

CONGREVE'S MOURNING BRIDE
AND COLTELLINI'S ALMERIA

Little study has so far been made of the relations between the English and Italian theatres in the eighteenth century¹, or of the relations between the *teatro di prosa* and the *dramma per musica* of the same period. It may therefore be useful to record an eighteenth century Italian version, which has until now passed unnoticed, of William Congreve's tragedy, *The Mourning Bride*.

Marco Coltellini's *Almeria, nuovo dramma per musica*², was first performed in the San Sebastiano theatre in Livorno in the spring of 1761, and was published at Livorno in the same year. The author, who was born in 1719, apparently became interested in the theatre belatedly but wholeheartedly, and *Almeria* was the first of a series of melodramas³ which made him so famous that he

¹ Arturo Graf, in his *Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII* (Turin 1911) discusses only the influence of Shakespeare.

² « Per Gio. Paolo Fantechi all'Insegna della Verità ».

³ Two earlier compositions to be set to music were *Dori alle ninfe dell'Arno* (cantata, 1757), and *La Venere placata: componimento drammatico per le augustissime nozze delle reali altezze di Giuseppe Arciduca d'Austria e della Reale Donna Isabella di Borbone. Da cantarsi nel Teatro di Livorno la sera del 5 Ottobre 1760 in occasione delle feste fatte celebrare in detta città dal Marchese Cavaliere Filippo del Monte General Maggiore, e Governatore della medesima.* (Livorno, per G.P. Fantechi all'Insegna della Verità in Via Grande). This edition had vignettes by Carlo Coltellini, engraved by F. Violante *et al.* The music was by Carlo Antonio Campioni, the only opera ever written by that composer. The cast consisted of two characters; Venere, sung by Maria Maddalena Parigi, and Amore, sung by Tommaso Guarducci. The British Museum *Catalogue of Printed Books* ascribes to Coltellini an anonymous *Tributo d'ossequio a Sua Eccellenza il Signor... Marchese Carlo Ginori... che nel capitolo dell'insigne ordine militare di Santo Stefano radunato in Pisa nel presente anno 1755 ha presieduto in qualità di Luogotenente di Sua Maestà Imperiale Francesco Primo* (Livorno 1755).

Salvioli in his *Bibliografia universale del teatro drammatico* (Venice, 1903) lists an undated Viennese edition of *Armida*, the title-page of which states that the play was performed in Vienna on Jan. 3, 1761, though the first dated edition is 1763. Alfred

succeeded Metastasio as Poeta Cesareo at the court of Vienna in 1763, and became official librettist at the Russian court in 1772.

Coltellini acknowledged his debt to an English source in the address of *L'Autore al Lettore* which prefaces *Almeria*, but as he named neither the tragedy to which he was indebted nor its author Italian critics failed to identify them; and Congreve's heroine was insufficiently well-known outside England for *Almeria* to be recognized as taking its title from her name.

The Mourning Bride had first been performed in 1697, and it may seem surprising that Coltellini chose it for imitation when it was over sixty years old and had never won great fame abroad. The answer to this may lie in the fortunes of the play in England, and in the circumstances of Coltellini's own life¹. Son of the Capitan della Piazza of Prato, little is known of his youth, except that at some period he must have taken minor holy orders, for he is sometimes spoken of as « Abate ». These orders did not, however, prevent him from taking a wife, Spina di Ranieri, and their daughter Celeste, later to be one of the most celebrated singers of her day, was born in 1760². As early as 1750 Coltellini was living in Livorno with his mother and his elder brother Carlo, an artist, who designed the vignettes for Marco's *Venere placata*³.

Livorno, the first free port in the Mediterranean, had early become the home of a colony of English merchants, and Coltellini seems to have frequented their society. He was the protégé of the British Consul, John Dick, to whom he dedicated in 1763 his

Loewenberg in his *Annals of Opera* (2nd ed., Geneva 1955) speaks of performances of *Ifigenia* set by Traetta and of *Telemaco* set by Gluck in the 1570's. But these must have been earlier librettos, not by Coltellini, and the date of 1761 for *Armida* must be a misprint. It is evident from Metastasio's first letter to Coltellini, as well as from the dedication of *Almeria*, that *Almeria* was his first opera. This is confirmed by Filippo Mazzei in his *Memorie della vita e delle peregrinazioni* (Lugano 1845), I, 200, n. 1.

¹ The most complete account of Coltellini's career is to be found in the *Enciclopedia dello Spettacolo* (Rome, « Le Maschere », 1954). There is no satisfactory bibliography of his works, though both Loewenberg's *Annals* and Oscar Sonneck's *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800* (Washington, 1904) contain many items.

² Anna Mondolfo, *Lettera di Celeste Coltellini*, in « Rivista di Livorno », N/D 1958, pp. 334-340, where the baptismal certificate of Celeste is published for the first time, dated Nov. 29, 1760, not 1764 as had hitherto been thought.

³ Cf. also note 2, p. 161 *infra*.

*Ifigenia in Tauride*¹. Celeste's godfather was William Hempson of London. Filippo Mazzei, later a friend of Benjamin Franklin and an American agent during the Revolution, speaks of having met the Abate Marco Coltellini in Livorno in 1750 at the house of Cristofano Langlois, the foremost English merchant of that city. Mazzei describes Coltellini as « generalmente amato e stimato dalle pietre medesime, come fu per tutto dove andò, in Vienna, in Berlino (dove il Gran Federigo voleva ritenerlo, ed ei sarebbe restato se non fosse stato impegnato con Caterina 2.da) e finalmente in Pietroburgo, dove all'età di 58 anni la morte lo tolse agli amici e alle muse. Egli aveva un'ascendente così felice, che al primo abbordo interessava chiunque a favor suo »².

Mazzei left Livorno for Smyrna in August 1752, and on his return there in 1757 again met Coltellini. He records:

« Poco dopo la mia partenza [for Smyrna], lord Essex, che era stato

¹ *Ifigenia in Tauride: dramma per Musica. Rappresentato nel Teatro di Vienna l'Autunno dell'anno 1763* (Livorno MDCCLXIII. Per Marco Coltellini. All'inseg. della Verità.) The dedication to Giovanni Dick, console di S. M. Britannica in Livorno, reads in part: « Non per altro ho io sì lungamente contrastato colla vostra ritrosia per farvi accettare la piccola offerta che or vi presento, sennon per aver un'occasione di dire al pubblico quanto vi devo, che è l'unica strada che mi lasciava la fortuna per dimostrarvi la mia gratitudine, e la sola ricompensa che sdegnar non potete di ricevere de' vostri beneficii. Fu in buon punto per me quando prima ebbi l'onore di conoscervi. La vostra mano soccorrevole mi sottrasse a tutte l'ingiurie della fortuna, e non è scorso fin da quel tempo forse un sol giorno, che non sia per me contrassegnato da qualche tratto generoso della vostra assistenza; e sebbene si sieno combinate in questo intervallo tutte le circostanze che potevano più disgustarvi, non mi avete mai attribuito a colpa i contrattempi della fortuna nemica, e non vi siete mai stancato nell'impegno di sostenermi. Mi rammento un tempo che i miei poveri versi, destinati soltanto a soddisfar le richieste degli amici, quasi che arrossivano della pubblica luce, quando Voi, giudicando de' miei talenti colla vostra parzial bontà, m'incorragiste ad arrischiargli sulla scena drammatica, e giungeste a persuadermi ch'io potea farlo; ed oh quanto mai vi è costato, e vi costa di dispendio, e d'inquietudini questa nuova premura della mia gloria! Non so se sia forse stanca di perseguitarmi la fortuna, e che cosa io m'abbia a pensare delle lusinghiere speranze che mi presenta, ma conosco il vostro cuore, e so che nelle favorevoli circostanze, che hanno portato le mie nuove fatiche fin sotto l'occhio della MAESTA', se queste decidono d'un mio vantaggioso stabilimento, direte contento e soddisfatto nel mirar compita l'opera dalle vostre mani: *son pur riuscito a farlo felice*. Son poco sollecito di quel che della mia *Ifigenia* possa dir la censura, dopo tanti vantaggi che mi ha prodotto, e non mi curo d'esaminare nemmeno se sia abbastanza degna di Voi, quando so che vi è cara, e quando mi procura l'occasione d'un sì lungamente ritenuto giusto sfogo di gratitudine ».

