

LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63841/93
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMÓS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

En Gran Coita Vivo Sennor (A68, B[181bis]; B1451, V1061): un Caso nella Lirica Galego-Portoghese di Doppia Tradizione e Dubbia Attribuzione?

Mariagrazia Russo

Università di Roma «La Sapienza»

1. La *cantiga de amor* il cui *incipit* recita *En gran coita vivo, sennor* è presente nei canzonieri della lirica galego-portoghese in duplice versione, una a tre strofe ed una a quattro, con diversa attribuzione.

1.1. La lezione a tre strofe è trädita da due canzonieri.

Nel Canzoniere dell' Ajuda (p. 111) il testo à preceduto da una poetica individuale; è seguito nello stesso *folio* da uno spazio bianco e dalla strofe di un testo attribuito in B (f. 45v^o) a Nuno Porco¹; presenta infine dopo di sé la lacuna di un *folio*.

La stessa poesia è riportata nel Canzoniere Colocci-Brancuti (f. 45v^o), dove è assegnata², a Nuno Rodrigues de Candarey, poeta forse galego del sec. XIII^o.

Il Canzoniere V in questa zona presenta invece, come noto, una lacuna.

1.2. La stessa *cantiga*, con poche varianti, ma con una strofe in più rispetto alla versione precedente, si trova in un'altra sezione degli apografi italiani: in B ai ff. 301v^o e 302r^o e in V ai ff. 172v^o e 173r^o. In entrambi i codici essa è attribuita senza esitazioni a Joham de Gaya, un trovatore della fine del XIII^o sec. e inizi del XIV^o.

2. All'interno dei canzonieri della lirica galego-portoghese non è questo l'unico caso di duplice trasmissione con differente attribuzione.

Come hanno già dettagliatamente esaminato Giuseppe Tavani³ e Elsa Gonçalves⁴, gli apografi italiani attribuiscono a due poeti differenti anche altri componimenti pervenuti con duplice tradizione:

— la canzone *Quando se foy meu amigo*, attribuita da B (f. 139v^o) e da V (ff. 34v^o e 35r^o) a Pay Soarez de Taveirós, è ripetuta in B (f. 174v^o) e in V (f. 66r^o) sotto il nome di Afons'Eanes do Coton⁵;

— la canzone *O meu amigo que mi gran ben quer*, attribuita da B (f. 169v^o) e V (f. 60v^o) a Johan Vasquiz de Talaveyra, è assegnata, sempre negli stessi canzonieri (b f. 257v^o, V f. 128v^o) ma in una versione incompleta, con diverso ordine strofico ed incoerenze semantiche, a Pedr'Amigo de Sevilha⁶;

— la tenzone *Vós que soedes en corti morar*, attribuita da B in una versione lacunosa di 3 vv. (f. 188r^o e v^o) e da V (f. 75r^o) a Martim Moxa, è riprodotta in V con alcune varianti (f. 168r^o) tra le canzoni attribuite al Giulfare Lourenço⁷;

— la canzone d'amore *A mia sennor, que eu mays d'outra ren*, presente in A (p. 164), B (f. 212v^o) e V (f. 90v^o) attribuita a Pero da Ponte, si ritrova in modo frammentario (I^a e IV^a strofe) anche in un'altra zona degli apografi italiani (B f. 88v^o, V ff. 1v^o e r^o), dove viene assegnata a Sancho Sanchez.

