In questo testo, nello specifico, è rappresentata una giovane donna che prende la parola per rivolgersi alla madre e raccontare il suo stato d'animo di pena dovuta alla visione dell'amato con un'altra donna. Emerge il tema della gelosia, motivo di disperata e sommessa confessione alla madre. Quest'ultima è uno dei personaggi spesso protagonisti del genere delle *cantigas de amigo*, classicamente rappresentata come una madre guardiana e vigile nei confronti della figlia che le impedisce di incontrare l'*amigo* per proteggere la sua reputazione. In questo caso invece viene ritratta una madre confidente e disposta ad ascoltare la sofferenza provata dalla figlia, in questo momento di sconforto la giovane trova nella madre un'amica con cui parlare e sentirsi compresa. La fanciulla racconta di avere la prova tangibile del tradimento da parte del suo *amigo* in quanto lo ha visto con i suoi occhi parlare con un'altra. Questo è motivo per lei di grande dolore che decide qui di esprimere parlandone apertamente per cercare di sfogare la sua sofferenza. All'interno della seconda strofa della lirica il discorso assume una connotazione più generica: si fa riferimento, attraverso un esempio, a una donna innamorata che ha provato la gioia di stare con il suo *amigo*, una gioia concessa dallo stesso Dio che però non le ha fatto vedere l'amato con un'altra donna a differenza della fanciulla del testo in questione. Si arriva così al ritornello finale in cui nuovamente viene ripreso il tema del lamento addolorato della giovane che dichiara alla madre di sentirsi male fino quasi a morire per il dolore, è qui presente il tema della morte metaforica per amore tipico soprattutto, ma non esclusivamente, dell'ambito delle *cantigas de amor*. All'interno di questo testo manca la gioia data dalla corrispondenza amorosa dell'amante, che sembra essere più vicino ad un'altra donna. Reali nella sua edizione critica descrive questo componimento usando queste parole: «Il ritmo della “cantiga”, scorrevole nella prima strofa, procede più irregolarmente nella seconda, quasi a sottolineare la difficoltà di eloquio della donna» (Reali 1964, p. 47), probabilmente dovuta al tormento provato per la scoperta dell'infedeltà da parte del suo innamorato. Nel complesso la *cantiga* presa in analisi non presenta particolarità o grandi pregi artistici ma è un testo rappresentativo del panorama della lirica galego-portoghese, nello specifico del repertorio poetico

dell'autore Juião Bolseiro per le tematiche, i personaggi e la tendenza iterativa dell'autore. È interessante notare la vicinanza tematica con la cantiga di Afonso Meendez de Besteiros dal titolo *Fals'amigo, per boa fe*.

All'interno di questo testo a livello formale si può individuare una propensione dell'autore alle ripetizioni anaforiche e ai giochi parallelistici tipici, in generale, della lirica galego-portoghese. In primo piano è possibile riscontrare la ripresa del verbo "vedere" coniugato in vari tempi e modi all'interno delle due strofe del componimento (*viu, vi, veer, vee-lo*). Si tratta di un verbo portante all'interno di questa lirica in quanto su di esso si basa l'azione principale del racconto, infatti la fanciulla vede il suo innamorato con un'altra donna e proprio questa visione è la causa principale della sua sofferenza descritta nel testo. Questo tradimento è l'argomento di cui parla alla madre all'interno dello scenario poetico del testo. Rilevante la ripetizione del verbo *fez* ai vv. 9 e 10 nell'antitesi *fez veer/non fez veer*. Si riscontra all'interno del testo anche la presenza del poliptoto in *aver ouvi, ouve aver*; oltre a questo è presente anche un poliptoto a distanza sul verbo *saber* nelle due diverse forme: *soube* e *sei* all'interno delle due stanze della poesia. Interessante notare come in apertura del primo verso delle due strofe che costituiscono la *cantiga* siano presenti due termini differenti ma sempre rappresentativi di figure femminili: *madre* e *molher* che si riferiscono nel primo caso alla destinataria, colei che ascolta il discorso della fanciulla e nel secondo caso ad un'altra donna non meglio precisata che è innamorata del suo *amigo*, questa rappresenta il termine di paragone con la fanciulla sofferente del componimento. È notevole riscontrare nelle due strofe della lirica la scelta dell'autore di riprendere lo stesso termine, cioè *com* 'come', per iniziare il quarto verso che anticipa il ritornello finale di strofa che viene dopo. Succede spesso che il verso precedente al ritornello sia interessato da questo parallelismo, come ad anticipare l'iteratività assoluta del *refran*. Questo termine posto in tale specifica posizione precedente al ritornello riporta l'attenzione del pubblico alla situazione vissuta dalla giovane donna protagonista della lirica con lo scopo di precorrere ciò che verrà poi esposto all'interno dei due versi del *refran* finale in cui ritornano il tema del lamento amoroso e la sofferenza della protagonista. Altra ripetizione presente è quella del termine *pesar* 'dolore' presente nel secondo verso del ritornello all'interno delle due strofe ma anche nel secondo verso della prima strofa come a voler sottolineare lo stato d'animo di turbamento provato dalla fanciulla di fronte all'avvenimento descritto nella lirica.

Manoscritti: B 1174; V 780.

Repertori: *LPGP* 85,1; *UC* 1191.

I.

Ai madre, nunca mal sentiu

nen soub' i que x'era pesar

a que seu amigo non viu,

com'oj'eu vi o meu, falar

con o'itr; *m*is, *poi-lo eu vi,* 5

con pesar ouvi a morrer i.

II.

E, se molher ouve d'aver

sabor d'amig'ou lho Deus deu,

sei eu que lho non fez veer,

com'a mí fez vee-lo meu, 10

con o'itr; *m*is, *poi-lo eu vi,*

con pesar ouvi a morrer i.

Traduzione:

(I) Oh madre, mai ebbe a soffrire, né seppe che cos'era il dolore colei che il suo amico non vide, così come oggi io vidi il mio parlare *con o'itr*; io, v^dndolo, p^r il dolor^o mi sentii morire là.

(II) E se mai una donna ebbe gioia d'amico, o Dio gliela concesse, certo mai glielo fece vedere, come a me fece vedere il mio amico *con o'itr*; io, v^dndolo, p^r il dolor^o mi sentii morire là.

Metrica: 2 x 8a 8b 8a 8b 8C 8C (= Tav 99:52).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello che si ripete alla fine di ogni strofa. La lirica è formata da due *coblas singulares* composte ciascuna da sei ottosillabi a rima maschile per strofa, quindi con accento finale che cade sull'ultima sillaba. Di questi sei versi che costituiscono le due strofe quattro sono appartenenti al corpo strofico e due versi rappresentano il ritornello; non è presente la *fiinda*, cioè il congedo finale. Una figura retorica rilevante all'interno della lirica è la *retardatio*, cioè uno stacco con *enjambement* ai vv. 4 e 5. All'interno del ritornello conclusivo delle strofe del componimento è presente una rima inclusiva: il termine finale dell'ultimo verso del *refran* i rima con il termine finale del verso precedente *vi* rispettivamente ai vv. 5 e 6 e ai vv. 11 e 12. Sono inoltre presenti all'interno del testo delle rime desinenziali, nello specifico queste si possono riscontrare ai vv. 1 e 3 con i termini *sentiu/viu* e ai vv. 7 e 9 con i termini *aver/veer*. Notevoli anche le allitterazioni all'interno della *cantiga* presa in analisi che si trovano al v. 1 con i termini *madre/mal*, al v. 7 con i termini *ouve/aver* ed infine al v. 8 con i termini *Deus/deu* in finale di verso. Interessante segnalare anche alcuni rapporti tra le due stanze del componimento: in primo piano ritroviamo un rapporto di *coblas capdenals* tra queste originato dalla presenza dell'anafora di *com(o)* ai vv. 4 e 10; in secondo piano un rapporto di *coblas capfinidas* garantito dal poliptoto *ouvi-ouve* che si trova ai vv. 6 e 7. All'interno della lirica sono presenti due sinalefi: 6 ouvi_a; 12 ouvi_a.

NOTE

v. 1 *sentiu*: “provare dolore”, “sentire dolore”, dal verbo *sentir*, “sentire” che può significare anche “sentire una sensazione” come in questo caso di dolore. Dal latino SENTĪR(E) > sentir.

v. 2 *soub'i*: “seppe”, forma del verbo *saber* dal latino SĀPĔR(E) > sabor.

v. 2 *pesar*: “dolore”, inteso anche come un peso, una sofferenza. Dal latino PĔNSĀRE, intensivo di PENDĔRE, con assimilazione del gruppo -NS-, significa “causare dolore” ed è attestato assai frequentemente nella forma sostantivata, come in questo caso, per indicare la *coita*, la pena amorosa.

v. 4 *falar*: “parlare”, dal latino FĀ(BŪ)LĀR(I) > falar.

v. 8 *sabor*: dal latino SAPOR(EM) > sabor, si tratta di una forma molto frequente nella lirica galego-portoghese.

XII. *Ai meu amigo*

Cantiga d'amigo, in cui la fanciulla protagonista si rivolge al suo *amigo* per raccontargli la letizia provata quando lo vede ed è con lui. Il tema affrontato dall'autore all'interno di questo componimento che mette al centro il motivo del "possesso dell'amico", che è tutto della donna, non è un tema usato molto di frequente all'interno delle *cantigas* della lirica galego-portoghese. Il testo, infatti, si configura come un commosso canto di felicità amorosa che però esprime anche il timore della giovane donna in quanto lei vorrebbe che anche l'amato provasse tanta gioia nello stare con lei quanta lei ne prova quando è con lui. All'inizio della prima strofa, in apertura della lirica, si trova un'invocazione vera e propria all'*amigo*, questo termine funziona da distintivo di genere che da subito ci induce a comprendere che ci troviamo di fronte ad una *cantiga* appartenente al genere *de amigo*. Nel suo discorso la giovane donna tende a sottolineare, attraverso l'abbondante uso di possessivi presenti in tutto il componimento, il fatto che l'*amigo* sia solo e solamente *meu* 'mio' e di nessun'altra donna. Emerge fin dalla prima stanza, e si ripeterà poi nelle successive, una costante supplica a Dio precedente al ritornello conclusivo delle strofe: solo Dio infatti con la sua presenza divina può far sì che l'amato sia lieto di stare con la fanciulla, così come lei lo è di stare con lui. La seconda strofa si apre in maniera diversa rispetto alla precedente con un riferimento iniziale al "giorno buono" che la fanciulla vede quando è in presenza del suo amato. È possibile individuare un legame con il tema della luce, in opposizione alle tenebre della notte, tema caro all'autore e utilizzato più volte nel suo repertorio di testi. Anche all'interno di questa stanza della lirica l'autore ripete a più riprese il possessivo *meu* rivolto all'*amigo* che viene chiamato dalla giovane utilizzando diversi sostantivi: *meu ben* e *meu desejo*, con l'intenzione di sottolineare l'amore provato dalla donna nei confronti dell'amato. Altresì in questa strofa, al terzo verso come nella precedente, è presente la preghiera a Dio che aiuti l'*amigo* ad essere lieto come lo è la fanciulla di stare con lui. Nella terza e ultima strofa l'autore riprende e riutilizza temi già trattati all'interno delle passate stanze con alcune aggiunte in quanto l'*amigo* in queste righe viene chiamato dalla ragazza con altri nomi quali: *meu gasalhado* e *meu coração*, ancora per cercare di enfatizzare il ruolo rilevante dell'uomo in questo componimento. Da questi termini con cui si fa riferimento al giovane uomo si può individuare una tendenza all'elogio nei suoi riguardi da parte della fanciulla, un tipo di elogio che sembra ripreso dal contesto tipico del genere delle *cantigas de amor* in cui è l'uomo, cioè il poeta,

che decide di elogiare la donna scrivendo il suo componimento, in questo caso quindi si verifica una situazione di rovesciamento. Sono presenti quindi all'interno di questo testo una serie di apostrofi che rendono l'idea della gioia e dell'amore provati dalla protagonista. Il desiderio della fanciulla di vedere felice il suo amato esprime in questo senso tutto l'amore reale e sentito che questa donna prova nei confronti dell'uomo che ama. Il tema trattato, all'interno di questo componimento, quindi è classicamente il tema della fanciulla innamorata del suo amato; a differenza di altri testi, dunque, in questo caso l'autore non si focalizza sul dolore provato dalla fanciulla per un amore ostacolato, uno dei campi semici più ripresi nelle *cantigas d'amigo* secondo Tavani, ma sulla giovane donna che vorrebbe che anche il suo amico fosse felice e lieto di stare con lei come lei lo è di stare insieme a lui. La fanciulla di questa *cantiga* desidera reciprocità nella felicità da lei provata per amore dell'*amigo*.