This tragedy, his first to be performed in Vienna, was, written, according to the *Novelle letterarie* (Nov. 1763, pp. 740-41), « ad istanza del Sig. Francesco Durazzo Patrizio Genovese, il quale ha generosamente regalata l'erudita fatica dell'Autore, e di più l'ha chiamata a Vienna, dove per portarsi, partì di Livorno l'ultimo d'Ottobre del corrente anno ».

² Mazzei, I, 74.

circa 3 anni in Livorno, trattenutovi dalle rare bellezze della signora Filinguella, faceva tanto caso della sua società, come da lui stesso, che era creduto il più grand'amico, che avesse avuto. Quando partì l'indusse ad andar seco per veder l'Inghilterra, e poco dopo il loro arrivo si credè negletto, e se ne venne prestissimo, disgustato del supposto amico, e del paese »¹.

William Anne Capel, fourth Earl of Essex, had been born in 1732 in Turin, where his father was from 1731 to 1736 ambassador extraordinary and plenipotentiary to the King of Sardinia. Lord Essex's marriage took place in England in 1754, and this would set Coltellini's visit as sometime between that year and 1752. It is possible that during his stay in England, brief though it was, Coltellini saw in London a performance of *The Mourning Bride*, and that this first roused his interest in the play. It had been dropped from the repertory of the London theatres at the end of 1743, but had been revived in 1750 at both Covent Garden Drury Lane². At the latter theatre in December of that year and the rôle of Osmyn was played by David Garrick so brilliantly that the play was retained in the Drury Lane repertory until 1776, though during the season 1752-3, when Coltellini was probably in England, it was performed only twice³. Garrick remained in the cast until 1756, and Coltellini may well have been taken to see England's greatest actor playing one of his most powerful parts. During this period, of course, Osmyn's rôle was predominant in the play. It was not until after Garrick's retirement that Hannah Pritchard and her successors, particularly Elizabeth Younge and Sarah Siddons, made Zara the principal character. This is significant, as will be seen when Coltellini's adaptation is considered.

Almeria was already planned and partly written before Mazzei returned to Livorno in 1757, for he quotes a letter which he received from Coltellini on his arrival in Florence:

« Giacchè tu devi venire, vieni dunque, e presto, poichè io non posso indugiare a stampar la mia *Almeria*, e prima voglio che tu la veda. Non

¹ Mazzei, I, 74.

² Elmer B. Potter, *The Paradox of Congreve's Mourning Bride*, PMLA, LVIII, 4 (Dec. 1943), 977-1001.

³ Emmett L. Avery, *Congreve's Plays on the Eighteenth-Century Stage* (New York, M.L.A., 1951), p. 203.

t'insuperbire per altro, come se qua non ci fossero uomini capaci di ecc.; ma dove trovare un'altro, che scaraventi il vero nel muso, come te? ».

« Non glie lo scaraventai », continues Mazzei, « ma glie lo dissi più d'una volta, e soprattutto allorchè (trovandosi imbarazzato per un cambiamento che vedevo necessario) mi diceva: *Ma tu come avresti detto?* come se io fossi stato poeta. Vi era un sol passo, quando me n'andai, ch'ei non aveva potuto cambiare con reciproca soddisfazione. Gli venne detto, che al governatore gli era piaciuto moltissimo. "O che non ti bastava" diss'io, "per concepir che non poteva esser nulla di buono?". Era governatore il colonnello Borbon del Monte, pieno di presunzione, e conseguentemente di ignoranza, sua indivisibile compagna »¹.

Metastasio seems to have shared Mazzei's qualified admiration of the new play. Coltellini wished to dedicate his work to the famous poet, now aged and in semi-retirement, and Metastasio's letter dated from Vienna, March 8, 1761, attempting to dissuade him from this tribute, is amusingly guarded, despite its elaborate courtesy.

« A tenore delle ottime speranze che mi hanno ispirato de' vostri felici talenti, gentilissimo signor Coltellini, alcuni vostri leggiadri componimenti poetici da me veduti, e particolarmente l'ultimo scritto in occasione delle nozze del nostro arciduca², io so buon grado a quelli che hanno superato i vostri modesti ritegni, riducendovi a calzare il coturno e a procurar di aggiungere ornamenti al nostro teatro. Il mare è veramente tempestoso e difficile, ma per quanto si può presagire della destrezza e della intelligenza di chi finora non ha mai voluto allontanarsi dal lido, io vi credo provveduto di tutto il bisognevole all'impresa, e sono impaziente di accompagnarvi, superbo del mio presagio, alle pubbliche le mie approvazioni. Ma queste scemerebbero troppo di prezzo se fossero retribuzioni d'una vostra dedica: una tale specie d'incenso non è in commercio fra gli abitatori di Parnaso, o per immemorabile prescrizione è unicamente dovuta ai luminosi figli della Fortuna, della quale io non ho mai goduto nè ambito il favore. Tenuto, come io veramente mi confesso, alle vostre parziali disposizioni, vi sarei troppo ingrato se vi lasciassi incominciar la carriera col cattivo auspicio d'una inutile, anzi dannosa irregolarità. Deponete dunque questo pensiero e somministratemi gli sperati motivi di pubblicarmi vostro panegirista, come già sono »³.

¹ Mazzei, I, 200-201. Bourbon del Monte seems to have been a patron of opera, for Antonio Santini dedicated to him his edition of Metastasio's *Trionfo di Clelia* (Livorno, 1762), Cf. note 3, p. 145.

² *La Venere placata*. See note 3, p. 145.

³ *Tutte le Opere di Pietro Metastasio* a cura di Bruno Brunelli (Milan, Mondadori, 1954), IV, 188-9.

Coltellini, however, was not to be discouraged, and on May 25 Metastasio wrote another letter which gracefully combined tact and sincerity:

« Geloso del mio buon costume voi non avete voluto, riverito signor Coltellini, somministrarmi motivi onde insuperbire dell'efficacia della mia eloquenza, poichè, malgrado le vive rimostranze della medesima, vi è piaciuta pubblicare una dedica che, onorandomi troppo può eccitare la curiosità d'investigare s'io la meriti: esame che più prudentemente si evita che non si affronta.

Basta, il Ciel vel perdoni. Io sono così sedotto dalla vivacità poetica e dalla magia della bellissima vostra lettera, che i miei meditati risentimenti mi degenerano sulla penna in applausi e rendimenti di grazie.