3. Di questi quattro casi, l'unico che si presenti con un numero di strofe differente (come nel testo attribuito a Nuno Rodrigues de Candarey/ Joham de Gaya) è il componimento assegnato a Sancho Sanchez/ Pero da Ponte⁸. Tutti gli indizi codicologici lasciano supporre che questa canzone sia da attribuire al secondo dei due autori⁹. Inoltre la canzone attribuita a Sancho Sanchez risulta palesemente mutila dal punto di vista semantico: nella prima strofe

l'autore, dopo aver dichiarato l'amore non corrisposto per la sua donna, annuncia che presto ella le farà *ben*, tale *ben* è enunciato nel *refran* «ca meu ben é d'eu por ela morrer,/ antes que semp'en tal coyta vyver», ed articolato nelle due strofe successive, assenti in Sancho Sanchez, «ca morrerey e perderey affan» (II^a), «ca, poys eu por ela morte preser,/ non mi diran que d'ela ben non ei» (III^a). L'ultima strofe del testo (II^a in Sancho Sanchez e IV^a in Pero da Ponte), rappresenta quindi la conclusione del discorso logico: «e ora, mal que pes a mha senhor, ben mi fará, e mal-grad'aja en». La drastica soluzione incontrata dall'amante per risolvere gli affanni d'amore è dunque sviluppata nelle due stanze assenti in Sancho Sanchez. La cobbola finale esordisce inoltre con una locuzione temporale («tal sazon» o «sazon» — nel testo più beve —) che lascia supporre quanto meno che l'autore abbia precedentemente spiegato la durata del suo *affan* e la continuità di quest'amore non corrisposto. Il testo di Sancho Sanchez è quindi chiaramente un frammento di canzone¹⁰.

Tra l'altro, per quanto concerne questa canzone, si noti come entrambi gli autori in concorrenza potrebbero appartenere cronologicamente allo stesso periodo, ossia alla seconda metà del XIII^o secolo: l'errore di trasmissione, data la frequente circolazione dei testi, potrebbe in questo caso essere più giustificata. Joham de Gaya e Nuno Rodrigues de Candarey non hanno invece in comune neppure il periodo storico in cui vissero.

La critica è comunque concorde ad attribuire la canzone a Pero da Ponte, in quanto i manoscritti assegnano a lui la versione più completa del componimento.

4. Ed eccoci al testo conteso tra Joham de Gaya e Nuno Rodrigues de Candarey: sarebbe questa l'unica canzone con duplice tradizione attribuita a due autori non coevi, trasmessa dai codici con numero di strofe differente senza che perciò venga intaccata la coerenza del significato. È questo anche l'unico caso in cui la critica dimostra una netta preferenza ad assegnare la paternità del testo di quattro strofe al poeta sotto il cui nome viene trasmessa una lezione con sole tre cobbole. Esso merita dunque ulteriori considerazioni.

L'assegnazione da parte di B della versione a tre strofe e la presenza di una versione sempre a tre strofe nel più antico Canzoniere dell'Ajuda a Nuno Rodrigues de Candarey hanno fatto sì che si attribuisse la canzone a questo trovatore. Tale versione viene però considerata mutila di una strofe e quindi integrata con la cobbola presente solamente in un testo a quattro stanze (di cui tre uguali alla *cantiga* precedente) indiscutibilmente assegnata a Joham de Gaya.

4.1. La canzone, verosimilmente attribuita a Nuno Rodrigues de Candarey, viene considerata incompleta, vista la sua particolare struttura: essa è un componimento di tre strofe con le ultime due a *coblas doblas*.

Delle 156 poesie a *coblas doblas* riportate nel *Repertorio metrico* di Tavani¹¹ ben 33, oltre al testo in proposito, sono organizzate su 3 strofe¹². Venti di queste sono proprio di genere amoroso, come la canzone di Nuno Rodrigues de Candarey. Sei di esse si presentano con *coblas doblas* sin posizione finale¹³, le altre — rispettando la più consueta struttura provenzale — utilizzano invece la strofe *singular* a mo'di congedo. Dei 6 componimenti a *coblas doblas* in posizione finale nessuno presenta la struttura rimica *abbacca* del testo di Nuno Rodrigues de Candarey: due *cantigas* si sviluppano con rima baciata (*abba*), due con rima incrociata (*abab*), una con struttura *ababba* ed un'altra infine *abcb*. In questi 6 testi l'ultima strofe riprende solo parzialmente le rime della penultima cobbola, in quanto essa ripete esclusivamente la rima *a*. Un caso particolare è quello della canzone di Don Vasco Fernandez Praga de Sandim con struttura *abcb* in cui si ripetono nell'ultima strofe le rime *a* e *c*. Il testo di Nuno Rodrigues de Candarey, al pari di quest'ultimo, può quindi essere considerato all'interno della lirica galego-portoghese come *unicum* in quanto la ripetizione concerne tutte le rime. Da questi dati si potrebbe anche supporre che il Candarey avesse voluto applicare, come Fernandez Praga de Sandim, una struttura rimica particolare. Non può costituire obiezione la presenza di un altro suo componimento di 4 strofe a *coblas doblas*¹⁴, dal momento che vari autori utilizzano *coblas doblas* in componimenti di 3 e 4 strofe¹⁵. Infine, non è questa