Nell'ambito della forma la *cantiga* ha un andamento monocorde e presenta un marcato gioco di ripetizioni fin dal suo inizio, si può notare, infatti, ai primi versi la scelta particolare dell'autore a cui fa riferimento Tavani all'interno della sua opera scrivendo: «Juião Bolseiro, infine, esordisce con ripetizioni a distanza di tempo demarcativo, che conferiscono un tono enfatico ed emotivamente accentuato all'inizio della *cantiga*» (Tavani 1980, pp. 90-91). La ripetizione enfatica al v. 2 dell'espressione *per bõa fe* è significativa perché la protagonista sembra voler rimarcare, anche con una certa sicurezza, che l'amico è suo. È riscontrabile anche l'iterazione dell'aggettivo *ledo/leda* che si ripete in uno schema di perfetto parallelismo concettuale e formale soprattutto nella zona del testo dedicata al ritornello finale delle strofe che si conclude, secondo ciò che fa emergere nella sua edizione critica Reali «[...] con una formula solennemente e pateticamente rituale» (Reali 1964, p. 50). Viene rappresentato un campo semantico specifico che è quello della lietezza che si attua attraverso questa serie di termini. Tavani sostiene che questa sia una delle più belle poesie del canzoniere galego-portoghese. Un'altra grande ripetizione presente all'interno del testo riguarda il riferimento, sotto forma di appello, a Dio riscontrabile nelle tre strofe sempre all'altezza del terzo verso, la fanciulla che prende la parola nel testo invoca Dio per aiutarla a restituire all'amico quella gioia che lei prova quando è con lui e vorrebbe che anche lui provasse quando si trova con lei. Il terzo verso delle ultime due strofe nello specifico è molto simile ed inizia proprio nello stesso modo: *faça-vos Deus*, con questi termini viene introdotta nel testo l'invocazione a Dio, la fanciulla ha bisogno di fare questa supplica divina perché vuole

essere aiutata a rendere felice l'*amigo*. Un'altra evidente iterazione, presente spesso all'interno delle *cantigas* come è possibile notare anche nella lirica precedente, è giocata sull'uso del verbo "vedere" nelle sue diverse forme (*vejo, vej', vi*) che, soprattutto all'interno della seconda strofa, è ripetuto più volte in quanto la fanciulla dice che vede un giorno buono quando vede lì con lei il suo *amigo*. Questo verbo è ripetuto anche nel *refran* finale delle tre strofe. Interessante la presenza di un chiasmo al v. 14: *amigo meu e meu coraçon* tra il sostantivo e l'aggettivo che sono posti in questa specifica posizione all'interno del testo.

Manoscritti: B 1175; V 781.

Repertori: *LPGP* 85,3; *UC* 1192.

I.

Ai meu amigo,

meu, per bõa fe, e non d'outra, per bõa fe, mais meu,

rog'eu a Deus, que mi vos oje deu,

que vos faça tan ledó seer migo

quan leda fui oj'eu quando vos vi, 5

ca nunca foi tan leda pois naci.

II.

Bon dia vejo,

pois vos vej'aquí, meu amigo, meu, a la fe, sen al:

faça-vos Deus ledó, que pod'e val,

seer migo, meu ben e meu desejo, 10

quan leda fui oj'eu quando vos vi,

ca nunca foi tan leda pois naci.

III.

Meu gasalhado,

se mi valha Deus, e amigo meu e meu coraçon,

faça-vos Deus en algũa sazon 15

seer migo tan led'e tan pagado

*quan leda fui oj'eu quando vos vi,
ca nunca foi tan leda pois naci.*

Traduzione:

(I) Oh amico mio, mio sicuramente, e non d'altra certo, ma davvero mio, ho chiesto a Dio che oggi vi diede a me, vi faccia essere con me tanto lieto: *come lieta io oggi quando vi vidi sono stata, quanto mai lo fui da quando sono nata.*

(II) Vedo un buon giorno, poiché vi vedo qui, amico mio, mio senza dubbio alcuno: Dio, che può e vale, vi faccia essere felice con me, mio bene e mio desio, *come lieta io oggi quando vi vidi sono stata, quanto mai lo fui da quando sono nata.*

(III) Mio riparo, che Dio mi aiuti, e mio amico e mio cuore, vi possa fare in qualche tempo Dio stare con me tanto lieto e appagato *come lieta io oggi quando vi vidi sono stata, quanto mai lo fui da quando sono nata.*

Metrica: 3 x 4'a 15b 10b 10'a 10C 10C .

Tavani in questo caso propone uno schema metrico diverso (203:2) perché basato su un'edizione differente rispetto a quella di *Universo Cantigas*. *Cantiga de refran* per la presenza del ritornello finale delle strofe. La canzone è composta da tre *coblas singulares* costituite da due versi iniziali rispettivamente di quattro e quindici sillabe, mentre i versi successivi sono tutti decasillabi a rima maschile e uno a rima femminile, seguiti da due decasillabi a rima maschile che formano il ritornello del componimento. Anche all'interno di questo componimento manca la parte dedicata alla *fiinda*, cioè al congedo finale. È possibile individuare una rima inclusiva all'interno della prima strofa, nello specifico ai vv. 1 e 4 costituita dai due termini *amigo* e *migo*, il primo termine include completamente il secondo. Altra rima inclusiva è presente ai vv. 8 e 9 con i termini *al/val*, oltre a queste rime inclusive è presente nel testo anche una rima desinenziale proprio all'interno dei due versi del *refran* in tutte le stanze costituita dai termini *vi/naci*. Anche all'interno di questo componimento è interessante segnalare i rapporti tra le diverse stanze della poesia: in primo piano il rapporto di *coblas capdenals* tra la seconda e la terza stanza in particolare tra i vv. 9 e 15, 10 e 16; più debole il richiamo anaforico ai vv. 2 e 13 a cui potremmo accostare anche il v. 1 con il termine *meu*; in secondo piano il rapporto di *coblas capfinidas* sempre tra la seconda e la terza stanza per la ripetizione dello stesso termine

meu ai vv. 10 e 13. Da segnalare anche la presenza di allitterazioni dovute all'insistenza sul suono nasale con i termini *meu*, *Deus*, *deu* presenti nei primi versi ed altri richiami fonici all'interno dell'intero componimento.

NOTE

v. 2 *per bõa fe*: formula interiettiva tra le più frequenti nella tradizione trobadorica galego-portoghese che affonda le sue radici nel linguaggio feudale, dove è impiegata per sancire l'impegno di fedeltà del vassallo al proprio signore al momento dell'atto di sottomissione. Nei testi assume il significato di "per certo, senza dubbio", e possiede dunque la funzione espressiva di evidenziare e rafforzare la credibilità di quanto si è detto.

v. 4 *seer*: "essere", dal latino SEDERE > *seer* (cfr. Ferreiro 1999, p. 341).

v. 4 *migo*: "con me", altro modo di dire questa espressione *comigo*, nella lirica galego-portoghese si possono trovare entrambe queste espressioni.

v. 7 *bon dia*: "buon giorno", dal latino volgare BON(US) DIA > *bon dia*.

v. 8 *a la fe*: altra frase formulare per insistere sulla veridicità di quanto si sta affermando.

v. 10 *ben*: "bene", termine utilizzato per dare un nome all'*amigo*, la fanciulla nel componimento, infatti, chiama il suo amato in tanti modi diversi.

v. 10 *desejo*: "desio", altro modo per chiamare l'*amigo*.

v. 13 *gasalhado*: "riparo", ancora un'altra modalità per rivolgersi all'amato. Termine scarsamente attestato nelle *cantigas* e unico caso in cui è usato per riferirsi all'amico.

v. 15 *algũa*: "qualche", dal latino ALIQUI(S) + UNAM > *AMICUNA > *algũa* (cfr. Ferreiro 1999, p. 268).

v. 15 *Sazon*: "tempo" dal lat. SATION(EM) > *sazon*.

v. 16 *pagado*: "appagato".

XIII. *Aquestas noites tan longas, que Deus fez en grave dia*

Cantiga d'amigo, centrata sul tema della notte: si tratta di un tratto tematico particolarmente caratteristico dell'autore Juião Bolseiro che tende ad utilizzarlo spesso all'interno del suo repertorio di *cantigas*. In genere è un motivo che viene impiegato nei testi dell'autore in antitesi alla tematica della luce del giorno che si oppone alle tenebre della notte; ciò che viene metaforicamente rappresentato, in questo componimento, è lo stato d'animo stesso della fanciulla, spesso protagonista di questo tipo di liriche, sofferente per la lontananza dell'amico. In questa lirica nello specifico il tema viene declinato nel motivo delle notti lunghe che non passano più e non arriva più il giorno, quindi la luce del sole, perché la fanciulla non riesce ad addormentarsi in quanto pensierosa e sola, senza il suo amato. Questa *cantiga*, insieme ad altri due testi dell'autore, cioè rispettivamente le *cantigas* II e III, fa parte di quello che è considerato il trittico delle *cantigas* dedicate al tema della notte che rappresenta il nucleo centrale di questi componimenti. Reali all'interno dell'introduzione alla sua edizione critica descrive questa tematica con queste parole: «[...] le ore trascorrono con infinita lentezza nel buio della solitudine che soltanto l'effettiva presenza dell'amato può dissipare» (Reali 1964, p. 7). L'ispirazione riguardo queste tematiche sembrerebbe provenire dalla tradizione delle *kharge* mozarabiche e non appartenere quindi alla temperie della lirica galego-portoghese, anche se in testi di questo tipo dedicati al tema della notte, come il caso del componimento preso in analisi, è presente anche il richiamo al cristianesimo con l'idea delle lunghe notti dell'Avvento. Spesso però il tema della notte tende ad essere descritto dall'autore attraverso una mescolanza di elementi sacri e profani come si può osservare dall'analisi anche di altri testi del suo repertorio lirico che affrontano questa tematica. La prima strofa del componimento si apre proprio con il riferimento esplicito alle notti lunghe e alla fanciulla che si lamenta che Dio abbia fatto queste notti così lunghe quando lei è sola e non riesce ad addormentarsi e invece le abbia rese brevi quando l'amico era con lei ed erano soliti parlare insieme. La fanciulla quindi, fin da questa prima stanza, si pone un interrogativo che ritorna all'interno di ogni strofa ed è ulteriormente marcato dal ritornello della lirica. La seconda e la terza stanza tendono a reiterare ciò che è già stato affermato dalla giovane donna all'interno della precedente, entrambe si aprono con lo stesso termine *porque* e in generale il loro primo verso è molto simile ed è presente in entrambe le strofe un chiaro ed esplicito riferimento a Dio fin dal primo verso così come nella strofa precedente. Infatti, anche all'interno di queste ultime due stanze la fanciulla

continua ad interrogarsi sul motivo per cui Dio abbia scelto di creare delle notti che a lei sembrano tanto grandi, lunghe e smisurate quando l'amico non le condivide con lei mentre sembrano passare così velocemente quando l'amato è con lei ed arriva subito la luce del giorno. La prima e la terza strofa si concludono con il ritornello sotto forma di domanda, la fanciulla infatti si chiede come mai Dio non abbia fatto lunghe anche le notti in cui lei si trovava in compagnia dell'amico, in quanto in quelle occasioni invece il giorno arrivava subito e la notte durava davvero poco e passava in un attimo.

Per quanto riguarda l'ambito della forma, il poeta, all'interno di questo testo, ricorre ad un parallelismo di comodo in quanto deve cercare di riutilizzare e sfruttare al massimo questo suo tema caratteristico della notte probabilmente già molto utilizzato e al limite quasi esaurito all'interno dei testi precedenti che appartengono al suo repertorio. Il tema della notte, infatti, è un tema molto caro all'autore e che egli sfrutta particolarmente facendone una peculiarità delle sue composizioni. All'interno di questo testo il motivo della notte lunga che non passa perché la fanciulla non riesce ad addormentarsi in mancanza dell'*amigo* è ripetuto all'interno delle tre strofe e costituisce il nucleo centrale del componimento che ruota tutto attorno a questa situazione che viene descritta. La struttura stessa delle tre stanze del componimento è molto ripetitiva e ricca di parallelismi. È presente all'interno della lirica un'iterazione di aggettivi, che sono sinonimi tra di loro, utilizzati dall'autore per descrivere le notti dal punto di vista della fanciulla che sta vivendo questo spazio di tempo che sembra non finire mai, diversi sono i termini impiegati: *longas, grandes, desiguaes*. Inoltre, è possibile riscontrare la ripetizione del verbo "dormire" in forme flessive differenti (*dórmio, dormir*) in quanto la giovane afferma più volte all'interno del componimento di non riuscire a dormire da sola senza il suo amico in queste notti che durano molto tempo, diversamente dalle notti in cui si trovava insieme al suo amato che duravano poco perché arrivava subito la luce del giorno seguente.

Manoscritti: B 1176; V 782.

Repertori: *LPGP* 85,5; *UC* 1193.

I.

Aquestas noites tan longas, que Deus fez en grave dia
por min porque as non dórmio, e por que as non fazia
no tempo que meu amigo
soia falar comigo?

II.

Porque as fez Deus tan grandes, non posso eu dormir, coitada, 5
e, de como son sobejas, quisera eu outra vegada
no tempo que meu amigo
soia falar comigo.

III.

Porque as Deus fez tan grandes, sen mesura desiguaes,
e as eu dormir non posso, por que as non fez ataes 10
no tempo que meu amigo
soia falar comigo?