Voi volete il mio giudizio sul dramma: eccovelo sincero, e non contaminato dalle segrete propensioni dell'amicizia e della riconoscenza. Tutto lo stile del libro è vivo, armonioso, pieno d'immagini e di pensieri: vi son arie ch'io v'invidierei se la natura mi avesse fabbricato capace di tale affetto: in somma nel vostro verseggiar si conosce ad evidenza l'eccellenza del terreno e la cura di coltivarlo. Quanto poi all'economia della favola (non so se per colpa del primo Autore o se della necessità di restringere in troppo angusto sito le invenzioni di quello) parmi che gli avvenimenti troppo affollati soffrano lo svantaggio delle piante, che messe in troppo ristretto terreno si soffocano a vicenda per mancanza dello spazio necessario al progresso di ciascheduna. Può darsi che l'esperienza (come spesso succede) sopra fallace questo mio specioso raziocinio, e vi sarò tenuto se, avendola osservato tale nell'esecuzione, non mi lascerete nell'inganno.

Intanto studiatevi a scoprire in me qualche facoltà di servirvi, e di mostrarvi quanto vi amo, quanto vi stimo e quanto sono vostro ecc.» [IV, 204-205].

Moderate though this praise was, Coltellini was so pleased with the letter that he published it, and on August 27 Metastasio wrote more frankly to Tommaso Filipponi:

« ... Non so qual prurito abbia mosso l'autore dell'*Almeria* a pubblicar la mia lettera intorno al suo dramma ed alla dedica del medesimo, che ha pur voluto eseguire a dispetto delle mie serie rimostranze acciòchè superasse una così diabolica tentazione. Perchè non possiate dubitare un momento ch'io sia capace di dilettermi di tali incensi, vi accludo copia della lettera ch'io scrissi all'autore suddetto, per dissuaderlo: ma, come vedete, non ho ragione d'insuperbir dell'efficacia della mia eloquenza » [IV, 222].

Coltellini's dedicatory poem, « All'Illustrissimo Abate Pietro Metastasio Poeta Cesareo », is too long to quote in full, but the ocean metaphor of the opening lines shows that Metastasio was referring to them in his first letter.

“E da chi mai, Signor, se Tu mel nieghi,
Spero soccorso in questo mar crudele,
Pien di rischio e d'orror, ch'io varco e temo?
A Te servono i venti, a Te le sponde
S'offron fiorite ovunque poggi, e sempre
Ride per Te di pura luce il Cielo.
Per Te non v'è procella, e se talvolta
Par che s'increspi in torbi flutti l'onda
Minacciosa e superba, è per guidarti
Più inaspettato e più gradito in Porto.
Invan per Te del favoloso Alcide,
Freno al comune ardir, s'alzaro i segni;
Che di quest'ampio mar tutte le vie
Fortunato scorresti, e sempre carico
Di merci preziose al patrio lido
Fra il plauso universal festi ritorno...

The poet goes on to describe the hazards and difficulties of his own literary voyage, and ends by invoking Metastasio as the tutelary deity of his fortunes:

Nè cieca ambizion nè voglia avara
Di riportar dalle contrade ignote,
O i custoditi Pomi, o l'aureo Vello
Mi fè scioglier dal lido; io servo al cenno
Di benefica man, che regge ognora
Pietoso il mio destino, e incontro all'onte
Di nemica fortuna a me fa scudo¹.
Felice me se al venerato impero
Che al mio ben destinò, mi desse il Cielo
Successo ugual; ma quando pur convenga
Perir tra' flutti avari, almen superbo
Dal merto d'ubbidir, pero contento.
Ma che perir, se tu mi scorgi? Io spero
Tutto da Te; basta il tuo nome a farmi
Placida l'onda, il Ciel sereno, aperto
L'intricato sentier, sicuro il Porto.

¹ Probably a reference to John Dick's encouragement and financial aid.

E allor dall'alte sponde il guardo in giuso
 Volgerò disdegnoso a' mostri ingordi
 E schermirò le lor minacce, e lieto
 Appenderò del fausto mio ritorno,
 Tributo al tuo gran nome, i voti al Tempio.

II

As Professor Potter has pointed out, *The Mourning Bride* never won great praise from the critics, but maintained its favour with the public because of the opportunities it afforded the actors. "It is indeed," he says, "comparable to an opera libretto — dead stuff until supplemented by the musical delivery and creative powers of a skilled actor of the declamatory school."¹ Yet its transposition into an operatic libretto presented serious problems of which Coltellini was quite aware as his prefatory letter to the reader shows:

«L'Argumento del presente Dramma è tutta la prima scena, che è troppo lunga, e abbastanza chiara per avere a ripeterla. La bellissima Tragedia Inglese, da cui l'ho tratto mi dispensa dell'investigare se sia fatto Istorico, o Ideale. Non ho avuto altro in mira, che di copiare alcune poche delle molte bellezze, di cui va adorno l'Originale; e in conseguenza non ho niente che pretendere sul merito dell'Invenzione, a bastanza contento, se nel duro Impegno di condurre con sei Personaggi un'Azione, per cui non meno di undici ne son bisognati al celebre Tragico Inglese, mi sarà riuscito di sfuggire l'inverosimiglianze, che sono lo scoglio fatale, che si presenta a ogni passo in simili Componimenti, e che rende così malagevole impresa il ridurli a perfezione. Il Pubblico, che è il Giudice più competente delle Opere di Teatro, quando si metta in conto anche le angustie, in cui è ridotta la Tragedia dalle leggi della Musica, non potrà a meno di accordarmi un cortese compatimento per un primo parto, che mi spinge a presentargli il desiderio di piacergli. In ogni caso quel che si troverà di difetto, e d'imperfezione nel presente Dramma, non vorrei, che s'imputasse all'Originale, perchè si sarebbe troppa ingiustizia a una delle più belle produzioni in tal genere di quella illuminatissima Nazione».

The plot of *The Mourning Bride* is briefly as follows: Though their fathers were enemies, Almeria, daughter of King Manuel of Granada, is secretly married to Alphonso, son of King Anselmo

¹ Potter, p. 988.

of Valentia. Almeria believes Alphonso to have died in a shipwreck. Manuel wishes Almeria to wed Garcia, the son of his favourite Gonzalez. Manuel captures an African queen, Zara, together with Alphonso, whom she has rescued and made her general under the name of Osmyn. She has fallen in love with him, and Manuel falls in love with her. Fearing that she will help Alphonso, Manuel substitutes himself for the latter in his prison. He is mistakenly slain by Gonzalez. Zara thinks Alphonso is dead, and takes poison. Almeria is about to poison herself too, but is prevented by Alphonso who has led a victorious attack on Manuel's troops.

Many of the changes made by Coltellini in the structure of the play were dictated by the conventions of eighteenth century musical drama. In the first place, as he says in his preface, he has reduced Congreve's eleven personages to six, in accordance with the rule always observed by Metastasio and by most of his contemporaries¹. Coltellini's Garzia, for instance, combines Gonzalez's ambition with Garcia's love for Almeria, and so is a more determined and more dangerous rival than Congreve's Garcia. By eliminating three minor characters, Coltellini has reduced somewhat the noise and perplexity of stratagem which Dr. Johnson observed in *The Mourning Bride*.

In accordance with another convention, Coltellini reduced Congreve's five acts to three. The first act of *Almeria* corresponds to act I and II, its second act to acts III and IV, of *The Mourning Bride*. In these acts the original is followed fairly closely, but in the third act of *Almeria* Coltellini develops the dénouement independently. His Zaira is prevented, like Almeria, from committing suicide. The remorseful Garzia dies by his own hand, and the play ends with Alfonso restoring Zaira's kingdom to her, appointing his friend Ramiro as his Viceroy in Granada, and preparing to take Almeria back to Valentia as his queen.