neppure l'unica canzone che si sviluppi su tre strofe con *coblas doblas* di 7 ottonari giambici acuti. Lo stesso caso è presente in due canzoni di Joham Garcia de Guilhade: una di scherno *Ora que Lourenço guarir*¹⁶ ed un'altra sempre d'*escarnho* ma di tematica amorosa *A don Foam quer'eu gran mal*¹⁷. Questi dati potrebbero quindi far supporre che il testo di Nuno Rodrigues de Candarey, semanticamente compiuto, non sia incompleto.

Ma pur ritenendo che il componimento con tre strofe sia lacunoso di una cobbola e che quindi Nuno Rodrigues de Candarey avesse originariamente composto una canzone di 4 strofe, non sarebbe comunque giustificabile identificare la stanza perduta con quella presente esclusivamente sotto il nome di Joham de Gaya.

4.2. La Michaelis ha ritenuto di individuare nel piccolo spazio bianco dopo la canzone esaminata e prima dell'inizio di un altro testo, la cui attribuzione è contesa tra l'autore stesso e Nuno Porco, la segnalazione da parte del copista della lacuna presente nella *cantiga* di Nuno Rodrigues de Candarey. Ci sembra poco probabile che tale vuoto, lasciato alla fine del testo potesse contenere una strofe da inserire all'interno della canzone come seconda cobbola.

4.2.1. In un lavoro sugli spazi bianchi presenti nel Canzoniere dell'Ajuda, Maria Ana Ramos ritiene che i vuoti lasciati dal copista di A copo alcuni componimenti siano dovuti al compilatore/supervisore, consapevole dell'incompletezza metrica di determinati testi: «Cette conduite révèle les soins qui présidèrent à la confection de ce manuscrit. Cela veut dire aussi, et c'est très important, que le compilateur, le responsable de la copie, était quelqu'un qui connaissait très bien l'«arte de trobar» et, quelqu'un qui se croyait en mesure de pouvoir obtenir du matériel plus complet, provenant d'une autre source, ou encore qu'il connaissait les conditions pour en ajouter, c'est-à-dire, pour réaliser son travail d'une façon que j'oserais dire philologique»¹⁸.

4.2.2. Partendo da questi dati e riesaminando l'intero canzoniere, si può constatare che l'amanuense lascia costantemente uno spazio, più o meno ampio, dopo ogni canzone con 1 o 2 strofe (4 testi con una sola cobbola¹⁹ e 15 componimenti con due, di cui 3 seguiti da un'ulteriore lacuna²⁰). Ciò lascia supporre che il copista, pur senza conoscere a fondo l'*Arte de trobar*, fosse semplicemente a conoscenza del fatto che un testo, secondo il più consueto sistema strofico peninsulare, dovesse possedere almeno tre strofe. L'indicazione dell'incompletezza della *cantiga* non sarebbe cioè dovuta ad un particolare computo metrico, ma semplicemente alla constatazione di trovarsi di fronte a componimenti troppo brevi. A confermare l'ipotesi che il copista non possedesse altro strumento se non quello del numero delle stanze sta il fatto che alcuni testi trasmessi dagli apografi italiani con una cobbola in più rispetto ad A²¹, non appaiono nel Canzoniere dell'Ajuda con uno spazio in bianco alla fine del testo. Ciò accadrebbe a mio avviso perché questi componimenti, già presenti nell'antecedente di A in una versione a tre strofe, non sarebbero stati considerati lacunosi e quindi trasmessi dal copista senza spazio in bianco.