Traduzione:

(I) Queste notti così lunghe, che Dio fece in un triste giorno per me perché io non riesco a dormire, perché non le volle fare *nel tempo in cui il mio amico soleva parlare con me?*

(II) Dio le ha fatte così grandi, che io, misera, non dormo e sono così esagerate che le avrei volute un'altra volta *nel tempo in cui il mio amico soleva parlare con me.*

(III) Poiché Dio le ha fatte tanto grandi, tanto smisurate, ed io non posso dormire; perché non le ha fatte tali *nel tempo in cui il mio amico soleva parlare con me?*

Metrica: 3 x 15'a 15'a 7'B 7'B (= Tav 37:17).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello alla fine di ogni strofa. La canzone è formata da tre *coblas singulares* costituite da due versi composti da quindici sillabe e due versi composti da sette sillabe che formano i due versi del ritornello. Anche in questo caso si nota la mancanza della *fiinda* finale ovvero del congedo. All'interno del testo è presente al v. 2 un'allitterazione dell'occlusiva che si ripete a breve distanza con i termini *por*, *porque*, *por que*. Nell'ambito delle rime si segnala appena la rima ricca *amigo/comigo* del *refran*. Interessante, anche in questo caso, notare i rapporti presenti tra le diverse stanze che compongono la lirica: in primo piano la seconda e la terza strofa sono legate da un rapporto di *coblas capdenals* non solo perché iniziano con la stessa parola ma proprio perché la terza strofa ripete interamente la prima parte del primo verso della seconda strofa, cioè nello specifico l'espressione *Porque as Deus fez tan grandes* rendendo l'inizio di queste due stanze molto simile. Anche all'interno di questo componimento sono presenti due sinalefi: 5 posso_eu; 6 quisera_eu.

NOTE

v. 1 *Aquestas noites*: “queste notti”, espressione centrale in questo componimento che appartiene al trittico di *cantigas* dedicate al tema della notte.

v. 1 *longas*: “lunghe”, dal latino LONGAS > longas. L'aggettivo è soltanto il primo di diversi che verranno utilizzati dall'autore per descrivere le notti insonni che la fanciulla è costretta a passare in assenza del suo *amigo*.

v. 1 *grave*: “triste”, dal latino GRAVI(S) > grave, che in latino significa anche “grave”, “pesante”. Aggettivo in questo caso riferito al giorno. Dal latino GRAVIS, l'aggettivo possiede nella lirica galego-portoghese due significati: 1. “disgraziato”, “funesto” come nelle frequenti formule *en grave dia naci* o *en grave dia vos vi*; 2. “difficile”, “molesto da sopportare”. In quest'ultima accezione si tratta chiaramente di un provenzalismo e alterna nei testi con l'originale *greu*.

v. 5 *grandes*: “grandi”, dal latino GRANDES > grandes. Altro aggettivo che Juião Bolseiro impiega in questo testo per descrivere le notti.

v. 6 *sobejas*: “esagerate”, all'interno della seconda strofa seguendo lo schema di ripetizione e variazione l'autore inserisce un nuovo aggettivo che si riferisce alle notti della fanciulla trascorse lontano dall'*amigo*. L'aggettivo *sobejo*, poco attestato nelle

cantigas, ha il valore di “eccessivo, sproporzionato”; probabilmente derivato da SŪPĚRCŪLUS (ital. “soverchio”; cfr. *REW* 1935: 131, n. 8460 e Corominas - Pascual 1980 IV: 278), il termine è generalmente, ma non esclusivamente, riferito ai termini della sofferenza o ad essa vincolato in qualche maniera.

v. 6 *quisera*: piuccheperfecto del verbo *querer*.

v. 6 *vegada*: “volta”, probabilmente dal lat. *VICATA (per VICE), (cfr. Ferreiro 1999, p. 113).

v. 9 *sen mesura*: “senza misura”, la *desmesura* è un motivo tipico presente all’interno delle *cantigas* del panorama lirico galego-portoghese.

v. 9 *desiguaes*: “smisurate”, altro aggettivo che l’autore inserisce per ribadire il concetto già detto con l’espressione precedente.

v. 10 *ataes*: “tali”, dal latino TALES > *ataes* con a- prostetica.

XIV. *Ai meu amigo, avedes vós per mí*

Cantiga d'amigo, che presenta al centro il tema della bellezza femminile della donna protagonista del componimento e il fatto che il suo gradevole aspetto sia motivo di sofferenza e angoscia per l'amico. Scrive Reali: «[...] la donna, infatti, si rammarica qui della propria venustà, da cui deriva “todo o mal” dell'amico» (Reali 1964, p. 54). La protagonista del testo viene rappresentata dall'autore come una dama consapevole della sua bellezza e dell'effetto che essa può provocare sugli uomini che la guardano e si innamorano di lei, per questo aspetto quindi non sembrerebbe la fanciulla ingenua, giovane ed alle prime armi con l'amore che tipicamente viene rappresentata all'interno delle *cantigas d'amigo* ma una donna che è a conoscenza del suo bell'aspetto e che all'interno di questa lirica pare essere dispiaciuta per il dolore e l'angoscia che questo provoca nel suo *amigo*. La consapevolezza e a tratti l'alterità di questa donna che sembra porsi ad un livello superiore rispetto all'uomo, elemento che pare emergere dal discorso che pronuncia qui, possono ricordare il modello della tipica *senhor* rappresentata classicamente nelle *cantigas d'amor* che viene spesso elogiata dai poeti per la sua bellezza senza però ricambiare l'amore che essi provano nei suoi confronti ponendosi quindi in una posizione di donna superba e sdegnosa in relazione all'uomo. Da questo componimento non emerge chiaramente il tipo di rapporto che esiste tra i due protagonisti rappresentati nella *cantiga* ma si evince prevalentemente il dispiacere provato da questa donna nel vedere il suo amante soffrire a causa della sua bellezza. Molto interessante, all'interno del testo, questo mutamento delle parti in quanto la sofferenza dell'amato viene quasi superata dal dolore stesso della donna amata che sa di far soffrire l'uomo ed è consapevole che è di peso al suo amato il suo fascino proprio perché questo è causa del suo dolore. Anche in questo componimento, come nel precedente, nel verso iniziale l'autore riporta una vera e propria invocazione all'*amigo* usando fin da subito il termine distintivo di genere per introdurre il pubblico nello scenario che viene rappresentato in questa lirica. All'interno della prima strofa è già illustrata tutta la tematica centrale del componimento, come tipicamente accade nelle *cantigas* della tradizione galego-portoghese, la protagonista si dispiace di non poter aiutare l'*amigo* in nessun modo per la pena e la sofferenza provate dall'uomo a causa sua e fa riferimento al fatto che tutto ciò che per lei è bene per lui è tutto il male. Però è soltanto nella seconda strofa del testo che emerge in modo più evidente la consapevolezza della donna a partire dalla scelta dell'autore di aprire questa seconda stanza con l'espressione *E sei* 'io so' con la quale lei

vuole fare riferimento al fatto che è a conoscenza che i suoi occhi e il suo bell'aspetto provocano non poca sofferenza al suo amico. All'interno di quest'ultima strofa del componimento la donna decide anche di invocare Dio per cercare di far uscire il suo amico da questa situazione di sofferenza per la quale lei non può far nulla in quanto la sua bellezza rimane tale ed è proprio questa il motivo di sofferenza dell'uomo.

All'interno del testo, sul piano formale, possiamo individuare un'iterazione pronominale (*vos, mi, vosso, meu...*) che «[...] intensifica il tono affettuoso della “cantiga”, stilisticamente felice anche nel pacato movimento ritmico» (Reali 1964, p. 54). L'intento dell'autore è, probabilmente, quello di sottolineare il rapporto in ogni caso positivo che c'è tra i due protagonisti del componimento ossia la donna affascinante e consapevole della sua bellezza e l'*amigo* che ne è innamorato, entrambi infatti soffrono per questa situazione che stanno vivendo e proprio questo sentimento di dolore è ciò che li accomuna e li fa sentire vicini. Nelle due strofe del componimento sono presenti diverse ripetizioni e parallelismi, la somiglianza tra di esse è molto evidente come spesso è possibile riscontrare all'interno delle *cantigas* della lirica galego-portoghese. È notevole all'interno del componimento la ripetizione del possessivo *meu* riferito all'*amigo* che viene nominato nel discorso dalla donna protagonista, ma questo termine talvolta viene anche utilizzato per indicare delle caratteristiche legate alla donna o che si riferiscono direttamente a lei come il caso del v. 3 *meu ben*, ovvero il bene della donna che viene messo in un rapporto di antitesi, quindi in contrapposizione, con il male vissuto dall'uomo in relazione alla sua angoscia e sofferenza provata e il caso del v. 8 *meu fremoso* che si riferisce al gradevole aspetto della donna, tramite un aggettivo particolarmente utilizzato nelle liriche galego-portoghese in riferimento alla bellezza femminile. Anche all'interno di quest'opera, come spesso si riscontra nelle *cantigas*, il v. 4 che anticipa il *refran* nelle due strofe che costituiscono il componimento inizia nello stesso modo con il termine *mais* che si ripete ai vv. 4 e 10, riprendendo lo stesso concetto della donna che in nessun modo riesce ad aiutare il suo *amigo* ad uscire da questa situazione di sofferenza e angoscia, proprio per questo motivo la donna nella seconda stanza, come già visto, arriva anche ad invocare l'aiuto di Dio.

Manoscritti: B 1178; V 783.

Repertori: *LPGP* 85,2; *UC* 1194.

I.

Ai meu amigo, avedes vós per mí
afan e coit'e deseje non al,
e o meu ben é todo vosso mal;
mais, pois vos eu non posso valer i,
pesa-mi a mí porque paresco ben, 5
pois end'a vós, meu amigo, mal ven.

II.

E sei, amigo, destes olhos meus,
e sei do meu fremoso parecer,
que vos fazen en gran coita viver;
mais, meu amigo, se mi valha Deus, 10
pesa-mi a mí porque paresco ben,
pois end'a vós, meu amigo, mal ven.

Traduzione:

(I) Oh amico mio, a causa mia avete nient'altro che pena e angoscia mortale e desiderio ed il mio bene è tutto il vostro male; ma poiché qui non vi posso dare aiuto, *mi è di peso l'apparirvi bella, poiché da ciò, amico mio, non vi viene che male.*

(II) Io so, amico, che questi occhi miei, e il mio gradevole aspetto, vi fanno vivere in grande angoscia ma amico mio, che Dio mi aiuti, *mi è di peso l'apparirvi bella, poiché da ciò, amico mio, non vi viene che male.*

Metrica: 2 x 10a 10b 10b 10a 10C 10C (= Tav 160:154).

Cantiga de refran per la presenza del ritornello alla fine di ogni strofa. Il componimento è costituito da due *coblas singulares* di decasillabi a rima maschile, perché accentati sull'ultima sillaba, composte da quattro versi appartenenti al corpo strofico e due versi di ritornello, anche qui manca la *fiinda*. Nell'ambito delle rime riscontriamo la presenza di alcune rime inclusive per esempio all'interno della prima stanza ai vv. 1 e 4 con i termini *mi/i*; ai vv. 2 e 3 con i termini *mal/al*. Oltre a queste ci sono anche delle rime desinenziali come il caso di *parecer/viver* ai vv. 8 e 9. All'interno dei versi di ritornello è possibile

individuare l'allitterazione dell'occlusiva che si ripete all'inizio di alcune parole (*pesa, porque, pareco, pois*). Interessante segnalare anche i rapporti che intercorrono tra le due strofe del componimento: in primo piano è presente un legame di *coblas capfinidas* in quanto il termine *amigo* presente nell'ultimo verso della prima strofa è presente nel primo verso della seconda creando così continuità tra le due parti del testo mettendo al centro la figura dell'amante protagonista del componimento che soffre per amore a causa della bellezza della donna che lo fa vivere in uno stato costante di angoscia. In secondo piano è presente anche un rapporto di *coblas capdenals* per l'anafora presente ai vv. 4 e 10 del termine *mais*. All'interno del componimento sono presenti anche alcune significative sinalefi: 1 *amigo, _avedes*; 5 *-mi_a*; 11 *-mi_a*.

NOTE

v. 1 *avedes*: “avete”, verbo avere.

v. 2 *afan*: “pena”, altra modalità con cui l'autore vuole esprimere il sentimento di dolore insieme al termine più tipico *coita* che si trova in seguito a questo all'interno della lirica. Per la maggior parte degli studiosi si tratta di un provincialismo, dal prov. ant. *afan* derivato dal verbo *afanar* (da base *AFFANARE di etimo incerto), è uno dei termini chiave della lirica trobadorica per designare le sofferenze amorose del poeta, usato frequentemente in associazione ai sostantivi *coita, mal, dolor* e ai verbi *sofrer e levar*, nel senso di “sopportare” (cfr. Reali 1964, pp. 53-54; García - Sabell Tormo 1990, pp. 24-29).

v. 4 *valer*: “dare aiuto”.

v. 5 *pesa-mi*: “mi è di peso” o “mi pesa”, espressione che apre il *refran* con lo scopo di far chiarezza su ciò che è il nucleo centrale del componimento. In questo testo, infatti, alla fanciulla *pesa* apparire bella all'*amigo* innamorato di lei perché ciò per lui è soltanto un male. Emerge il motivo del vanto di questa donna che, però, a differenza della *cantiga de amor* non è ostile e indifferente all'innamorato ma, anzi, ne prova compassione. Da notare la *geminatio* del pronome personale, in successione nella forma atona e in quella tonica, che è dovuta alla struttura morfosintattica del discorso e a ragioni espressive. Questo tipo di accumulazione pronominale, infatti, per nulla rara nelle *cantigas* peninsulari, insiste sulla preminenza dell'io poetico, protagonista indiscusso del monologo d'amore (cfr. Huber 1986, p. 286).

v. 9 *viver*: verbo “vivere”, dal latino VIVER(E) > *viver*.

v. 10 *se mi valha Deus*: come già visto, l’espressione fa parte di un ristretto numero di formule asseverative di cui si possono riscontrare anche leggere varianti sulla scelta della congiunzione iniziale (*se / si / assi*), dell’appellativo divino (*Deus / Nostro Senhor*) e del pronome personale (*me / m i/ vos*). La loro funzione è marcatamente espressiva perché permette di insistere enfaticamente su ciò che si sta dicendo.