Coltellini has made certain changes in the characters of his play, and has pruned Congreve's baroque exuberance of language and passion unmercifully. When Garrick gave up the role of

¹ Goldoni objected strongly to these rules (*Mémoires*, chapter 10), as did Metastasio himself, who during his lifetime saw them become more and more rigid (*Opere*, III, 714).

Osmyn, as we have seen, the principal role in *The Mourning Bride* became that of Zara. In Coltellini's version however she is very much the secondary female figure, and though he has allowed her to retain her passionate love, he has reduced her Moorish savagery. He has given her story a happier ending, but has robbed her of the beautiful death scene written for her by Congreve.

Emanuele, on the other hand, has become even more malignant than Congreve's Manuel, and plots a gruesome vengeance on his daughter which is not in the original¹. Coltellini portrays him as a hated tyrant, rather than as simply the overbearing conqueror of *The Mourning Bride*.

Almeria's character, like Zara's, is modified by the hand of reason. Her filial piety is increased, her ravings modified. Her temptation to suicide at the beginning of act III is not in Congreve.

Osmino shows little change from Osmyn, but is less stoic, more human, and more gallant. At the same time he is less vapourish, and Coltellini has omitted the double fainting spell (*MB*, II, 6-7) which so often was met with laughter on the English stage.

Neither *The Mourning Bride* nor *Almeria* can be called a philosophical play, yet Coltellini shares the tastes of his age, and has introduced occasional philosophical or moral reflections. He has added the usual caution at the end of his letter to the reader:

« Le espressioni, che possono essere occorse poco confacevoli alla credenza, o alla Morale Cristiana, si attribuiscono all'Impegno di conservare i caratteri de' Personaggi, e si rifletta sempre, che le libertà Poetiche non decidono delle verità della Religione ».

Yet this declaration is hardly necessary, for the "sympathetic" characters at least express only the most admirable sentiments, and Almeria's impulse towards suicide is rebuked by Ramiro, who reminds her that it is contrary to God's will.

A noticeable innovation in *Almeria* is the condemnation of tyranny, often expressed through the speeches of Ramiro, a somewhat sententious 18th-century liberal. The tyrannical acts of Emanuele are in opposition to the will of the people. It was the peoples of both Granada and Valenza who, weary of war, desired

¹ This revenge of the father on the daughter is reminiscent of *Decameron*, IV, 1.

the wedding between Almeria and Alfonso (I, 1). The oppressed vassals groan at Emanuele's victorious return (I, 2), and the blood of the innocent cries for vengeance against him. The insurgents of Valenza are moved by "Desio di libertade, e di vendetta" (II, 2). The liberty from chains of the good monarch, Alfonso, will ensure the liberty of the vassals from the yoke of Emanuele. At the end of the play, when Alfonso makes Ramiro his Viceroy in Granada as a reward for his services, he says:

È poco un Regno
Per tanta fedeltà, ma men d'un Regno
Darti non posso. In vece mia sul Trono
Siedi in Granata a rasciugare il pianto
Degli oppressi Vassalli. (III, 11)

Throughout the play Ramiro insists on the inevitability of divine punishment for the tyrant. His first monologue expresses his faith in this ineluctable justice, and ends with the aria:

Talor l'accesso folgore
L'ira del Ciel sospende,
Ma quando men s'attende
Discende a incenerir.
Chè nell'eterno sdegno
Per gli empì ognor confina
Coll'ultima ruina
L'eccesso del gioir. (I, 2)

He reiterates this conviction in the second act, when he says:

Si stanca il Cielo
Di soffrire il tiranno (II, 2).

And when Emanuele is murdered as the result of his own plot, Ramiro exclaims:

Ecco come confonde
Le strade de' tiranni
Eterno Provveder. (III, 7)

Thus in *Almeria* the overthrow of the tyrant and the re-establishment of good government become a secondary theme which

is not to be found in *The Mourning Bride*, and which gives a Coltellini's added significance to use of the epithet «illuminatissima» when referring to England.

III

As Coltellini's version of Congreve's play required so many changes, it is not surprising that he used little actual translation of the original text, particularly as opera required more varied forms of versification than the traditional English tragic metre. However some passages of translation, or at least of paraphrasing, are to be found. Unfortunately Coltellini omits the whole passage at the beginning of act III, scene 2, of *The Mourning Bride* which Dr. Johnson so admired, and he attempts neither of Congreve's most famous lines, the opening of Almeria's first speech, «Musick has charms to soothe a savage Breast», and Zara's closing speech at the end of act III, «Heaven has no Rage, like Love to Hatred turn'd,/ Nor Hell a Fury like a woman scorn'd».

Coltellini's method of abridgement and the great contrast between the idiom of 17th-century English tragedy and that of 18th-century Italian melodrama may be illustrated by comparing the scenes in which the Moorish queen describes how she had rescued Alphonso after the shipwreck.

ZARA. Thou hast a Heart, though 'tis a Savage one;
Give it me as it is; I ask no more
For all I've done, and all I have endur'd:
For saving thee, when I beheld thee first,
Driven by the Tide upon my Country's Coast,
Pale and expiring, drench'd in Briny Waves,
Thou and thy Friend, 'till my Compassion found thee;
Compassion! scarce will't own that Name, so soon,
So quickly was it Love; for thou wert God-like
Ev'n then. Kneeling on Earth, I loos'd my Hair,
And with it dry'd thy wat'ry Cheeks; then chaf'd
Thy Temples, 'till reviving Blood arose,
And like the Morn vermilion'd o' er thy Face.
O Heav'n! how did my Heart rejoice and ake,

When I beheld the Day-break of thy Eyes,
And felt the Balm of thy respiring Lips!

(*MB*, II, 9, 38-53)

ZAIRA. Hai pure un cuore,
Sebbene un cuor selvaggio, un cuor di pietra.
Questo ti chiedo, e questo cuor mi basta
Di ricompensa almeno
Delle perdite mie.

ALFONSO. Qual cuore, oh Dio!
O non mi resta in petto, o non è mio!

ZAIRA. Ah vile, ah traditor! Chi vide mai
Sconoscenza più rea? Di', ti rammenti
Quando alle nostre sponde
Lottando colla morte il mar ti spinse
Grondante il salso umor, pallido e smorto,
Da chi trovasti allor, vita e conforto?
La mia pietà (pietà può dirsi appena,
Sì presto amor divenne) in queste braccia
Ti diè ricetta, e queste chiome istesse
Al tuo scampo impiegò. Co' miei sospiri
Fermai l'alma smarrita, e richiamai
A nuovo giorno i moribondi rai. (*Alm.*, I, 12)

Another close parallel with Congreve's text appears in Almeria's response to her father's accusations:

ALMERIA. O Earth, behold, I kneel upon thy Bosom,
And bend my flowing Eyes, to stream upon
Thy Face, imploring thee that thou wilt yield;
Open thy Bowels of Compassion, take
Into thy Womb the last and most forlorn
Of all thy Race. Hear me, thou common Parent;
— I have no Parent else — be thou a Mother,
And step between me and the Curse of him
Who was — who was, but is no more a Father.
But brands my Innocence with horrid Crimes,
And for the tender Names of Child and Daughter,
Now calls me Murderer and Parricide. (*MB*, IV, 7, 29-40)