L'amanuense poteva inoltre non ritenersi neppure in grado di recuperare eventuali strofe smarrite. Del resto solo una ridottissima percentuale dei testi tramandati da A con una o due strofe viene completata dagli apografi italiani. Da un confronto con B e V, solamente 3 di questi vuoti vengono colmati con una strofe in più (1 canzone di Martim Soares e 2 di Pêro Garcia Burgalês). Altri 4 testi presentano una lacuna in A dovuta a problemi codicologici e non a spazio volutamente lasciato in bianco dal copista²². Di questi 4 casi (di cui uno è l'ultimo testo del Canzoniere, lasciato incompleto) solamente 2 vengono risolti con il confronto dei codici italiani.

Il copista di A lascerebbe quindi uno spazio bianco semplicemente per segnalare una poesia di una o due strofe probabilmente incompleta perché, sulla base della tradizione lirica peninsulare, troppo breve.

4.2.3. Gli spazi bianchi presenti dopo 5 testi a tre strofe (oltre al nostro caso)²³ potrebbero invece trasmettere messaggi codicologici diversi da quelli sinora considerati.

Per uno di questi componimenti, una canzone di Fernan Velho²⁴, la Michaelis afferma che «[o] copista escreveu por engano a *fiinda* da cantiga seguinte; raspou-a em seguida grosseiramente, deixando o aperfeiçoamento deste trabalho manual para mais tarde, e reservando 10 linhas em branco, talvez para acrescentar mais uma estância (que hoje falta de resto), seguida do verdadeiro remate, que o CV nos fornece»²⁵. Giulia Lanciani, editrice dei testi di Fernan Velho, si esprime invece in questo modo «al v. 17 segue uno spazio inizialmente occupato da due righe di scrittura che appaiono disposte come per fare luogo alla notazione musicale; una rasatura imperfettamente compiuta dallo stesso amanuense, lascia ancora intravedere che vi era stata copiata per errore la *fiinda* della cantiga successiva»²⁶. Lo spazio lasciato in bianco in questo caso è cioè riservato esclusivamente ad una *fiinda* con musica e non ad una strofe mancante. Il vuoto lasciato dal copista è esclusivamente finalizzato a correggere l'errore precedentemente commesso: nelle intenzioni del copista quel bianco era quindi già virtualmente scritto.

Gli altri 4 casi, oltre al nostro, di spazi lasciati in bianco dopo canzoni a 3 strofe sono 2 cantigas de Pero Garcia Buralês e 2 di Joham Soares Coelho. A parte la canzone 173 di Joham Soares Coelho che meriterebbe più attenta verifica, si può notare come lo spazio bianco presente nel Canzoniere dell'Ajuda sembri essere stato lasciato quasi per allineare l'inizio di un testo della colonna di destra con l'inizio di un altro presente nella colonna di sinistra: trascrizione forse eseguita, in queste parti del codice, con finalità puramente estetiche. È un'ipotesi, questa, che potrà essere presa in considerazione accanto alle altre proposte già avanzate dalla Michaelis e dalla Ramos che prevedono l'inserimento nello spazio bianco di strofe o *fiinda* musicata.

4.2.4. Per il nostro caso in particolare si potrebbe supporre che il copista, possedendo una sola cobbola della canzone successiva e non ritenendo necessario affiancare la prima riga all'ultima della strofe anteriore, avesse preferito centrare la stanza nello specchio di scrittura della colonna di destra, allineando il testo a quello precedente e usando quindi un accorgimento puramente estetico.