XV. *Partir quer migo mia madr'oj'aqui*

Cantiga d'amigo, in cui la fanciulla prende la parola e racconta al suo amico che la madre la vuole privare di alcuni suoi beni perché non condivide le sue scelte sentimentali, cioè il suo amore nei confronti dell'*amigo*. Bolseiro attraverso questo componimento mette in luce una realtà molto diffusa nell'ambiente sociale, ma non solo, nel quale agivano i trovatori dei cosiddetti *Cancioneiros* galego-portoghesi mostrando come i genitori potevano esercitare un potere e un controllo economico notevole sui figli tanto da poterli privare di ogni avere anche a causa del fatto che non approvavano le loro vite private. La fanciulla protagonista di questa *cantiga* però è innamorata del suo *amigo* così tanto da essere disposta a rinunciare a qualunque altro bene per amore dell'amato. Reali nella sua edizione critica descrive la fanciulla protagonista del componimento di Bolseiro come colei che «[...] pensa e agisce con la delicata e appassionata fermezza di un'eroina romantica, abbandonando per l'amato ogni altro bene, la cui notevole consistenza è, non a caso, ribadita in una compiaciuta iterazione lessicale e concettuale» (Reali 1964, p. 57). La tematica centrale della lirica ruota attorno al motivo della ripartizione dei beni di famiglia che la madre non vuole concedere alla figlia, quest'ultima, infatti, porta avanti una relazione amorosa con il suo *amigo* e la madre non condivide questo suo comportamento. Se questo tema non è uno dei più frequentemente usati nella lirica galego-portoghese, al contrario i ruoli di madre e figlia nel testo sono perfettamente rispettati e seguono il modello classico delle *cantigas* di questo genere. La madre, infatti, ricopre qui il ruolo di madre controllante che cerca in tutti i modi di ostacolare l'amore della figlia nei confronti di quest'uomo, relazione che lei non condivide. In questo componimento nello specifico la donna decide che un buon modo per far cambiare idea alla figlia sulla sua relazione con l'*amigo* potrebbe essere quello di ricattarla privandola dei beni familiari che le spetterebbero. La fanciulla si trova quindi a dover scegliere tra l'amore e la condizione di agio economico che le sarebbe derivata dal possesso di quei beni. Lei però non ha nessun dubbio e con grande coraggio fa una scelta dettata dal cuore e decide di rimanere con l'uomo di cui è innamorata rinunciando così al patrimonio familiare. Proprio per questa sua decisione la giovane viene qui considerata come l'eroina della storia che ha scelto di seguire il suo cuore andando al di là dell'avidità. Le diverse strofe del componimento si assomigliano molto tra di loro e sono contraddistinte dalla presenza di diverse ripetizioni, in apertura della prima stanza la fanciulla mette al corrente l'amico della scelta di fronte alla quale l'ha messa la madre, e nel *refran* chiede

esplicitamente all'uomo un parere su che cosa lui voglia che lei faccia. Nella seconda stanza emerge maggiormente il tema della suddivisione del patrimonio familiare tra la fanciulla e i diversi parenti che lei possiede. Nella strofa successiva la giovane donna prosegue il suo discorso facendo riferimento alle intenzioni della madre nella divisione di questa eredità dicendo che da un lato c'è lui, l'*amigo* di cui è innamorata, dall'altro la madre che si vuol tenere tutta la ricchezza. Nella quarta stanza del componimento la fanciulla insiste nuovamente sull'importanza che ha per lei l'*amigo*, al quale rivolge il suo discorso, chiamandolo con espressioni quali *meu lum'e meu ben* 'mia luce e mio bene'. Nella *fiinda* della *cantiga* è contenuta la decisione della giovane che conferma, come già si era potuto comprendere da tutto il discorso precedente, che la sua scelta dettata dall'amore che prova è quella di rimanere con il suo *amigo* rinunciando così al patrimonio che le spettava e andando contro il volere della madre.

Nell'ambito formale, come nella maggior parte delle canzoni di donna galego-portoghese, il componimento presenta il ritornello ed è interessato da numerose ripetizioni e riprese parallelistiche tra strofe. Come già visto, si tratta di un componimento nel quale le strofe si assomigliano molto tra di loro, in queste, infatti, sono presenti diverse ripetizioni e riprese di termini ed espressioni che vanno a creare quei giochi parallelistici evidenti che caratterizzano i testi della lirica galego-portoghese. Tra le tante ripetizioni presenti è possibile individuare in apertura della prima e della seconda strofa la ripresa dell'espressione *Partir quer migo*, tale espressione è poi ripetuta anche nella terza stanza ma, in questo caso, si trova presente in *explicit* del primo verso e non in attacco come nelle strofe precedenti. Ciò dimostra la volontà dell'autore di creare all'interno del testo un gioco di ripetizione ma allo stesso tempo variazione degli schemi già utilizzati in precedenza. Questa struttura caratteristica di *repetitio* e *variatio* è presente all'interno di tutto il testo, altro caso è quello dell'espressione del v. 3 *de vós, amig'*, *ũa parte mi faz* che viene ripresa e ripetuta, seppur con qualche variazione, anche ai vv. 8, 15 e 19. Un'ulteriore iterazione è quella dell'espressione *e faz-m'outra* del v. 4 che viene ripresa, sempre con qualche piccola variazione anche all'interno delle altre stanze del componimento: ai vv. 9, 16 e 21.

Manoscritti: B 1179; V 784.

Repertori: *LPGP* 85,16; *UC* 1195.

I.

Partir quer migo mia madr'oj'aqui
quant'á no mundo, u outra ren non jaz;
de vós, amig', ãa parte mi faz,
e faz-m'outra de quant'á e de sí;
e, pois faz esto, manda-m'escolher: 5
que mi mandades, amigo, fazer?

II.

Partir quer migo como vos direi:
de vós mi faz i ãa parte ja,
e faz-m'outra de sí e de quant'á
e de quantos outros parentes ei; 10
e, pois faz esto, manda-m'escolher:
que mi mandades, amigo, fazer?

III.

E de qual guisa migo partir quer,
a partiçon, ai meu amig', é tal:
ãa me faz, senhor, de vós sen al, 15
outra de sí e de quant'al ouver;
e, pois faz esto, manda-m'escolher:
que mi mandades, amigo, fazer?

IV.

De vós me faz ãa parte, ai senhor
e meu amig' e meu lum' e meu ben, 20
e faz-m'outra de grand' algo que ten
e pon-me demais i o seu amor;
e, pois faz esto, manda-m'escolher:
que mi mandades, amigo, fazer?

V.

E, poi-lo ela part', a meu prazer
en vós quer'eu, meu amig', escolher.

25

Traduzione:

(I) Oggi mia madre vuole che divida con lei tutto quello che c'è al mondo, di sicuro; di voi, amico mio, una parte mi fa, e l'altra è lei e tutto quanto è suo, e, *ciò facendo, vuole che io scelga: cosa volete che io faccia, amico?*

(II) La divisione è tale, come vi dirò: di voi, amico, una parte mi fa, e l'altra è lei e tutto quanto è suo e in più dei parenti, quanti ne possiedo, e *ciò facendo, vuole che io scelga: cosa volete che io faccia, amico?*

(III) E la maniera in cui la divisione stabilir vuole, ahi amico mio, è questa: una parte siete voi, signore, senz'altro, e l'altra è lei e tutto quanto è suo: e *ciò facendo, vuole che io scelga: cosa volete che io faccia, amico?*

(IV) Di voi mi fa una parte, signore e amico mio, mia luce e mio bene, un'altra son tutte le ricchezze, a cui aggiunge ancora il suo amore; *ciò facendo, vuole che io scelga: cosa volete che io faccia, amico?*

(V) E poiché ella divide, a mio piacere, amico mio, in voi è la mia scelta.

Metrica: 4 x 10a 10b 10b 10a 10C 10C (= Tav 160:157) + 10c 10c.

Cantiga de refran per la presenza del ritornello finale delle strofe, costituita da quattro *coblas singulares* di decasillabi a rima maschile, seguite da una *fiinda* di due versi in rima con il ritornello delle strofe. Nell'ambito delle rime è possibile individuare una rima inclusiva ai vv. 14 e 15 costituita dai termini *tall/al*. Oltre a questa sono presenti anche alcune rime desinenziali: ai due versi del *refran*, che si ripete in tutto il componimento, ai vv. 5 e 6, 11 e 12, 17 e 18 e 23 e 24 costituita dai termini *escolher/fazer*; un'altra è presente ai vv. 2 e 3 costituita da *jaz/faz*; ed infine nei due versi della *fiinda* finale, cioè i versi 25 e 26 costituita dai termini *prazer/escolher*, *escolher* è la stessa parola-rima presente nel primo verso del ritornello. Come già visto, le strofe di questo componimento sono molto simili le une con le altre, questa somiglianza è dovuta al fatto che molte espressioni si ripetono uguali o simili, per la presenza di alcune variazioni. Infatti, sono molto

interessanti in questa canzone i legami tra le diverse strofe: la prima e la seconda strofa per la ripresa anaforica dell'espressione iniziale *Partir quer migo*, sono unite tra di loro dal legame di *coblas capdenals*. Anche nella terza stanza è presente quest'espressione che, diversamente dalle precedenti, non si trova in attacco del primo verso ma in uscita. Un altro legame di *coblas capdenals* è presente tra la seconda e la quarta stanza per la ripetizione dell'espressione *e faz-m'outra* al terzo verso, espressione presente anche nella prima strofa ma in apertura del quarto verso. Inoltre, in questo componimento si possono individuare anche due sinalefi: 2 mundo, u; 19 parte, ai.

NOTE

v. 1 *Partir*: verbo “dividere”, dal latino PARTĪR(E) > partir. In questo componimento, infatti, si fa riferimento ad una spartizione di beni economici. Qui *partir* assume un'accezione tecnico-giuridica specifica, ossia quella di “ripartire, distribuire, dividere un'eredità o dei beni”.

v. 1 *aqui*: “qui”.

v. 2 *mundo*: “mondo”, dal latino MUNDU(M) > mundo.

v. 5 *escolher*: verbo “scegliere” dal latino EXCŌLLĪĜĒRE, il riferimento qui è alla madre che sta costringendo la fanciulla protagonista della *cantiga* ad una scelta molto dura: allontanarsi dall'*amigo* e quindi poter accedere al patrimonio familiare o restare con l'uomo di cui è innamorata, e quindi rinunciarvi per sempre.

v. 6 *mandades*: verbo “volete”, nel *refran* la giovane chiede al suo *amigo* che cosa lui voglia che lei faccia. Propriamente significa “comandare, ordinare”.

v. 13 *guisa*: probabilmente passato al latino volgare dal germanico occidentale WĪSA “maniera, modo” (it. *guisa*), (cfr. Ferreiro 1999, p. 107).

v. 14 *partiçon*: “divisione”, ma anche “partizione”. Dal latino PARTITIO > partiçon, termine derivato dal verbo *partir*. Termine raro: tre sole attestazioni nelle *cantigas*, probabilmente perché è vocabolo del linguaggio tecnico-giuridico.

XVI. *Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti*

Cantiga d'amigo, molto classica per le tematiche affrontate, in cui è la fanciulla a prendere la parola per rivolgersi al suo amato, l'*amigo* destinatario del testo. Il componimento, nello specifico, tratta il tema della lontananza e della mancanza dell'amico che è motivo di dolore e sofferenza per la fanciulla innamorata di lui, un tema che viene espresso con una certa grazia dalle parole commosse della fanciulla all'interno della *cantiga*. «Tutta la composizione si muove intorno al duplice significato di “perder” (‘perdere’ e ‘tralasciare’) e raggiunge, al solito, il punto espressivo più alto nel “refran”, dove riappare il ricordo del tempo trascorso senza amore [...]» (Reali 1964, p. 59), questo tema è particolarmente caratteristico del canzoniere di Bolseiro. Altro principio centrale della canzone è il motivo del tempo che la giovane donna sente di aver perso per averlo trascorso lontana dal suo amore. Infatti, la fanciulla afferma che non ha perso il dolore e il rammarico per la lontananza dell'amico ma ha perso invece tutto il tempo che avrebbero potuto avere a disposizione per stare insieme e, invece, sono stati lontani aumentando il senso di sofferenza della giovane donna. Il tema del tempo in questo caso è declinato nel suo significato di tempo “perduto” dai due amanti che avrebbero potuto passarlo insieme ma, per qualche ragione che non viene specificata esplicitamente all'interno della lirica, non è stato per loro possibile. Il componimento in analisi può essere, per alcuni aspetti, messo in relazione con una *cantiga d'amor* in cui però le parti classiche risultano rovesciate. Infatti, in questo testo la fanciulla esprime tutta la sua lamentela addolorata nella mancanza dell'amato che può essere assimilata alla *coita* provata dai trovatori a causa della non corrispondenza dell'amata. Il termine *coita* è presente all'interno della poesia al v. 2 con lo scopo di rappresentare il dolore provato dalla fanciulla. La prima stanza contiene un'esplicita invocazione all'amico da parte della giovane donna che vuole sfogarsi con lui di ciò che sta vivendo. Comunica all'uomo che non ha mai perso il dolore e il rammarico ma ha perso, invece, tutto il tempo che avrebbe potuto vivere insieme a lui. Nella seconda e ultima strofa è presente, fin dall'apertura, un riferimento agli occhi, per eccellenza i responsabili dell'innamoramento perché fanno da tramite alla visione della persona amata, che qui però vengono rappresentati piangenti. Infatti, la donna afferma di non aver perso il pianto e, nuovamente, il dolore dovuto alla lontananza dell'amato ma di aver perso tutto il tempo che avrebbe voluto trascorrere insieme a lui. Come è possibile notare ciò che è contenuto nella prima stanza viene ribadito dall'autore

anche nella seconda con l'aggiunta di poche variazioni, si tratta di un tipico procedimento delle *cantigas* galego-portoghesi.