ALMERIA. O terra, amica terra, apriti, e accogli
 Nelle viscere tue la più infelice
 Misera abbandonata
 Di tutti i figli tuoi. Tu mi ricetta,
 Tu mi servi di madre,
 Altra madre non ho. Padre ebbi un tempo,
 Or lo perdei, non ho più padre, oh stelle!
 Il padre è mio nemico. Il primo affetto
 Tutto a un tempo obliò; di macchia infame
 Ricuopre il nome mio; mi vuole a parte
 D'un'indegna congiura,
 Parricida mi chiama, empia e spergiura. (*Alm.*, II, 11)

Coltellini gives a different order to some of the speeches in the powerful scene between Osmyno and Almeria in prison. In *The Mourning Bride*, Osmyn tells Almeria that the thought that she is his wife is his greatest torment (meaning that he is to lose her to Garcia) and she replies:

Then I am curs'd
 Indeed, if that be so; if I'm thy Torment,
 Kill me, kill me then, dash me with thy Chains,
 Tread on me: What, am I the Bosom-Snake,
 That sucks thy warm Life-Blood, and gnaws thy Heart?
 O that thy Words had force to break those Bonds,
 As they have Strength to tear this heart in sunder;
 So shou'dst thou be at large from all Oppression.
 Am I, am I of all thy Woes the worst?

Osmyn replies that what grieves him is to know that she is his bride, but that their union is not consummated, and continues:

Is this dark Cell a Temple for that God?
 Or this vile Earth an Altar for such Off'rings?
 This Den for Slaves, this Dungeon damp'd with Woes;
 Is this our Marriage-Bed! Are these our Joys!
 Is this to call thee mine? O hold my Heart:
 To call thee mine? Yes; even thus, to call
 Thee mine were Comfort, Joy, extreamest Extasie.
 And 'tis deny'd to me to be so, bless'd,
 As to be wretched with thee.

ALMERIA. No; not that
 The extreamest Malice of our Fate can hinder:
 That still is left us, and on that we'll feed,
 As on the Leavings of Calamity.
 There we will feast, and smile on past Distress,
 And hug, in scorn of it, our mutual Ruin.

OSMYN. O thou dost talk, my Love, as one resolv'd
 Because not knowing Danger. But look forward;
 Think on to Morrow, when thou shalt be torn
 From these weak, struggling, unextended Arms;
 Think how my Heart will heave, and Eyes will strain,
 To grasp and reach what is deny'd my Hands:
 Think how the Blood will start, and Tears will gush
 To follow thee, my separating Soul.
 Think how I am, when thou shalt wed with Garcia!
 Then will I smear these Walls with Blood, disfigure
 And dash my Face, and rive my clotted Hair,
 Break on the flinty Floor my throbbing Breast,
 And grovel with gash'd Hands to scratch a Grave,
 Stripping my Nails, to tear this Pavement up,
 And bury me alive. (*MB*, III, 6)

Coltellini recasts this scene as follows:

ALFONSO. Ah non credei
 Veder così compiti i voti miei.
 Deh qual Astro funesto
 Splendeva al nostro amor? Nacque fra l'armi,
 Fra l'odio si nutrì. Ci univa appena,
 Che il mar ci separò. Vano desio,
 Disperati lamenti
 Furon le sue dolcezze e i suoi contenti;
 E quando un breve istante accorda alfine
 Al bramato diletto,
 Questa è la nuzial pompa, e questo il letto.

ALMERIA. Io non venni a godere, ho cuor che basti
 Tutto l'ire a sfidar dell'empia sorte.
 Le barbare ritorte

Teco dividerò, de' nostri mali
 Ci pasceremo insieme, e almeno, oh Dio!
 Mescerò col tuo pianto il pianto mio.

ALFONSO. Ma se mai giunge il padre
 Che sei meco a scoprir? "Tu sai, che il sonno
 "Sugli occhi de' tiranni
 "Non s'aggrava giammai.

ALMERIA. Morirti a lato,
 Spirar su' labbri tuoi, di mia costanza
 Il premio allora sarà.

ALFONSO. No, mia speranza,
 Allor vedrotti a forza
 Strapparmiti dal seno, e queste braccia
 Stenderò invano a ritenerti, e tutta
 Di strida disperate empiendo intorno
 Quest'orrida prigion, vorrò seguirti
 E cogli occhi, e col cuor. Mentre alle voglie
 D'un felice rival... forse... Oh pensiero
 Che mi lacera il cuor, pensier funesto!
 Qual tormento ha l'abisso eguale a questo?
 "Allor del Cielo ad onta
 "Ricerca una morte a brani a brani
 "Mi straccerò le carni, e queste mura
 "Di sangue tingerò, poi chino a terra
 "E coll'unghie e co' denti
 "Tanto m'adoperò, che scavi infine
 "Una misera fossa, ove nutrendo
 "Per poco Amore il mio tormento, e sparso
 "Di lacrime e di sangue il petto e il volto
 "La morte a prevenir giaccia sepolto.

ALMERIA. Oh immagini d'orror. Qual gelo, oh Dio!
 Mi scorre in ogni veno! Io d'altri in braccio?
 Io viver senza te? Non se del padre
 S'armin tutte le furie a' danni miei.
 Miser! Io mi credei,
 Che dovesse recarti alcun conforto

La compagnia del mio dolor, ma veggio
 Che son de' tuoi tormenti
 Il tormento più fiero; il serpe ascoso
 Che ti divora il cuor.
 Dunque m'uccidi,
 Ti vendica, ben mio.
 E col mio rassicura il tuo timore,
 E almen risparmi, oh Dio!
 Questo uffizio crudele al mio dolore. (*Alm.*, II, 3)

These extracts will show sufficiently how Coltellini has compressed and re-arranged the English original, how he has pruned florid excesses of both passion and language, so that his version lends itself as well to the art of the singer as Congreve's does to that of the actor. It may be observed too that Coltellini has actually composed two versions, a not uncommon practice at that time; for as he says in his letter to the reader: "Si è segnato colle virgolette tutto quel che per comodo di brevità si è lasciato di porre in Musica."

IV

The first edition of *Almeria*¹ is in itself interesting, for the press from which it issued, the "Insegna della Verità", was acquired by Coltellini himself in the spring of 1763. The first recorded works published with his imprint were his own *Ifigenia*, Algarotti's *Saggio sopra l'Opera in Musica*, and a *Gazzettiere Americana*². After Marco went to Vienna in October of the same year, though the imprint continued to bear his name at least

¹ The play was published again in 1762 in vol. IV of the *Biblioteca teatrale italiana* (Lucca, G. Della Valle). A new version, *Almeria: tragedia per musica di Marco Coltellini ridotta in verso sciolto di G.E.S.*, appeared in vol. VII of the *Biblioteca teatrale* (Rome, 1815).

² *La Gazzettiere Americana contenente un distinto ragguaglio di tutte le parti del Nuovo Mondo... tradotto dall'inglese e arricchito di Aggiunte, Note, Carte, e Rami*. In Livorno, per Marco Coltellini, all'Insegna della Verità, 1763. The vignette on the title-page and the pictorial frontispiece were designed by Carlo Coltellini and engraved by F. Gregori. The English original, *The American Gazetteer*, had appeared in London in 1762.

until 1770, the business was directed by his nephew Tomaso Masi, who with a son, Glauco, continued the press after Coltellini's death. It became famous in 1764 when it printed the first edition of Beccaria's *Dei Delitti e delle pene*, and even more so when it published between 1770 and 1779 the third edition of the French *Encyclopédie*. It had, says Francesco Pera, the historian of Livorno, the reputation of publishing books which no other press in Italy would dare to print¹, a comment which gives added significance to Coltellini's attack on tyranny in *Almeria*.