In ogni caso si noti che lo spazio in bianco che in A segue tutti i testi ritenuti incompleti è sempre maggiore del vuoto lasciato dopo la canzone di Nuno Rodrigues de Candarey. L'inserimento in questo spazio di 7 righe renderebbe la pagina poco leggibile: l'ultima linea verrebbe a trovarsi a ridosso dell'iniziale lievemente ornata della *cantiga* successiva, fatto inusuale nell'intero Canzoniere. I pochi centimetri lasciati in bianco da A in questa zona potrebbero quindi essere spiegati senza dover necessariamente ricorrere alla congettura di segnalazione da parte del copista di una strofe mancante.

Ma pur volendo supporre che tutti i testi con spazio in bianco alla fine del testo prevedessero l'inserimento di una cobbola, questa verrebbe sempre ad essere collocata alla fine della canzone. Non si trova nessun caso in A con un vuoto alla fine del testo che indichi una strofe da introdurre tra la I^a e la II^a stanza, come si vorrebbe per il caso di Nuno Rodrigues de Candarey.

5. E veniamo ora alla lezione di quattro strofe presente in entrambi i codici italiani sotto il nome di Joham de Gaya: essa corrisponde alla versione completa del testo di Nuno Rodrigues de Candarey o non è piuttosto il testo di Nuno Rodrigues de Candarey con l'integrazione ricostruttiva di una strofe da parte dello stesso Joham de Gaya?

La complessa produzione poetica di Joham de Gaya rivela una spiccata *inventio* letteraria e una notevole capacità di rielaborazione dei *topoi* galego-portoghesi. In particolare tre testi, oltre quello qui in esame, denotano la vivacità di elaborazione dell'autore.

In una canzone d'amore egli introduce la tecnica della citazione a mo' di centone, ponendo in chiusura di ciascuna strofe gli *incipit* di altre tre canzoni amorose rispettivamente di D. Dinis, Joham Vasquez de Talaveyra e Fernan Garcia Esgaravunha²⁷.

Si devono a Joham de Gaya anche gli unici due componimenti esplicitamente dichiarati dalla rubrica dei canzonieri come *de seguir*. Il primo riprende temi e motivi di una *cantiga de*

vilão, parzialmente citata in testa alla canzone. Partendo da questi pochi versi Joham de Gaya costruisce, attraverso un sarcastico ed elaborato linguaggio polisemico a sfondo erotico, una composizione di scherno derivando il cavaliere-villano Joham Fernandez, la cui autentica paternità sarebbe, a nostro avviso, non quella di un sarto — beffato come marito tradito — bensì quella del vescovo Domingos Jardo, dal quale egli avrebbe ricevuto notevoli favori sino ad accedere al titolo di cavaliere.

La seconda *cantiga de seguir*, ampiamente discussa dalla critica²⁸, Joham de Gaya prende o modello ritmico e metrico una *baylada*, della quale egli sembra rielaborare il topico degli *olhos verdes* in *alhos verdes*, descrivendo — secondo nostra opinione — non un pranzo a base di prelibati manicaretti, ma un pasto con cibi non commestibili come l'airone cinerino e indigesti fichi primaticci maturi.

Joham de Gaya, valida retroguardia della letteratura galego-portoghese²⁹, con la sua ricca anche se non abbondante produzione poetica, in cui il continuo ricorso ad elaborate ed originali tecniche versificatorie fornisce l'immagine di una poesia che in un momento di crisi e decadenza socio-economica ricerca nuove modalità d'espressione, può a buon diritto essere definito, come indicato nel *Livro do Conde*, a proposito di un personaggio storico di nome Joham de Gaya, verosimilmente identificabile con il nostro poeta, «muy boo trobador e muy saboroso».