Questo componimento, sul piano formale, si può definire un testo breve ma, allo stesso tempo, complesso nella sua analisi per la presenza di una serie di ripetizioni e parallelismi molto classici della lirica galego-portoghese. Come già detto, l'autore vuole far perno sul verbo "perdere" che viene coniugato in diverse forme flessive (*perdi, perderan*) e, come è possibile riscontrare, è ripetuto anche a distanza ravvicinata all'interno delle due stanze della canzone. Il verbo si trova nelle due diverse forme in apertura delle due strofe del componimento creando tra queste un forte parallelismo. Come fa notare Reali nella sua edizione critica il verbo in questione qui è utilizzato dall'autore nel suo duplice significato ossia quello di "perdere" ma anche "dissipare, sciupare" con lo scopo di sottolineare il dolore della fanciulla protagonista del componimento che soffre per la mancanza dell'amato e per tutto il tempo perso mentre è stata lontana da lui. Altra iterazione interessante è quella dell'avversativa *mais* che è presente in entrambe le stanze del componimento in una posizione molto simile, ovvero nella parte finale del secondo verso di queste. L'avversativa non si trova in una posizione casuale ma piuttosto in una posizione che anticipa il *refran*, come spesso succede, infatti prima di questa la fanciulla fa riferimento a ciò che non ha perso, mentre nel ritornello si focalizza sul tempo che è, invece, ciò che ha perso perché non lo ha trascorso con il suo *amigo*. Inoltre, in entrambi i casi l'avversativa *mais* è seguita dal verbo *perdi*, qui inserito dall'autore proprio a voler rappresentare ciò che sente di aver veramente perso la donna che è anche ciò che causa tutto il suo dolore espresso nel componimento.

Manoscritti: B 1180; V 785.

Repertori: *LPGP* 85,15; *UC* 1196.

I.

Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti,
do meu coração gran coita nen gran pesar, mais perdi
quanto tempo, meu amigo,
vós non vivestes comigo.

II.

Nen perderan os olhos meus chorar nunca, nen eu mal, 5

des que vos vós d'aqui fostes, mais vedes que perdi al:

quanto tempo, meu amigo,

vós non vivestes comigo.

Traduzione:

(I) Non ho perduto, amico mio, da quando vi sono lontana, né il grande dolore né il grande rammarico del mio cuore, ma ho perduto *tutto il tempo, amico mio, in cui voi non siete stato accanto a me.*

(II) I miei occhi non hanno mai perso il pianto né ho perso il mio dolore, da quando ve ne siete andato da qui, ma vedete un'altra cosa ho perduto: *tutto il tempo, amico mio, in cui voi non siete stato accanto a me.*

Metrica: 2 x 15a 15a 7'B 7'B (= Tav 37:10).

Cantiga de refran composta da due *coblas singulares* a loro volta costituite da due versi di quindici sillabe che appartengono al corpo strofico e due eptasillabi femminili che costituiscono il ritornello. Inoltre, è possibile individuare una certa somiglianza tra le due strofe di questo componimento, somiglianza ulteriormente sottolineata dall'inizio anaforico delle due parti tramite l'avverbio di negazione *non/nen* seguito dal verbo "perdere", centrale in questa lirica, che comporta forte parallelismo tra le due strofe che formano questa *cantiga*. Nell'ambito delle rime è possibile individuare una rima desinenziale ai vv. 1 e 2 costituita dai termini *parti/perdi*. I due versi di *refran* presentano invece una rima ricca costituita dai termini *amigo/comigo*, ai vv. 3 e 4; 7 e 8. Oltre a queste si può notare anche una rima inclusiva ai vv. 5 e 6 costituita dai termini *mal/al*.

NOTE

v. 1 *perdi*: dal latino PERDĒR(E) > *perder*, verbo che svolge un ruolo centrale all'interno della lirica.

v. 1 *pesar*: “rammarico”, “dolore”, altro modo dell'autore di indicare la sofferenza provata dalla giovane donna a causa della lontananza dell'amato.

v. 5 *chorar*: verbo “piangere”, (dal latino PLŌRĀRE con risultato affricato nell'evoluzione del nesso iniziale, cfr. Ferreiro 1999, p. 149). Nel componimento sta ad indicare il pianto che gli occhi della fanciulla non hanno mai perso in mancanza dell'*amigo*.

v. 6 *fostes*: II pers. sing. del perfetto di *ir*, la cui coniugazione in galego procede dalla confluenza dei verbi latini ĪRE, VADĒRE ed ESSE.

v. 6 *al*: è pronome indefinito da *ALĪD per il classico ALIUD, e significa “altra cosa”, come nel passo in esame, o “altra persona”; la forma *al* è sparita dalla lingua standard sia in galego che in portoghese, sebbene si conservi a livello dialettale nella zona nordorientale del Portogallo (cfr. Lorenzo 1977, II, p. 67; Maia 1986, p. 698).

Tenzoni

XVII. *Juíão, quero tigo fazer*

Tenzone, che per sua natura è un “botta e risposta” tra due poeti in cui, nella maggior parte dei casi, l’argomento è satirico tanto che un tempo si facevano rientrare all’interno del genere delle *cantigas d’escarnho e maldizer*. Nello specifico caso di questo componimento lo scambio di battute avviene tra il giullare, autore della tenzone in questione, Juíão Bolseiro e il trovatore Meen Rodriguez: proprio per la differente condizione sociale dei due personaggi il linguaggio utilizzato risulta molto differente. Il primo che prende la parola è Meen Rodriguez che, rivolgendosi al suo interlocutore con la seconda persona singolare (il “tu”), ha un modo di relazionarsi contraddistinto anche in maniera esplicita dalla violenza corporea, di contro Juíão si rapporta al suo interlocutore con maggiore riguardo senza riferimenti espliciti alla violenza ma piuttosto attuando un atteggiamento di difesa rispetto a ciò che gli viene detto dal trovatore. A quest’ultimo il giullare si rivolge sempre utilizzando la seconda persona plurale, cioè dando del “voi”. Inoltre, l’autore cerca di parlare con l’interlocutore invocando spesso anche la pietà di Dio e il ricordo del padre che gli ha fornito numerosi esempi di difesa passiva. L’atteggiamento adottato nel dialogo dal giullare viene spiegato con queste parole da Reali: «Nella dolorosa aspettativa di più preoccupanti infortuni fisici, egli si affretta a proclamare il suo desiderio di non infastidire in alcun modo il collerico signore [...]» (Reali 1964, p. 16). L’immagine che emerge dell’autore da questo testo ci conduce ad un’idea meschina di Bolseiro probabilmente allora agli inizi del suo percorso poetico, come scrive utilizzando queste parole Reali nella sua edizione: «[...] l’impaccio ostentato in tutta la composizione è infatti una riprova che essa fu scritta nel periodo giovanile, quando il giullare, inconsapevole delle proprie possibilità, non aveva ancora attinto dalla gioia della creazione poetica il coraggio per un “*modus vivendi*” più dignitoso e sereno» (Reali 1964, p. 16). Può essere che la tenzone sia stata scritta in un primo periodo della produzione dell’autore, ma quanto si evince dalla terza stanza in riferimento ai villani fa capire che l’atteggiamento violento e presuntuoso di Meen Rodriguez riflette principalmente la diversa classe sociale. L’editrice probabilmente si sta riferendo all’inesperienza di Bolseiro nell’ambito poetico ai tempi della sua giovinezza che solo nel corso del tempo andrà ad affrontare temi diversi e peculiari nella sua lirica che riusciranno a farlo diventare l’autore conosciuto in seguito. La prima stanza si apre con Meen

Rodriguez che afferma di voler tenzonare con Juião se anche lui lo vorrà, ma dopo questa richiesta diventa subito violento nei confronti del giullare dicendo di volergli dare un pugno in faccia. Nella seconda strofa del componimento quest'ultimo risponde che farà una tenzone con lui anche se senza molta voglia e risponde "per le rime" al trovatore a causa del pugno ricevuto. In questa stanza è già presente nella lirica l'invocazione a Dio, con il termine *Deus*, che fa Juião affinché possa essere perdonato del linguaggio che sta utilizzando nei confronti del suo avversario poetico. Non si tratta dell'unico riferimento alla divinità che si trova nel testo, infatti, negli ultimi versi della quarta stanza è nuovamente presente con l'espressione *Nostro Sen[h]or*. Nella terza stanza ancora Meen Rodriguez minaccia con violenza Juião, forse utilizzando un linguaggio maggiormente esplicito affermando cosa avrebbe fatto al giullare. Di contro, nella strofa successiva, quest'ultimo invoca nuovamente Dio in aiuto e ricorda gli insegnamenti di difesa appresi dal padre. Nella *fiinda* si reitera lo stesso linguaggio e si ripete ciò che già era stato affermato da entrambe le parti nel restante componimento.

All'interno della tenzone, nell'ambito formale, sono presenti alcune ripetizioni e giochi parallelistici interessanti tipici del panorama della lirica galego-portoghese. In questa tenzone nello specifico, che si avvicina molto al genere *d'escarnho e maldizer*, il nucleo tematico centrale ruota attorno al linguaggio violento esplicito utilizzato da Meen Rodriguez nei confronti di Juião che, a sua volta, risponde "per le rime" al trovatore lasciandosi andare ad espressioni nello stesso modo forti chiamando il rivale con termini quali: *cochon e coteife nojoso*. Come già visto, è più volte presente l'invocazione rivolta a Dio da Juião che chiede aiuto rispetto alla situazione difficile nella quale si trova. Un'altra evidente iterazione interessa il termine *punhada* 'pugno' che è presente all'interno delle prime quattro strofe e viene, quindi, ripetuto da entrambi i personaggi in questo scambio di battute. In generale, il linguaggio utilizzato dall'autore in questo componimento è un linguaggio molto forte ed esplicito con chiari riferimenti ad episodi di violenza fisica tra i due protagonisti della scena. All'interno del testo sono presenti diverse figure di ripetizione, a cominciare dall'iterazione di una delle parole chiave, cioè *entençon/tençon*. Nei primi tre versi spicca invece il poliptoto sul verbo *querer* (*quero, quiseres, quererrei*) cui si aggiunge la forma *quer* in finale di strofa. In generale la poesia gioca su diverse riprese verbali e sostantivali, a contatto o a distanza: si osservi ad esempio la ripetizione di alcuni termini centrali di questo violento scambio di battute e minacce (*punhada, chamar, couces*). Molto particolare è inoltre la strutturazione rimica

IV.

– Meen Rodriguiz, querrei-m’emparar,
se Deus me valha, como vos direi:
«coteife nojoso» vos chamarei,
pois que eu a punhada recadar; 25
des i direi, pois so os couces for:
«Leixade-m’ora, por Nostro Senhor»,
ca assi se sol meu padr’a emparar.

V.

– Juião, depois que t’eu filhar
pelos cabelos e que t’arrastrar, 30
aque dez couces te porregerei.

VI.

– Meen Rodriguiz, se m’eu trosquiar,
ou se me fano, ou se me crastar,
ai travador, ja vos non travarei.

Traduzione:

(I) Juião, voglio fare con te, se tu vorrai, una tenzone, e vorrò alla prima occasione tirarti un gran pugno in faccia, e chiamarti ragazzo molto cattivo; e credo che così conduce una buona tenzone chi la vuole fare.

(II) Meen Rodriguiz, proprio senza gusto la farò con voi, che Dio mi perdoni, dovrò chiamarvi “gran porcaccione”, per il pugno ricevuto; perciò con voi poeterò assai male, e una tale tenzone, se la volete, io la farò con voi di malavoglia.

(III) Juião, poiché ho cominciato ti dirò adesso cosa ti farò: un pugno enorme io ti voglio dare; e poi tirarti tanti calci in gola a maggior danno, così che altro villan non trovi il gusto di tenzonare con me un’altra volta.

(IV) Meen Rodriguiz, io mi difenderò, se Dio mi aiuta, nel seguente modo: “villano noioso” vi chiamerò, dopo il gran pugno; e quando saranno solo calci vi dirò: “Lasciatemi ora, per Nostro Signore” che così suole mio padre difendersi.

(V) Juião, dopo averti afferrato per i capelli e averti trascinato, ecco dieci calci ti darò.

(VI) Meen Rodriguiz, se mi pelerò, o se mi storpio, o se mi castrerò, ahi maldicente, mai più vi criticherò.

Metrica: 4 x 10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a + 2 x 10a 10a 10b (= Tav 161:66).