Besides its bibliographical interest, the first edition is valuable because it records the names of all those associated with the first performance in the Teatro di San Sebastiano in Livorno. This theatre had been built in 1644 and renovated in 1721, when the Accademia degli Affezionati was founded with the purpose of bringing to Livorno good companies and good plays, both prose and musical. The brilliant production of *Almeria* is a striking proof of the importance and excellence of community theatres in Italy, and of the prosperity and culture of Livorno, then the wealthiest and most independent city in Tuscany². «It was in these independent communities», as Hyatt Mayor says, «that the men of letters, the cognoscenti of the arts, and the gentlemen musicians had first combined declamation, scenery, and music to delight the heart, the eye, and the ear with opera»³.

The singers who performed *Almeria* were for the most part distinguished, though the parts of Garzia and Ramiro were sung by anonymous players, and Veronica Rainieri who sang the role of Zaira was not well-known. Emanuele was sung by Filippo Laschi, who in 1760 had been appointed virtuoso to Prince Charles

¹ In his *Appendice ai Ricordi e alle Biografie Livornesi* (Livorno, 1877, p. 30) Pera mentions a tablet in the Via della Banca in Livorno bearing the following inscription: «Qui ebbe la tipografia Marco Coltellini e fu pubblicato nell'Aprile 1764 la prima edizione Dei Delitti e Delle Pene di Cesare Beccaria, e dal 1770 al 1779 l'opera immensa dell'Enciclopedia Francese in 33 grandi volumi». Tomaso Masi's name appears on the imprint in 1772, when he published the supplement to Muratori's *Annali d'Italia*. Cf. Fumagalli's *Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l'histoire de l'imprimerie dans ce pays* (Florence, Olschki, 1905).

² See J.J. Lalonde's description of Livorno in his *Voyage en Italie fait dans les années 1765-1766* (Paris, 1786). vol. III, chap. VIII.

³ A. Hyatt Mayor, *The Bibiena Family* (New York, Bittner, 1945), p. 16.

of Lorraine, brother-in-law of Maria Theresa. Laschi first sang at Venice in 1743, and for many years appeared there every season. Angela Caterina Riboldi, who sang *Almeria*, also began her career in Venice in 1749, and both she and Laschi sang there during the season of 1760-61, she at the Teatro S. Salvatore, he at the San Moisè. Pasquale Potenza, who appeared in the role of Alfonso, sang at the Teatro S. Samuele in Venice between 1750 and 1770¹.

The performers in the ballets which accompanied the play were equally distinguished. The "primo Grottesco e Inventore de' Balli" was a signor Mitchel, an Englishman, who is described as the "Virtuoso di S.A.S. la Principessa Ereditaria di Modena", the daughter-in-law of the Empress. A second English dancer, Gardiner, with Mademoiselle Sarnetti, formed the "prima copia seria." Another couple, Domenico and Anna Lenzi, are described as the "primi ballerini di S.M. il Re di Polonia ed Elettore di Sassonia." Their costumes, very handsome and all new, according to the description, were designed by Pietro Capocchi of Livorno.

Mitchel's partner, Anna Lapi, may have been related to Giovanni Lapi, the nephew of Metastasio, who designed the settings for the ballets. This talented engraver, illustrator, and stage designer also engraved a portrait of Coltellini as a frontispiece for the first edition. Roman by birth, Lapi lived at Livorno for forty years, and Francesco Pera says of him: «dipinse fra le altre una scena assai pregiata, conosciuta col nome di scena dei sepolcri»². This was almost certainly the setting for *Almeria*, I, 9, which is attributed to him in the list of designers at the beginning of the play, and is described as a «Veduta d'antico tempio destinato per li Sepolcri degli estinti Re di Granata, e fra questi si vede da un lato il sepolcro di Anselmo».

Two other well-known artists provided settings for the play. Cavaliere Antonio Galli Bibiena, «primo Architetto ed Ingegnere Teatrale delle LL.MM.II.», designed the «Salone magnifico nel Regio Palazzo, riccamente adornato per l'ingresso del Re trion-

¹ Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento* (Venice, 1897).

² *Nuove biografie livornesi* (Livorno, 1895), p. 10, n. 1. Lapi designed title-pages for several books which appeared with a London imprint but were actually printed in Livorno and sold by Gio. Tom. Masi; among them are Tasso's *Gerusalemme* (1778) and Sannazaro's *Arcadia* (1781). Much earlier in his residence in Livorno he had designed a series of handsome plates for the *Magazzino italiano* of Livorno (1752-3).

fante. Trono da un lato». This scene was used in all three acts. Antonio Galli Bibiena was at that time working on one of his most important commissions, the re-building of the Teatro Comunale of Bologna, an undertaking which lasted from 1756 until 1763. In this same year, 1761, he also designed a scene for the theatre of Parma¹. The «Carcere orrido» of acts II and III was designed by Francesco Orlandi, a member of the Accademia Clementina of Bologna, who was employed for some time in Livorno. The fourth setting, a «Camera negli appartamenti Reali», which was used only for the first two scenes of act I, was by a scene-painter of lesser renown, Antonio Ceccarini of Florence.

The musical setting was by Giovanni Francesco de Majo, who though he was only 21 was already a «celebre Maestro di Cappella Napolitano, e all'attuale servizio di S.M. il Re delle due Sicilie», a position he probably owed to the training and influence of his father Giuseppe, Maestro di Cappella at the Neapolitan court. Giovanni de Majo had just begun his career as a composer for the theatre, having in 1760 written the music for two dramatic works, *Astrea placata* and *Cajo Fabricio*. In 1763 he composed the score for another play by Coltellini, *Alcide negli Orti Esperidi*. He later wrote setting for several of Metastasio's operas, including the famous *Didone abbandonata*, but his career was cut short by his death at the age of 30.

That opera had replaced the *commedia dell'arte* as an international form of art is evident from this list. France, England, and Italy had all contributed participants for *Almeria*, who could list as their patrons three branches of the Imperial House of Austria, as well as the King of Poland. But brilliant though its production was, either *Almeria's* intrinsic merit was not sufficient to keep it in the operatic repertory, or else it was too novel in subject to be successful. For the most part, the serious operas of the period were based on mythological or classical subjects, and when Metastasio said that *Almeria's* faults were those of the original he probably meant that Coltellini had chosen a subject which was at once too unfamiliar and too complex. Simplicity

¹ Mayor, p. 32. In Mayor's catalogue of the known works of Antonio Galli da Bibiena the scene for *Almeria* is not recorded.

was considered essential in a libretto, and it is quite true that *The Mourning Bride* has closer affinities to *Aida* than to *La clemenza di Tito*. Coltellini's real fame, which was to take him to Austria, France, Prussia, and Russia, came when he turned to more conventional sources for his later compositions, and though *Almeria* is considered by Giulio Natale one of his three best librettos¹, together with *Amore e Psiche*² and *Antigona*³, it was apparently seldom performed.