Ed è proprio sotto il nome di questo autore che compare il testo di 4 strofe attribuito da A in una versione con sole tre cobbole a Nuno Rodrigues de Candarey. L'abilità poetica mostrata da Joham de Gaya nella tecnica *de seguir* lascia supporre che la stanza in più contenuta nel componimento a 4 strofe a lui attribuito dagli apografi italiani sia da ricondurre alla sua capacità di ricostruzione testuale quasi «filologica» sulla base delle cobbole date. Anche questa strofe potrebbe infatti rientrare, come una sorta di *divertissement*, in quel panorama di elaborazione poetica chiaramente evidente in tutta l'opera di Joham de Gaya e, parzialmente, degli autori a lui coevi.

La coincidenza delle due parole *E assi* con cui iniziano sia la strofe presente solamente nella versione attribuita a Joham de Gaya sia la II^a cobbola del testo di Nuno Rodrigues de Candarey, che farebbe pensare ad un meccanico errore di saldatura — solitamente definito salto per omoteleuto — commesso dal copista di A nel ritorno al testo di partenza, potrebbe essere invece frutto di un ricercato procedimento poetico di ricostruzione. La strofe in più, riprendendo la tematica della I^a e III^a cobbola, non sembra neppure arricchire particolarmente il contenuto della canzone: essa si presenta cioè dal punto di vista semantico come una «zeppa» all'interno del componimento. Del resto, della conoscenza da parte di Joham de Gaya di altri trovatori vi è chiara testimonianza nei suoi testi dove viene citato Martim Moxa e dove vengono ripresi o parodisticamente contraffatti interi versi di vari poeti. L'autore, partendo quindi dalle tre cobbole a lui pervenute e applicando perfettamente il sistema metrico e stilistico delle *coblas doblas* di 4 strofe, largamente diffuso sia in ambito occitanico sia in quello galego-portoghese, avrebbe potuto cimentarsi come esercizio poetico nella costruzione tutta artificiale di una stanza modellata sui versi dati di un componimento creato, su 3 o 4 strofe, forse più di mezzo secolo prima da Nuno Rodrigues de Candarey.

Notas

¹ *Nostro sennor en que vos mereçi*. per l'attribuzione di questo testo a Nuno Rodrigues de Candarey cfr. António RESENDE DE OLIVEIRA. *Do cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do Conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de V*, sep. da «Revista de História das Ideias». vol. 10, Faculdade de Letras, Coimbra 1988, pp. 740 s., scheda n° 43.

² L'assegnazione è data dalla rubrica attributiva colocciana in testa alla *cantiga* B180.

³ Giuseppe TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967 (citato come *Rep.* quando ci si riferisce all'«Indice dei poeti»): un primo sondaggio sulle duplici attribuzioni può essere eseguito sull'indice degli incipit pp. 335-372.

⁴ Elsa GONÇALVES, *Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres*, comunicazione presentata al Congresso di Liegi, dicembre 1989.

⁵ Per quanto riguarda questo caso di dubbia attribuzione sia G. TAVANI, *La Lyrique galicienne et portugaise (Partie documentaire*, in «Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters», 11, tomo 1, fasc. 8, 1983, p. 10 (trad. galega: *A poesia lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo 1986, 1988² e trad. portoghese: *A poesia lírica galego-portuguesa*, Editorial Comunicação, Lisboa 1990), sia E. GONÇALVES, *Sur la lyrique...*, ritengono che il testo possa essere attribuito, seppur con qualche incertezza, ad Afonso Eanes do Cotom. A quanto già affermato dai precedenti filologi, si potrebbe aggiungere solamente che i gruppi delle 3 *cantigas d'amigo* di Pay Soarez de Taveirós e di Afonso Eanes do Cotom si trovano correttamente inseriti nella parte iniziale della zona destinata dai primo compilatore della silloge alle canzoni di donna e che, in entrambi i casi, il testo di duplice attribuzione è collocato alla fine del gruppo. Questa posizione in chiusura di genere potrebbe aver dato origine a facili spostamenti, equivoci e confusioni. Si tratta comunque di un dislocamento avvenuto sicuramente in una fase iniziale della tradizione manoscritta e quindi poco visibile agli occhi del lettore di oggi.