Tenzone composta da quattro *coblas doblas* di sette decasillabi a rima maschile, questa tipologia di *coblas* si contraddistingue per la presenza delle stesse rime nella prima e nella seconda stanza, così come nella terza e nella quarta e queste procedono così per tutte le coppie di stanze di un componimento. Queste sono seguite da una doppia *fiinda* formata da tre decasillabi a rima maschile. All'interno di questo testo è possibile individuare un trattamento delle rime particolare, infatti, le quattro stanze del componimento presentano rima identica nel primo e nell'ultimo verso di ciascuna, e le prime due strofe, inoltre, al penultimo verso riprendono la rima per marcare maggiormente questa struttura. Probabilmente questo gioco metrico è iniziato da Meen Rodriguez che è il primo a prendere la parola nella tenzone e, di conseguenza, Juião decide di rispondergli imitando questa struttura, che si incontra con una certa frequenza nelle tenzoni. Nell'ambito delle rime si riscontra la presenza di alcune rime derivative: ai vv. 6 e 7 costituita dai termini *faz/fazer*; ai vv. 13 e 14 costituita dai termini *praz/prazer*; ai vv. 17 e 18 costituita dai termini *darei/dar*. Inoltre, sono presenti anche diverse rime desinenziali: tra queste le rime che terminano in *-er* (ai vv. 1, 4, 7, 8, 11 e 14); le rime che terminano in *-ar* (ai vv. 15, 18, 21, 22, 25, 28, 29, 30, 32 e 33) e le rime che terminano in *-ei* (ai vv. 16, 17, 23, 24, 31 e 34). Sono presenti all'interno del testo anche rime ricche, tra queste: ai vv. 16 e 17 costituita dai termini *farei/darei* e ai vv. 23 e 24 costituita dal termine *direi/chamarei*. Oltre alle diverse rime all'interno del componimento sono presenti anche due sinalefi: 28 a_ emparar; 33 fano, _ou. Inoltre si possono notare anche due *enjambements* forti tra i vv. 5-6, 15-16 e altri meno marcati.

NOTE

v. 2 *quiseres*: “vorrei”, II pers. sing. futuro congiuntivo del verbo *querrer* che significa “desiderare”, “volere”. Deriva dal latino QAERĒR(E) > querrer.

v. 2 *entençon*: “tenzone, disputa poetica”, fin dalle prime battute il pubblico intuisce che si tratta di una tenzone, cioè un componimento che si svolge come un vero e proprio scambio di opinioni tra l’autore Juião Bolseiro e il trovatore Meen Rodriguez Tenoiro. Il vocabolo è presente in appena cinque *cantigas*, mentre è di poco più frequente nella forma *tençon* registrata anche in questo testo.

v. 3 *primeira*: “prima”, dal latino PRIMARIA > primeira con metatesi della semiconsonante e formazione del dittongo.

v. 3 *razon*: “occasione”, “ragione”, “motivo”, “causa”. Termine che deriva dal termine latino RATIONEM > razon. Il termine presenta un ampio ventaglio semantico nei testi: qui varrà per “occasione” oppure “argomento, ragionamento”.

v. 4 *punhada*: “pugno”, dal latino PUGNUM > punhada, forse dalla forma PUGNATUM. Si tratta solo del primo dei diversi termini presenti nell’opera che appartengono al lessico di tipo aggressivo e violento che contraddistingue il componimento.

v. 4 *poer*: verbo “tirare” (letteralmente “porre” < PONERE lat.), questo verbo si riferisce al pugno che Meen Rodriguez dice che alla prima occasione avrebbe voluto tirare a Juião.

v. 5 *rostro*: “faccia”, “viso”, dal latino ROSTRU(M) > rostro che identifica il muso degli animali. Termine raro nelle *cantigas*, usato solo nel genere satirico ad eccezione dell’altra occorrenza del sostantivo nel canzoniere di Bolseiro ossia nella *cantiga de amigo Eu nunca dórmio nada cuidand’en meu amigo*.

v. 5 *rapaz*: “ragazzo molto cattivo” (probabilmente derivato dal lat. RAPĀX, -ĀCIS come semicultismo, cfr. Corominas - Pascual 1980-1991, III, pp. 998-1000), prima offesa verbale che i due autori si scambiano.

v. 10 *cochon*: “gran porcaccione”, altra offesa verbale, questa volta pronunciata da Juião nei confronti del trovatore. Termine rarissimo, attestato in appena tre *cantigas* oltre a quella in esame, sempre con il significato di “uomo vile e porco, di bassa condizione sociale”.

v. 11 *receber*: verbo “ricevere”, dal latino RĒCĪPĒR(E) > receber.

v. 12 *assaz*: “assai, abbastanza, molto”, provenzalismo impiegato frequentemente con aggettivi e avverbi, mentre è più sporadico il suo uso in unione a verbi e sostantivi (cfr. Corominas - Pascual 1980-1991, I, pp. 370-371; García - Sabell Tormo 1991, pp. 46-47).

- v. 18 *couces*: “calci”, ritorna il linguaggio della violenza fisica. In questo caso Meen Rodriguez, il più violento all’interno della tenzone, si riferisce così al suo avversario poetico. Altro termine molto poco attestato dal lat. CALCE con vocalizzazione di *l* implosivo (cfr. Ferreiro 1999, p. 79).
- v. 19 *garganta*: “gola”, forma di probabile origine onomatopeica, registrata in sole due *cantigas*.
- v. 20 *vilão*: “villano”, termine derivato dal latino VILLA, cioè la grande corte, o casa di campagna. È il modo attraverso il quale Meen Rodriguez si riferisce a Juião che dà l’idea della sua posizione sociale più bassa rispetto a quella del trovatore.
- v. 22 *emparar*: verbo “difendere”, Juião apre la sua quarta strofa in questo modo dichiarando di volersi difendere dalle parole del trovatore. Termine desunto dal linguaggio feudale dove designa la protezione che il signore deve al suo vassallo.
- v. 24 *coteife nojoso*: “villano noioso”, altra offesa verbale nei confronti di Meen Rodriguez, Juião utilizza termini e modalità simili. *Coteife* è l’ennesimo termine poco attestato nei testi dove designa il soldato di rango inferiore o più genericamente il povero villano.
- v. 24 *chamarei*: dal verbo *chamar*, “chiamare”. Deriva dal latino CLĀMĀR(E) > *chamar*.
- v. 30 *pelos cabelos*: “per i capelli”.
- v. 30 *arrastrar*: verbo “trascinare”, si tratta di un hapax di Bolseiro.
- v. 31 *porregerei*: dal verbo *porreger*, “dare” o “porre”, dal latino PORRĪĜĒR(E) > *porreger*, altro hapax dell’autore.
- v. 32 *trosquiar*: verbo “pelare, rapare i capelli”, altro verbo rarissimo attestato qui e in un’altra *cantiga*.
- v. 33 *crastar*: verbo “castrare”, dal latino CASTRĀR(E) > *crastar*. Attestato solo qui e in un altro testo satirico.

XVIII. *Joan Soares, de pran as melhores*

La tenzone si inserisce all'interno di un ciclo di componimenti in cui diversi autori si scagliano contro il trovatore Joan Soares Coelho, colpevole, come nota Reali nella sua edizione critica (1964, p. 20), di coltivare degli amori ancillari (il cosiddetto ciclo della "ama"). Questo ciclo di componimenti della "ama" è originato dalla *cantiga* dell'autore Joan Soares *Atal vej'eu aqui ama chamada*. Questa lirica tratta dell'amore tra il trovatore e una donna che da tutti viene chiamata "ama", il che lo porta a ricercare l'origine di questa denominazione. L'autore risale alla genesi del termine attraverso la consultazione delle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia nelle quali viene spiegato il termine greco per intendere la civetta con la parola "amma" ed, inoltre, viene messo in relazione al verbo amare. Tuttavia, i trovatori a lui contemporanei, vollero interpretare questo termine con il significato di "allevatrice, lattaiia", per ciò nella tenzone presa in esame l'autore tenta di difendersi dalla derisione. Oltre a questa tenzone, altri testi possono essere inclusi all'interno di questo "ciclo della ama". Tra questi si annoverano: *Desmentido m'á 'qui un trobador*, di Joan Soares Coelho; *Com'oj'eu vivo no mundo coitado*, di Joan Soares Coelho; *Esta ama cuj'é Joan Coelho*, di Fernan Garcia □sgaravunha; *Joan Soares, pero vós teedes* di Airas Perez Vuitoron; *Don Vuitoron, o que vos a vós deu*, di Joan Soares Coelho; *Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas*, di Joan Garcia de Guilhade; *Joan Garcia tal se foi loar*, di Joan Soares Coelho; *Que alongad'eu ando d'u iria*, di Pero Garcia Burgales; *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade*, di Joan Soares Coelho e Lourenço (cfr. *Universo Cantigas* 1197). Questa tenzone nello specifico ci mostra la posizione di Juião battagliera nei confronti di quel potente trovatore. L'attacco verbale che viene portato avanti all'interno della composizione di Bolseiro però non mostra elementi di novità rispetto alle opere di altri autori e di più forti contendenti. In questo caso infatti il trovatore si libera facilmente della petulanza del giullare, considerandolo indegno persino di confrontarsi con lui. Questo si evince anche facendo attenzione al punto di vista dal quale si esprimono i due personaggi: Juião, essendo un giullare che si sta rivolgendo ad un nobile, mantiene sempre un certo rispetto nei confronti dell'uomo e si riferisce a lui utilizzando la seconda persona plurale (il "voi") mentre, dall'altra parte, il trovatore, che sente di avere una certa superiorità non solo poetica ma anche sociale rispetto ad un semplice giullare, si rivolge a quest'ultimo utilizzando la seconda persona singolare, cioè il "tu". Si può quindi affermare che si tratta di un componimento con un

valore prevalentemente documentario di tipo biografico che dà un'idea della situazione delle donne nel Medioevo, probabilmente appartenente ad un ciclo in cui sono presenti queste figure di donne e balie che sono protagoniste anche di questa *cantiga*. La tenzone mostra uno scambio di battute tra i due personaggi: il giullare Juião Bolseiro, l'autore del componimento, e il trovatore Soares Coelho che qui viene chiamato con il nome Joan Soares. Nel dialogo tra i due personaggi è lo stesso Juião a prendere per primo la parola rivolgendosi al suo avversario in campo poetico con lo scopo di chiedergli delle informazioni riguardo le relazioni con le giovani fanciulle di cui era accusato Joan Soares. Quest'ultimo risponde di aver già dovuto dare conto di ciò a molti, anche più saggi del giullare, che gli facevano domande riguardo a questo e afferma di aver tenzonato su questo argomento più volte anche con altri trovatori. All'interno della prima strofa Juião si rivolge a Joan Soares facendo riferimento alle numerose terre da lui visitate e che lui, semplice giullare non aveva mai potuto vedere. Proprio in queste terre il poeta aveva conosciuto diverse donne che diventavano le sue amanti, Juião gli chiede perché scegliesse le donne proprio tra balie e tessitrici. Nella seconda stanza è la volta di Joan Soares di rispondere "per le rime" al giullare, a quest'ultimo egli racconta che in queste terre ha avuto modo di vedere molte donne che tessevano o lavoravano corde e cinture e allevavano fanciulle graziose. Prima di narrargli le sue avventure in questo scenario bucolico, però, fa riferimento al fatto che molti gli hanno domandato di ciò, anche migliori del giullare con cui si trova ora a dialogare. La parola torna a Juião nella terza stanza, egli sostiene, per andare contro alla tesi del trovatore, che nelle terre in cui lui è solito vivere o andare non ha mai visto una donna onesta tessere o fare la balia. Nella quarta strofa Joan Soares non fa altro che ribadire ciò che ha detto nella precedente sua strofa, cioè la seconda. Nelle stanze finali, più brevi rispetto alle precedenti che costituiscono la conclusione della tenzone, il giullare ribadisce che dove viveva lui le donne onorate non tessono e non tengono la culla vicino al focolare domestico. Di contro, con l'ultima battuta, il trovatore Joan Soares confessa a Juião che un villano, come lui, nulla può sapere di ciò che riguarda una donna onesta. Tutto insomma ruota attorno alla questione di com'è una *boa dona* e quali sono le sue occupazioni, con frecciatina finale del cavaliere all'interlocutore villano.

Nella tenzone, a livello formale, sono presenti diverse ripetizioni e dei giochi parallelistici, nonostante la mancanza di un ritornello finale di strofa che invece caratterizza le classiche *cantigas* della lirica galego-portoghese. Nel caso delle tenzoni si

può dire che le strofe prendono la forma di “battute” che si scambiano i due personaggi tra di loro, in questo caso questi sono: il giullare autore di questa tenzone cioè Juião Bolseiro e il trovatore al quale si rivolge Joan Soares. Il tema trattato al centro del componimento, come già visto, ruota attorno agli amori ancillari del trovatore Joan Soares nei confronti delle donne incontrate nelle tante terre che ha visitato e sulle quali ha camminato e la conseguente incredulità di Juião per il fatto di non avere mai incontrato donne di questo tipo nei luoghi in cui ha vissuto. L’incredulità è per il fatto che il trovatore invece di innamorarsi e cantare una signora, preferisca una povera balia. L’interlocutore di Juião Bolseiro è orgoglioso di affermare che in molti, anche saggi, gli hanno chiesto più volte dei suoi amori con le diverse donne e che questo è stato argomento di diversi scambi verbali. Infatti, nelle sue strofe il trovatore ha la tendenza alla ripetizione dell’argomento centrale per cui è stato chiamato a questo dialogo dal giullare. In questo senso è interessante il caso della seconda e della quarta strofa che terminano con lo stesso scenario, anche se non viene perfettamente descritto con gli stessi termini, che sembra ricordare una sorta di ritornello delle *cantigas* classiche in conclusione di strofa che ribadisce il concetto di cui si parla all’interno dell’intero componimento. La somiglianza tra la seconda e la quarta stanza in cui a parlare è Joan Soares è evidente anche dalla presenza dei versi finali di queste strofe che sembrano quasi identici tra di loro, per il forte parallelismo letterale che si instaura: vv. 12, 13, 14 e vv. 26, 27 e 28.