His skill as a librettist is evidenced by the number and quality of the composers who set and re-set his later operas. *Armida*, for instance, was the subject for at least four scores: by Traetta (1763), Salieri (1771), Righini (1788), and, under the title of *Armida e Rinaldo*, by Sarti (1785). *La Contessina*, a new libretto by Coltellini on the same subject as Goldoni's melodrama by that title, was set to music by Gassmann (1770)⁴, Bernardini (1773), Astarita (1774), Piccini (1775), and Cimarosa (1777); and under a different name, *Il Conte Bacellone*, by Giacomo Rust in 1774. The original score (1763) for *Ifigenia in Tauride* was by Traetta⁵, and a new setting was the only opera composed by Galuppi in Russia when he was court conductor there between 1766 and 1768. Gluck wrote the music for Coltellini's *Telemaco* (1763), and Paisiello for his

¹ *Il Settecento*, «Storia Letteraria d'Italia» series (Milan, Vallardi, 1929), II, 835.

² Salvioli lists the first edition: *Opera rappresentata nell'Imperial Regio Teatro di Vienna festeggiandosi i felicissimi sponsali di Ferdinando III di Borbone re delle Due Sicilie, e di Maria Giuseppina d'Austria*. Vienna, 1767. The original music was by F.L. Gassmann, but the libretto was re-set in 1781 by J. Schuster.

This play was published in a French translation in St. Petersburg in 1773. It is also included in Apostolo Zeno's *Raccolta di Melodrammi seri scritti nel secolo XVIII* (Milan, 1822), vol. II. Giovanni Gherardini in his general introduction to this collection says of Coltellini: «Succeduto al Metastasio nell'ufficio di poeta cesareo, egli seppe farsi ammirare, a malgrado d'un sì fresca memoria, colla chiarezza dello stile, colla bella disposizione de' recitativi, colla varietà e spontaneità delle ariette e colla pompa dello spettacolo; tantochè, in grazia di simili pregi, volentieri gli fu perdonato tutto quanto d'inverosimile e di stracchiato nelle sue orditure».

³ *Dramma per musica. Musica di Tommaso Traetta. Rapp. nel Teatro della Corte Imperiale in Pietroburgo nel novembre 1772*. «Il Traetta scrisse ancora un capolavoro, l'*Antigona* 1772 per la corte di Caterina II su libretto del Coltellini, la più compatta e forte opera italiana del tempo». Andrea Della Corte e G. Pannain, *Storia della Musica* (2nd ed., Turin, U.T.E.T., 1949), II, 815.

⁴ First performed at Neustadt, Moravia, at a meeting of Emperor Joseph II of Austria, and King Frederick of Prussia, later in Vienna in the same year. First published in Neustadt in 1770.

⁵ «Fu composto nel 1763 su libretto di Coltellini il quale non aveva trascurato di osservare i propositi del Calzabigi. Alla drammaticità del libretto corrispose la musica vivace e appassionata». Della Corte e Pannain, II, 815.

Lucinda ed Armidoro and *Le nozze d'amore*, both in 1777, as well as for another adaptation from Goldoni, *Il mondo della luna*, in 1783. Indeed it was the composers whom he inspired who served to keep Coltellini's librettos alive even in this century, though often in German translations. Mozart composed a score for only one of his works, *La finta semplice* (1768), and this was revived during the 1920s at Carlsruhe, Vienna, Breslau, and Prague. There was also a Danish version in 1923. In 1924 Gassmann's setting of *La Contessina* was performed in Germany, as was also in 1930 J.F. Haydn's score for *L'infedeltà delusa*, composed in 1773 on the occasion of Maria Theresa's visit to Prince Esterházy.

As Coltellini's career opened with his adaptation of an English play, it may be mentioned that two of his own works appeared on the English stage¹. *La Contessina*, one of the most popular of his operas, was, in 1774, the same year in which it was played both in Rome and in Verona, translated and altered by G.G. Bottarelli as *The Proud Beggars*, was performed at the Haymarket Theatre on January 11, and was published in London. A new setting for his *Piramo e Tisbe* (the original score, written in 1771, was the last intermezzo composed by Hasse)² was the first and best opera that Venanzio Rauzzini wrote for the London stage, and was performed on March 3, 1775, at His Majesty's Theatre. The libretto was translated by F. Bottarelli, and was also published in London in 1776. But Almeria, endowed with her new gift of song, apparently never visited the city where she had first mourned as a bride and triumphed as a heroine.

BEATRICE CORRIGAN

¹ Cf. Allardyce Nicoll, *A History of Late Eighteenth Century Drama, 1750-1800* (Cambridge University Press, 1927). Loewenberg corrects the date given by Nicoll of the first London performance of *Piramo e Tisbe*.

² It was performed with Hasse's setting and in a German translation at Cologne in 1939.

IL CANZONIERE DI PEDRO EANES SOLAZ *

Pedro Eanes Solaz è l'autore di tre «cantigas de amigo» (V 414, 415 e 416 - B 828, 829 e 830) e di quattro «cantigas de amor» (A 281, 282, 283 e 284)¹.

A tali «cantigas» di indiscussa attribuzione si potrebbe aggiungere la «cantiga de escárnio» segnata in V col numero 826 ed in testa alla quale troviamo ripetuto il nome Pedren Solaz, se il genere «de escárnio» non fosse estraneo alla tematica del nostro poeta e non apparisse perlomeno singolare il fatto che l'amanuense abbia sentito la necessità di ripetere, dopo due composizioni del medesimo autore, il nome di questi.

D'altro lato la tenzone, che si svolge tra un Pedramigo e João Baveca, al quale appartiene la composizione di V immediatamente successiva, ci sembra assai più credibilmente opera di quest'ultimo, cui essa infatti è attribuita al n° 1221 di B².

* Abbreviazioni usate:

- A = Cancioneiro da Ajuda.
 B = Canzoniere portoghese detto Colocci-Brancuti (ora alla Biblioteca Nazionale di Lisbona e chiamato pertanto dai portoghesi *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*).
 V = Canzoniere portoghese della Vaticana.
 Catalogo Colocciano = Codice vat. 3217.
 Machado = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antygo Colocci-Brancuti. Leitura, Comentários e Glossário*, por Elza Pacheco Machado e José Pedro Machado, 7 voll., edição da «Revista de Portugal», Lisboa, 1949-1960.
 Michaëlis = *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos*, 2 voll., Halle a.S. 1904, p. 347.
 Nunes, *Amigo* = José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica, acompanhada de Introdução, Comentário, Variantes e Glossário, 3 voll., Coimbra, 1926-28.
 Nunes, *Amor* = José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de Introdução, Comentário, Variantes e Glossário, Coimbra, 1932.

¹ Le «cantigas» A 282 e 283 si trovano trascritte anche negli apografi italiani (V. 824 e 825, B 1219 e 1220).

² Si veda inoltre: Michaëlis, II, 448, e Nunes, *Amigo*, III, 262.

I codici riportano il nome dell'autore con numerose varianti: da Pedr Anssolaz di V 414-415-416 e B 828-829-830, a Pedren Solaz (V 824-825), a Pedr Ensolaz (B 1219-1220) e a Pedrannes Solaz di A; ad aumentare la serie delle varianti contribuisce il Catalogo Colocciano con Pedransolaz al numero 828 e Pedrem Solaz al numero 1219.

La trascrizione da noi adottata ci sembra la più attendibile da un punto di vista storico, accanto a quella che presenta l'elisione, giustificata dalla vocale iniziale del patronimico, della vocale finale atona del nome proprio¹.

Il terzo elemento del nome, Solaz, è un'«alrunha» burlesca², proveniente dal latino «solatium» e indicante quindi, molto probabilmente, il carattere professionale delle composizioni dell'autore.

Non si può pensare, come acutamente suppose Silvio Pellegrini per il nome Codax (altrimenti scritto Codaz), ad una derivazione patronimica: se la tesi del Pellegrini è infatti suffragata dall'esistenza del nome-base del patronimico³, il soprannome «Sola» è testimoniato solo a partire dal XVII secolo⁴ e non può quindi essere tenuto in considerazione nel nostro caso.