⁶ «Sono propensi ad attribuire il testo a Johan Vasquiz de Talaveyra» Giovanna MARRONI, *Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», X, Napoli, 1968, pp. 192 ss., e G. TAVANI, *Repertorio...*, p. 479, nota 8. L'appartenenza di questo testo a Pedr'Amigo de Sevilha è invece sostenuta da Jean-Marie D'HEUR, «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais, table de concordance de leurs chansonniers et liste des incipit de leurs compositions», in *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles). Contribution à l'étude du «corpus des troubadours»*, 1975, p. 32, n° 1228.

Quanto a noi preferiamo rafforzare l'attribuzione a Johan Vasquiz de Talaveyra. Di questo autore possediamo tre gruppi molto compatti di canzoni d'amore, d'amico e scherzose a cui si uniscono le tenzoni. Per quanto concerne i testi di Pedr'Amigo de Sevilha l'ordinamento interno ai canzonieri, più irregolare e frammentario, denota invece un tardo inserimento nella tradizione manoscritta. Inoltre, nel gruppo di donna, che è quello a cui appartiene la canzone che qui interessa, si nota una ripetizione della rubrica attribuita a Pedr'Amigo de Sevilha proprio alla fine della canzone di duplice attribuzione o, se si vuole, in testa al componimento successivo. Ciò lascia supporre che, per questo autore, si fosse in presenza di più rotuli e che quindi il testo di transizione tra una rubrica e l'altra, segno di una giustapposizione di rotuli, potesse essere soggetto a più problemi di trasmissione o ad eventuali inserimenti di altre poesie.

⁷ La doppia attribuzione potrebbe essere dovuta, sebbene sia questo l'unico caso, alle trasmissioni del testo sotto i nomi di entrambi gli eventuali interlocutori della tenzone (cf. Giuseppe TAVANI, *Lourenço. Poesie e Tenzoni. Edizione, introduzione e nota di —*, Società Tipografica Modareve, Modena 1964, pp. 21 ss. e 123-129; e Luciana STEGAGNO PICCHIO, *Martin Moya. Le poesie. Edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di —*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968, pp. 109-117).

⁸ A questo proposito si può notare una strana coincidenza che avrà forse bisogno di ulteriori ricerche: nella Tavola Colocciana il nome di Sancho Sanchez non è preceduto, come invece ci si aspetterebbe osservando l'ordine dei testi presenti nel Canzoniere Colocci-Brancuti, da quello di Pero Barroso, né seguito da quello di Don Affonso Lopez de Bayam. Un problema simile si ripresenta per l'attribuzione di un altro testo di dubbia assegnazione: è la canzone ad una sola strofe che segue la poesia *En gran coita vivo sennor*, qui in esame. La Tavola colocciana non riporta, prima del testo assegnato a Nuno Porco, il nome di Nuno Rodrigues de Candareya, a cui, anche secondo l'organizzazione del Canzoniere dell'Ajuda, dovrebbe appartenere tale *cantiga*.

⁹ «Pour ce qui est du texte *A mia sennor que eu mais d'outra ren* [...] le témoignage du chansonnier A nous permet de conjecturer, d'une part, que la version transmise par les apographes italiens sous le nom de Sancho Sanches ne remonte à l'archétype et, d'autre part, qu'elle doit être un rajout intégré à la première collection: provenant d'une source diverse, il aura été copié dans l'espace entre deux auteurs», E. GONÇALVES, *Sur la lyrique...*

¹⁰ Non sembra che si possa trattare di due canzoni affini o dipendenti l'una dall'altra, come sostenuto da Saverio PANUNZIO, *Pero da Ponte. Poesie. ed. critica a c. di —*, Adriatica Editrice, Bari 1967.

¹¹ Cfr. G. TAVANI, *Repertorio...*, pp. 316 s..