Manoscritti: B 1181; V 786.

Repertori: *LPGP* 79,30 (= 85,11); *UC* 1197.

I.

– Joan Soares, de pran as melhores

terras andastes que eu nunca vi:

d’averdes donas por entendedores

mui fremosas, quaes sei que á i,

fora razon; mais u fostes achar

5

d’irdes por entendedores filhar

sempre quand’amas, quando tecedores?

II.

– Juião, outros máis sabedores
quiseron ja esto saber de min,
e en todo trobar máis trobadores 10
que tu non es, mais direi-t’o que vi:
vi boas donas tecer e lavrar
cordas e cintas, e vi-lhes criar,
per bõa fe, mui fremosas pastores.

III.

– Joan Soares, nunca vi chamada 15
mulher ama, nas terras u andei,
se por emparament’ou por soldada
non criou mes; e máis vos én direi:
enas terras u eu soia viver
nunca mui bõa dona vi tecer, 20
mais vi tecer algũa lazerada.

IV.

– Juião, por est’, outra vegada
con outro tal trobador entencei:
fiz-lhe dizer que non dezia nada
com’or’a ti desta tençon farei; 25
vi boas donas lavrar e tecer
cordas e cintas, e vi-lhes teer
mui fremosas pastores na pousada.

V.

– Joan Soarez, u soia viver
non tecen donas nen ar vi teer 30
berç’ant’o fog’a dona muit’onrada.

VI.

– Juião, tu debes entender
que o mal vilan non pode saber
de fazenda de bõa dona nada.

Traduzione:

(I) Joan Soares, certo avete camminato attraverso le migliori terre che io mai non vidi: d'aver per amiche donne assai belle, come là vi sono, era giusto; ma come vi è venuto in mente di andarvi a prendere per amanti sempre ora balie, ora tessitrici?

(II) Juião, altri di voi più saggi vollero già questo sapere da me, ed in ogni tipo di poesia, migliori di quel che tu sei, ma ti dirò quello che ho visto: vidi brave donne tessere e lavorare corde e cinture e le vidi allevare in buona fede fanciulle assai graziose.

(III) Joan Soares, non ho mai visto chiamata balia nelle terre in cui ho camminato, una donna che non avesse allattato, per benefici o per soldi, almeno un mese; e di più vi dirò: nelle terre dove ero solito vivere la vita, non ho mai visto un'onesta donna tessere, ma ho visto farlo a qualche disgraziata.

(IV) Juião, per questo fatto, già con un altro trovatore ho tenzonato: gli ho fatto riconoscere che non diceva proprio niente come farò ora con te dopo questa tenzone; vidi brave donne lavorare e tessere corde e cinture e le vidi allevare in casa fanciulle assai graziose.

(V) Joan Soares, dove io vivevo le dame non tessono, né ho mai visto tenere la culla vicino ad un focolare a una donna davvero onorata.

(VI) Juião, tu devi capire che un villano nulla può sapere di ciò che riguarda una donna onesta.

Metrica: 4 x 10'a 10b 10'a 10b 10c 10c 10'a (= Tav 100:21) + 2 x 10c 10c 10'a.

Tenzone composta da quattro *coblas doblas* di due decasillabi a rima femminile alternati a due a rima maschile seguiti da due decasillabi a rima maschile ed uno a rima femminile. Le *coblas doblas* si contraddistinguono per la presenza delle stesse rime nella prima e nella seconda stanza, così come nella terza e nella quarta e procedono in questo modo per tutte le coppie di stanze di un componimento. Queste sono seguite da una doppia *fiinda* formata da due decasillabi a rima femminile e da uno a rima maschile (cioè la parte finale dello schema rimico delle strofe). La prima strofa e la *fiinda* di Bolseiro si contraddistinguono per un ritmo abbastanza regolare all'interno del componimento e quest'ultima riprende le rime delle ultime *coblas* in – *er* e in – *ada*. Tra le rime è importante segnalare una rima inclusiva ai vv. 2 e 4 costituita dai termini *vi/i*. Inoltre sono presenti all'interno della tenzone una serie di rime desinenziali: ai vv. 12 e 13 la rima è costituita dai termini *lavarar/criar*; ai vv. 16 e 18 costituita dai termini *andei/direi*; ai vv. 19 e 20 dai termini *viver/tacer*; ai vv. 23 e 25 costituita dai termini *entencei/farei*; ai vv. 26 e 27 costituita dai termini *tecer/teer*; ai vv. 29 e 30 la rima è costituita dai termini *viver/teer*; ai vv. 32 e 33 costituita dai termini *entender/saber*. Come è possibile notare le rime talvolta all'interno del componimento si ripetono simili o identiche tra di loro, sono presenti infatti delle rime derivate, tra queste: al v. 3 *entendedores* con il v. 32 *entender*; al v. 7 il termine *tecedores* con i vv. 20 e 26 con il termine *tecer* che si ripete diventando una parola-rima all'interno del testo; al v. 8 il termine *sabedores* con il v. 33 *saber*. Ci sono poi altre parole-rima che si ripetono nella tenzone, oltre a quella già vista, è possibile riscontrare ai vv. 2 e 11 si ripete il termine *vi*; ai vv. 19 e 29 il termine *viver*; ai vv. 24 e 34 il termine *nada*; e ai vv. 27 e 30 il termine *teer*. Sono presenti anche numerose rime ricche, tra queste: ai vv. 3 e 7 e 8 e 10 costituite dai termini *entendedores/tecedores/sabedores/trobadores*; ai vv. 18 e 25 costituita dai termini *direi/farei*; infine ai vv. 21 e 31 costituita dai termini *lazerada/onrada*. Nella lirica è presente anche una rima tra vocale orale e vocale nasale ai vv. 9 e 11 costituita dai termini *min/vi*. Oltre alle rime si possono individuare anche alcuni *enjambements*: tra i vv. 12 e 13 e tra i vv. 26 e 27.

NOTE

- v. 1 *melhores*: “migliori”, dal latino MELIOR > melhor.
- v. 1 *Soares*: degna di nota l’oscillazione tra Soares e Soarez (presente nel manoscritto B) che testimonia quanto il processo di neutralizzazione e passaggio dall’affricata [dz] alla fricativa [z], poi diventata sorda, nel suffisso patronimico -ez sia già iniziata nel periodo trobadorico (cfr. *Universo Cantigas*).
- v. 2 *terras*: “terre”, dal latino TERRA > terra. In questo caso il riferimento è ai tanti paesi che il trovatore Joan Soares Coelho ha visitato nella sua vita. *Andar* ha infatti qui il senso di “percorre, attraversare”.
- v. 3 *entendedores*: “amanti”, “pretendenti”, qui la chiara attinenza è alle donne che vengono definite “amiche” del trovatore. Deverbale da *entender* (< INTENDĒRE), nella poesia cortese l’*entendedor* rappresenta la fase in cui gli amanti si stanno conoscendo, si scambiano doni, si corteggiano: è un termine specifico dell’universo ideologico trobadorico.
- v. 5 *achar*: il verbo deriva dal latino AFFLĀRE (con palatalizzazione del nesso latino -FL- in posizione iniziale forte, postconsonantica) che significa “soffiare su qualcosa”, di qui l’accezione “annusare” che nella pratica venatoria si riferiva ai cani che scoprivano la preda. A partire da questo valore, il verbo ampliò il suo significato a “scovare, trovare” (cfr. Machado 1977, I, pp. 71-72).
- v. 7 *tecedores*: “tessitrici”, il termine deriva dal verbo *tecer* che significa proprio “tessere”, attestato qui e solo in un altro testo satirico.
- v. 12 *boas donas*: “brave signore”, nella tenzone in questione si tratta di un riferimento alle diverse donne che il trovatore ha conosciuto durante i suoi diversi viaggi in terre straniere, con le quali veniva accusato di aver intrattenuto delle relazioni.
- v. 12 *tecer*: verbo “tessere”, deriva dal latino TEXĒR(E) > tecer.
- v. 12 *lavarar*: verbo “lavorare”, dal latino LĀB(Ō)RĀR(E) > lavarar. Questi due verbi nella tenzone fanno riferimento alle attività delle donne e si ripetono all’interno di ogni strofa.
- v. 13 *cordas*: “corde”, dal termine latino CHORDA > corda.
- v. 13 *cintas*: “cinture”, la cinta è un elemento spesso ricorrente anche in altri generi minori della lirica galego-portoghese in particolare nella pastorella.
- v. 13 *criar*: verbo “allevare”, “crescere” (dal lat. CREARE). Queste donne, infatti, sono anche delle balie.

v. 14 *pastores*: “fanciulle”, terminologia utilizzata soprattutto all’interno del genere della pastorella, qui la donna è proprio chiamata “pastora”. Nuovamente un riferimento a questo genere.

v. 17 *emparentamento*: “difesa, protezione”, hapax dell’autore.

v. 19 *soia*: “solevo, ero solito” dal lat. SOLEBAM.

v. 21 *lazerada*: “disgraziata”, aggettivo per definire la donna non considerata una *boa dona*.

v. 29: per mantenere la regolarità metrica è necessario leggere il verbo *soia*, di norma trisillabo, come bisillabo.

v. 30 *teer*: verbo “tenere”, dal latino TĔ(N)ĒR(E) > teer.

v. 31 *onrada*: “onorata”, dal latino (H)ON(O)RATA > onrada. Riferimento all’onore della donna che per avere una certa dignità non dovrebbe fare la balia.

v. 32 *entender*: verbo “intendere”, “capire”.

v. 34 *fazenda*: “faccende”, “ciò che riguarda qualcosa”. Il termine possiede, soprattutto nella prosa, il senso principale di “battaglia, combattimento” ma nella lirica assume più spesso l’accezione di “stato, condizione, situazione” (cfr. Lorenzo 1977, II, p. 628).

Indice delle principali parole ed espressioni commentate nelle note

- a la fe*: XII 8
achar: XVIII 5
acoomiar: IX 15
afan: XIV 1
al: XVI 6
algũa: XII 15
Amor: I 15
aja sabor: I 14
aquestas noites: XIII 1
aqui: XV 1
ar: IX 13
arrastrar: XVII 30
asperando: IV 10
assaz: XVII 12
ataes: XIII 10
atendamos: V 4
avedes: XIV 1
ben: XII 10
boas donas: XVIII 12
bon dia: XII 7
buscastes-m': IX 1
chamarei: XVII 24
chorando: IV 7
chorar: XVI 5
cintas: XVIII 13
cochon: XVII 10
coita: I 2
coitado: IX 14
começar: VII 10
comigo: III 6, VIII 2
coraçon: IV 8
cordas: XVIII 13
coteife nojoso: XVII 24
couces: XVII 18
crastar: XVII 33
crecer: III 14
criar: XVIII 13
cruz: II 21
cuidar: I 2
de pran: X 10
deitei: III 7
desejo: VIII 11, XII 10
desiguaes: XIII 9
desguisado: V 7
desleal: IX 4
dia: II 10
dized: VII 2
eire: III 1
empar: VI 4
emparar: XVII 22
emparentamento: XVIII 17
enfengistes: IX 2
entençon: XVII 2
entendedores: XVIII 3
entender: XVIII 32
escolher: XV 5
faça: VIII 4
falar: XI 4
falso: VII 11
fazenda: XVIII 34
fazer: III 1, X 14
fez: X 1

filha: VI 1
fostes: XVI 6
fremosa: I 8
garganta: XVII 19
gasalhado: XII 13
graça: VIII 3
gradecer: X 15
gradeceu: VII 13
grandes: XIII 5
grave: XIII 1
guisa: XV 13
i: V 2
irei: VI 5, VI 15
jurar: IX 10
lavrar: XVIII 12
lazerada: XVIII 21
ledo: IV 5
leixades: VIII 7
lezer: I 10
lirias: X 5
longas: XIII 1
lux: II 2
madre: IV 1
mais: I 2
mandades: XV 6
maneira: II 4
mar: VI 2
masesse: II 5
matar: X 10
medo: VIII 2
melhor: X 3
melhores: XVIII 1
mentir: VI 11
mester: VII 19
meu amigo: II 1
mi a mí: II 1
migo: XII 4
mia senhor: I 1
molher: IV 6, VII 22
morrer: VII 14
muito: IX 1
munho: XV 2
naci: IV 17
nas barcas novas: V 1
nembrar: VII 7
nen mi valhades vós: I 16
noite: II 8
noites d'Avento: II 23
nunca: VII 21
o que pod'e val: I 4
olhos: I 14, VII 1
onrada: XVIII 31
ousastes: VII 5
outra: VII 2
pagado: XII 16
parece: II 13
pareco: VIII 17
partiçon: XV 14
partir: XV 1
pastores: XVIII 14
pelo: VI 2
pelos cabelos: XVII 30
per bõa fe: XII 2
perdi: VIII 16, XVI 1
perdon: VI 9
pesa-mi: XIV 5
pesar: I 3, XI 2, XVI 1
poder: VI 14

poer: XVII 4
pois: III 7
por én: IV 2
porque: VIII 1
porregerei: XVII 31
prazer: III 17, IX 5
preço: VII 4
preito: VII 19
presta: IX 7
prez: X 9
primeira: XVII 3
punhada: XVII 4
quant'è meu cuidar: VI 1
que: III 5, VI 3
querrei: V 4
quisera: XIII 6
quiseres: XVII 2
rapaz: XVII 5
razon: XVII 3
receber: XVII 11
rogar: IV 2
rostro: XVII 5
tecedores: XVIII 7
tecer: XVIII 12
teer: XVIII 30
terras: XVIII 2
trobador: X 4
trosquiar: XVII 32
sabedes: VIII 6
sabor: XI 8
sazon: XII 15
se foi: VI 3
se mi valha Deus: XIV 10
seer: XII 4
sén: III 2
sen misura: XIII 9
senlheira: II 1
sentiu: XI 1
Soares: XVIII 1
sobejas: XIII 6
soia: XVIII 19
soub'i: XI 2
tragedes: VIII 1
ũa: X 1
valer: XIV 4
vedes: IV 4
veer: IV 1
vegada: XIII 6
vêo: VIII 12
vejo: V 5
vergonha: VII 1
vi: IV 6
viçosa: VIII 6
viir: V 2
vilão: XVII 20
viver: XIV 9
vos: VI 4
vosso: VIII 2
xi: IX 15

Bibliografía

Opere:

Arbor Aldea 2001

Marinã Arbor Aldea, *O cancionero de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

Cohen 2003

Rip Cohen, *500 Cantigas d'amigo*, Porto, Campo das Letras Editores, 2003.