¹² Cfr. *Rep.* 7,3; 13,1; 22,4; 40,10; 43,17; 47,5; 70,2; id.,35; 75,9; 77,6; 79,12; id.,14; 87,9; id.,12; 88,7; 94,20; 96,3; 110,4; 114,10; 115,6; id.,7; 116,8; id.,26; 120,48; 123,7; 125,7; id.,14; id.,16; id.,26; id.,36; id.,39; id.,41; 151,3; id.,6; 157,10; id.,39.

¹³ Cfr. *Rep.* 77,6; 87,12; 96,3; 114,10; 151,3; 157,10.

¹⁴ Cfr. *Rep.* 109,1.

¹⁵ Essi sono: Fernan Rodriguez de Calheyros, Johan Soares Coelho, Don Lopo Lias, Martim Moxa, Pay Gomez Charinho, Pedr'Amigo de Sevilha, Pero da Ponte, Pero Garcia Buralês e Don Vasco Fernandez Praga de Sandim.

¹⁶ Cfr. *Rep.* 70,35.

¹⁷ Cfr. *Rep.* 70,2.

¹⁸ Maria Ana RAMOS, *L'éloquence des blancs dans le chansonnier d'Ajuda in Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes. Actes du XVIIe congrès international de linguistique et philologie romanes (Aix-en-Provence, 29 aout-3 septembre 1983)*, Université de Provence, Aix-en-Provence, vol. 8, 1986, pp. 215-236: capitolo sugli «Espaces en blanc destinés aux textes», pp. 219 s..

¹⁹ Testi in A con 1 sola strofe (segue sempre uno spazio in bianco): A39, 57, 69, 73 (alla 69 segue anche una lacuna del manoscritto).

²⁰ Testi con 2 strofe (segue sempre uno spazio in bianco): A25, 38, 60, 62, 90, 93, 98, 99, 123, 149, 214, 218, 220, 245 (spazio lasciato anche per il cambio d'autore), 277. Di questi hanno una strofe in più in B solamente A60, 90 e 93.

²¹ Martim Soares (cfr. *Rep.* 97,40), con una strofe in più in B; Pero Garcia Buralês (cfr. *Rep.* 125,25), con una strofe in più in B e con l'ordine delle strofe diverso; Roy Queymado (cfr. *Rep.* 148,10), con una *fiinda* in più in B; Vasco Gil (cfr. *Rep.* 152,17), con una strofe in più in B intercalata tra la 2^a e la 3^a cobbola.

²² I testi pervenuti a noi lacunosi a causa di guasti nel Codice dell'Ajuda sono A94, 302, 303, 310.

²³ Testi con 3 strofe seguite da spazio bianco non dovuto alla fine della sezione di un autore: A100, 103, 173, 177, 259 (oltre il nostro caso A68).

²⁴ A259.

²⁵ *Cancioneiro da Ajuda*, ed. critica a c. di Carolina MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Max Niemeyer, Halle a.S. 1904, I, p. 507, nota.

²⁶ Giulia LANCIANI, *Il Canzoniere de Fernan Velho, edizione critica, con introduzione, note e glossario*, Japadre, L'Aquila 1977, p. 63.

²⁷ Ringrazio vivamente Elsa Gonçalves per avermi indicato la tecnica utilizzata da Joham de Gaya in questo componimento.

²⁸ In particolare Luciana STEGAGNO PICCHIO, *Gli agli verdi (Una canzone di scherno di Johan de Gaya)*, in «Studi di Letteratura Spagnola», Roma 1966, pp. 151 ss., poi più volte ripubblicato in altri lavori.

²⁹ Per un più completo quadro socio-culturale su quest'epoca si rimanda a Giuseppe TAVANI, *L'ultimo periodo della lirica galego-portoghese: archiviazione di un'esperienza poetica*, sep. «Revista da Biblioteca Nacional», 3 (1-2), Lisboa 1983, pp. 9-17.