Maneiro - Borriero 2018

Álvarez Maneiro Gemma, Giovanni Borriero, Prologo di Xesús Alonso Montero, *La letteratura galega*, Roma, Carocci editore, 2018.

Marcenaro 2012

Simone Marcenaro, Pero Garcia Bungalés, *Canzoniere, poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Lapa 1970

Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Coimbra, Galaxia (1° ed. 1965), 1970.

Lorenzo 1977

Vázquez Ramón Lorenzo, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, 2 voll., Orense, Instituto de Estudios Orensanos 'Padre Feijoo', 1977.

Lorenzo Gradín 2008

Pilar Lorenzo Gradín, *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

Lorenzo Gradín - Marcenaro 2011

Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2011.

LPGP

Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica, coord. Mercedes Brea, 2 voll., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

Nunes 1972

José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1972 (1° ed. 1932).

Nunes 1973

José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário, 3 voll., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1973 (1° ed. 1926-1928).

Reali 1964

Erilde Reali, *Le "cantigas" di Juyão Bolseyro*, Napoli, Pubblicazioni della Sezione Romanza dell'Istituto Universitario Orientale, 1964.

Spampinato Beretta 1987

Margherita Spampinato Beretta, *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere*. Edizione critica, Napoli, Liguori, 1987.

Tavani 1999

Giuseppe Tavani, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.

Studi:

Antunes - Rambaud 1989

Maria de Fátima Antunes - Rambaud, *Mère et fille dans les chansons d'amis galiciennes-portugaises*, in *Les relations de parenté dans le monde médiéval*, CUERMA, Aix-en-Provence, 1989, pp. 177-186 (*Sénéfiance* 26).

Cohen 2004

Rip Cohen, *Hello, Honey: The Pragmatics of Greeting in the Cantiga d'amigo*, in Stephen Parkinson (ed.), *Cantigas United. Papers on the Medieval Galician-Portuguese Lyric*, London, University of London, in Corso di stampa ma disponibile online su <https://independent.academia.edu/RipCohen> [cons. 10.09.2024].

Beltran 2007

Vicenç Beltran, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 2007.

Bertolucci 1999

Bertolucci Valeria, Carlos Alvar e Stefano Asperti, *Le letterature medievali romanze d'area iberica*, Roma, Editori Laterza, 1999, pp. 3-95.

Brea 1987-1989

Mercedes Brea, *Dona e senhor nas cantigas de amor*, in *Homenaje al profesor Luis Rubio*, vol. I, in "Estudios Románicos", IV (1987-1989), pp. 149-170.

Brea 1988

Mercedes Brea, *Anotacions sobre o uso dos adverbios pronominais en galegoportugues*, in D. Kremer (ed.) *Homenagem a Joseph M. Piel por occasio do seu 85° aniversario*, Niemeyer, Tubingen, 1988, pp. 181-190.

Brea 1988

Mercedes Brea, *La partícula gallego-portuguesa ar / er*, in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1988, pp. 45-58.

Brea 1999

Mercedes Brea, *Cantar et cantiga idem est*, in *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, II, 1999, pp. 93-108.

Brea - Lorenzo Gradín 2005

Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 2005.

Brea 2006

Mercedes Brea, *La nuit chez les troubadours galégo-portugais*, in "Reveu des langues romanes", 110 (2006), pp. 363-377.

Brugnolo 2011

Furio Brugnolo, *Strategie ed economie del commento: la lirica*. In *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*. Atti del convegno internazionale di Napoli, 26-29 ottobre 2009, Roma, Salerno editrice, 2011, pp. 93-118.

Brugnolo - Capelli 2019

Furio Brugnolo, Roberta Capelli, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma, Carocci editore, 2019.

Corominas - Pascual 1980-1991

Joan Corominas, José Antonio Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, 6 voll., Madrid, Gredos, 1980-1991.

Corral 1996

Esther Corral, *As mulleres nas cantigas medievais*, A Coruña, Edicións do Castro, 1996.

Curado Neves 1993

Leonor Curado Neves, *O Campo Semântico da Partida na Cantiga d'Amor Galego-Portuguesa*, in *Literatura Medieval*. Actas do IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), eds. Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, III, 1993, pp. 259-265.

Dias da Silvia 1970

Augusto E. Dias da Silvia, *Syntaxe Histórica Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970 (5° ed.).

D'Heur 1975

Jean Marie D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècle)*. Contribution à l'étude du Corpus des troubadours, Lièges, s.e., 1975.

Ferreira 1999

Maria do Rosário Ferreira, *Águas doces, Águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga d'amigo*, Porto, Granito Editores e Livreiros, 1999.

Ferreiro 1999

Manuel Ferreiro Fernandez, *Gramática histórica galega I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1999.

Fernández 1994

Xosé Xabier Ron Fernández, "Ir-se quer o meu amigo d'aquí". *Dialéctica de una actividad*, in *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coord. Elvira Fidalgo - Pilar Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", pp. 117-134, 1994.

Fidalgo Francisco 1998

Elvira Fidalgo Francisco, *A coita do amigo (para unha nova prospectiva da amiga)*, in *Actas do Congreso "O mar das Cantigas"*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Dirección Xeral de Promoción Cultural, 1998, pp. 189-212.

Freixeiro Mato 2002

Xosé Ramón Freixeiro Mato, *Gramática da lingua galega*, 4 voll., Vigo, A Nosa Terra, 2002

García - Sabell 1991

Teresa García - Sabell Tormo, *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo, Galaxia, 1991.

Ghidoni 2024

Andrea Ghidoni, *Piangere la memoria. Lamento funebre e culture medievali*, Roma, Carocci, 2024.

Gonçalves 1991

Elsa Gonçalves, *Poesia de Rei: Três Notas Dionisinas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1991.

González Martínez 2009

Deborah González Martínez, *Unha aproximación ao estudo do paralelismo e o refran na lírica galego-portuguesa*, in *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, II, 2009, pp. 509-530.

Huber 1986

Joseph Huber, *Gramática do português antigo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (1^o ed. 1933), 1986.

Juárez Blanquer 1978

Aurora Juárez Blanquer, *Madre y cantiga de amigo*, in “Estudios Románicos”, I (1978), pp. 131-152.

Lanciani 1999

Giulia Lanciani, *Profilo di storia linguistica e letteraria del Portogallo: dalle origini al Seicento*, Roma, Bulzoni, 1999.

Lanciani - Tavani 2007

Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 2007.

Larson 2018

Pär Larson, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*, Roma, Carocci editore, 2018.

Lorenzo Gradín 1990

Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990.

Machado 1977

José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, 5 voll., Lisboa, Horizonte, 1977.

Maia 1986

Clarinda De Azevedo Maia, *História do Galego-Português. Estado Linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI* (Com referência à situação do galego moderno), Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

Magne 1944

Augusto Magne, *A Demanda do Santo Graal. Vol. III. Glossário*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro-Imprensa Nacional, 1944.

Marcenaro 2019

Simone Marcenaro, *La lingua dei trovadores. Profilo storico-linguistico della poesia galego-portoghese medievale*. Roma, Viella, 2019.

Mariño Paz 2002

Ramón Mariño Paz, *A desnasalización vocálica no galego medieval*, in “Verba”, 29 (2002), pp. 71-118.

Michaëlis 1904

Carolina Vasconcellos Michaëlis, *De Cancioneiro da Ajuda*, 2 voll., Halle, Max Niemeyer (riedito Lisboa 1990), 1904.

Michaëlis 1920

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*, in “Revista Lusitana”, 23 (1920), pp. 1-95 (rist. in appendice al vol. I dell’ed. anast. di Ead., *Cancioneiro da Ajuda*, 2 voll., Niemeyer, Halle 1904; poi Lisboa 1990).

Pérez Barcala 2005

Gerardo Pérez Barcala, *Palavra-rima, refrán y paralelismo*, in *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. C. Parrilla, M. Pampín, A Coruña, Editorial Toxosoutos, III, 2005, pp. 323-352.

Pinto - Correia 1985

João David Pinto - Correia, *A dimensão espacial ou a «poisagem» nas cantigas de amigo: Registo discursivo de uma espacialização tópica ou/e da realidade extracontextual*, in “Boletim de filologia”, XXX (1985), pp. 17-32.

Resende de Oliveira 1994

António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco, A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Edizione Colibrì, 1994.

Resende de Oliveira 2001

António Resende de Oliveira, *O trovador galego-portugues e o seu mundo*, Editorial Notícias, 2001.

Resende de Oliveira 2007

António Resende de Oliveira, *Trobadores e xogares*, Vigo, Xerais, 2007.

REW 1935

Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winters, 1935.

Riiho 1988

Timo Riiho, *La redundancia pronominal en el iberorromance medieval*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988.

Sáez Durán - Víñez Sánchez 1995

Juan Sáez Durán, Antonia Víñez Sánchez, *Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas*, in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, ed. J. Paredes, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995, IV vol., pp. 261-271.

Tavani 1967 (= Tav)

Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Tavani 1980

Tavani Giuseppe, *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II *Les genres lyriques*, t. I, fasc. 6, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1980.

Vilhena 1977

María da Conceição Vilhena, *A morte por amor na lírica galego-portuguesa*, in "Cahiers d'études romanes", III (1977), pp. 1-20.

Williams 1973

Edwin B. Williams, *Do latim ao português. Fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973 (1º ed. 1938).

Sitografia:

Bibliografía de Referencia do Arquivo Galicia Medieval, <http://www.cirp.gal/birmed> [cons. 10.09.2024]

Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, <https://cantigas.fcsh.unl.pt/> [cons. 10.09.2024]

Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega, <https://ilg.usc.gal/ddgm/> [cons. 10.09.2024]

MedDB (Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa), <https://cirp.es/bdo/bdo-meddb3.html> [cons. 10.09.2024]

Redes socioculturais da lírica galego-portuguesa, <https://redesliricas.usc.gal/> [cons. 10.09.2024]

Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega (TMILG), <https://ilg.usc.es/tmilg/index.php> [cons. 10.09.2024]

Universo Cantigas (= UC), <https://www.universocantigas.gal/novas> [cons. 10.09.2024]

USC (Istituto Da Lingua Galega), Dicionario de dicionarios do galego medieval, Corpus lexicográfico da lingua galega, <https://ilg.usc.gal/es> [cons. 10.09.2024]

Ringraziamenti

In conclusione di questo lavoro di tesi e, più in generale, di questo mio percorso universitario, è importante per me dedicare uno spazio per ringraziare ed esprimere la mia immensa gratitudine nei confronti di tutti coloro che mi sono stati accanto in questo lungo ed emozionante capitolo della mia vita.

Inizio ringraziando la Professoressa Rachele Fassanelli, relatrice di tesi e guida in questo percorso, che ha saputo sempre dispensare i giusti consigli e mi ha accompagnata fino a questo giorno.

Un ringraziamento va a tutta la mia famiglia: alla mia mamma, al mio papà e a mia sorella Sara, il mio porto sicuro e la mia casa. Senza di loro nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile, a voi grazie per aver sempre creduto in me.

Un grazie speciale a Filippo, la persona che ho scelto di avere al mio fianco in questo percorso di vita. Grazie per la tua presenza, il costante supporto e la tua capacità di capirmi e sostenermi anche nei momenti più difficili. Mi dimostri ogni giorno cosa sia veramente l'Amore.

Un ringraziamento anche alle mie amiche di sempre: Giada e Silvia, grazie perché siete sempre state al mio fianco a condividere con me ogni momento della vita da quando ci siamo conosciute. Un grazie per il tempo passato insieme, ai nostri venerdì sera di risate e confidenze.

Un ringraziamento anche alle compagne di università: Michela e Anna, con le quali ho condiviso questo percorso fatto di ansie, momenti duri ma anche di gioie. Grazie per aver rallegrato ogni giornata passata in università e ogni lezione che abbiamo condiviso.

Grazie a chi ha creduto in me più di quanto abbia fatto io.

Grazie anche a chi non ha creduto in me, la volontà di dimostrarvi quanto valgo non ha fatto altro che alimentare la mia voglia di farcela.

E, infine, un grazie anche a me stessa. Alle mie paure e ai miei sogni che mi hanno spinto a superare quelli che credevo dei limiti e li hanno trasformati in opportunità.

La salita è dura, ma quando arrivi in cima, il panorama è fantastico.