L'autore dovrebbe appartenere al periodo prealfonsino (1198-1245), come suppone il Lang⁵ o all'alfonsino, secondo le dubbiose enunciazioni del Nunes⁶. Non volendo dare eccessivo peso all'ipotesi seducente, ma non suffragata da elementi decisivi, secondo la quale il nostro poeta si identificherebbe con il «Pedro juglar que figura en un diploma del monasterio de Santa María de Sobrado (Coruña), el año 1210»⁷, ogni determinazione cronologica precisa appare impossibile, per la mancanza di dati interni che ci possano illuminare in tal senso e per il carattere approssimativo del criterio, così frequentemente seguito dal Nunes, di stabilire il periodo in cui visse un autore dei *Cancioneiros*

¹ Cfr.: José Leite de Vasconcellos, *Opúsculos*, v. III, Coimbra 1931, p. 59.

² Cfr.: Michaëlis, II, p. 450 e Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Buenos Aires, 1945, p. 131.

³ Silvio Pellegrini, in «Studi mediolatini e volgari», II, Bologna 1954, p. 188.

⁴ José Leite de Vasconcellos, *Antroponimia Portuguesa*, Lisboa 1928, p. 272.

⁵ R. Henry Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle 1894, p. CXL.

⁶ Nunes, *Amigo*, vol. I, p. 264.

⁷ Ramón Menéndez Pidal, op. cit., p. 110.

basandosi sull'ordine progressivo con cui le «cantigas» sono trascritte negli apografi.

Anche la situazione geografica di Solaz non può non restare nel limbo dell'incertezza: l'ipotesi di un'origine gallega, avanzata dalla Michaëlis¹ e ripresa da quasi tutti gli studiosi posteriori, si basa probabilmente sul fatto che nella A 282 (V 824-B 1219) c'è un riferimento al convento di Nogueira, località prossima alla galiziana città di Pontevedra.

Come vedremo più avanti, il poeta si afferma innamorato di una monaca di tale convento, ma questo elemento indicativo ci sembra alquanto debole.

C'è da pensare che Solaz viaggiasse molto, data la sua probabile condizione di giullare, e che dai suoi vagabondaggi avesse acquisito una varia conoscenza di luoghi e di situazioni ambientali.

Parlare del convento di Nogueira poteva destare un gustoso interesse pettegolo nella Galizia stessa e conferire alla composizione un certo fascino, che potremmo definire semi-esotico, nelle altre regioni della penisola iberica.

Solaz perciò, a prescindere dal suo luogo di origine, può aver usato la determinazione geografica come semplice accorgimento letterario².

Un altro dato interno utile alla collocazione geografica del poeta sarebbe fornito dai supposti gallegghismi o castiglianismi del suo vocabolario, ma tali peculiarità linguistiche possono spiegarsi più facilmente come arcaismi (si veda l'accluso glossario) o, d'altra parte, possono costituire imprestiti giustificati dalla vita errabonda del poeta e dalla permeabilità lessicale delle composizioni dei *Cancioneiros*.

Quanto alla condizione sociale di Solaz, abbiamo già notato come il soprannome ne indichi la qualità di cantore di professione: resta soltanto incerto se egli abbia fatto parte della decaduta classe dei «segréis» o di quella, dichiaratamente plebea, dei «jograis».

¹ Michaëlis, II, p. 450.

² Ricordiamo, a tale proposito, le parole di Eugenio Asensio, in *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid 1957, p. 22: «La cantiga portuguesa (...) prefiere, de ordinario, moverse en la geografía del sentimiento. Sentimiento que puede ser un mero producto de la imaginación creadora, mera experiencia imaginativa».

Tuttavia, attenendoci al criterio di « separar discretamente el yo biográfico del yo poético »¹, pensiamo che tale incertezza non incida affatto sulla valutazione delle composizioni, in cui il tenue preziosismo delle « cantigas de amor » si arricchisce e vivifica, divenendo schietto naturalismo nelle « cantigas de amigo ».

Il criterio da noi usato per la trascrizione delle « cantigas » di Pedro Eanes Solaz si basa su di una cernita delle norme che i vari editori di testi arcaici portoghesi hanno via via adottato sino ad oggi: che tali norme presentino « tutte le sfumature della fedeltà infedele e della fedele infedeltà » ce lo dimostra Luciana Stegagno Picchio².

Animati dalla speranza di non allontanarci troppo dalla realtà storica, ci siamo attenuti ad una regola di modernizzazione solo relativa, eliminando le peculiarità grafiche che non incidano sulla pronuncia, introducendo apostrofi, accenti e punteggiatura, sostituendo ad *i* e ad *u*, quando necessario, i valori corrispondenti di *j* e di *v* ed i gruppi *lh*, *nh* ai castiglianizzanti *ll*, *nn*; d'accordo col Ferreira da Cunha³, inoltre, abbiamo sempre distinto la *i* vocalica dalla *y* consonantica.

Per la trascrizione delle « cantigas » ci siamo serviti delle edizioni di Henry H. Carter (*Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*, New York-London, 1941) e di Ernesto Monaci (*Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S. 1875) e della copia fotografica di B presso la Biblioteca di Roma (*Canzoniere portoghese Colocci*).

I

Eu sey la dona velida
que a torto foy ferida...
ca non ama.

5 Eu sey la dona loada
que a torto foy malhada...
ca non ama.

¹ Eugenio Asensio in « Ibérica » - Revista de Filologia, Rio de Janeiro, n. 1, Abril 1959, p. 220.

² Luciana Stegagno Picchio, *In margine all'edizione di antichi testi portoghesi*, in « Studi mediolatini e volgari », Pisa, v. VIII, 1960, pp. 255-273.

³ Celso Ferreira da Cunha, *O Cancioneiro de Martin Codax*, Rio 1956, pp. 37-38.

Ca se oj'amig'amasse,
mal aja quen-a malhasse,
ca non ama!

10 Se se d'amigo sentisse,
mal aja quen-a ferisse,
ca non ama!
Que a torto foy ferida,
nunca en seja guarida,

15 ca non ama!
Que a torto foy malhada,
nunca en seja vingada,
ca non ama!

mss: A 281 - edd.: Michaëlis, 281; Nunes, *Amor*, 281.

VARIANTI. — 1. Ev; uelida — 2. atorto — 5. mallada — 6. nō — 7. og. amig — 8. aia quena mallasse — 9. nō — 10. damigo — 11. aia quena — 12. nō — 13. ferida — 14. nūca en seia — 15. nō — 16. atorto; mallada — 17. nūca en seia uīgada.

TRADUZIONE. — So di una donna bella che a torto fu ferita... che non ama. So di una donna leggiadra che ingiustamente fu colpita... che non ama. Che se oggi amasse qualcuno, male incolga a chi (nuovamente) colpisse lei che non ama! Se provasse un sentimento d'amore, male incolga a colui che colpisse lei, che non ama! Che a torto fu ferita, (e) mai ne potrebbe guarire, lei che non ama! Che a torto fu colpita, (e) mai ne potrebbe essere vendicata, lei che non ama!

1. « Cantiga de amor ». Sei strofe con « refran ». Strofe di due eptasillabi a rima femminile (ottonari piani) seguiti da un trisillabo a rima femminile (quaternario piano). Schema metrico:

I e V	strofa	7'a:7'a-3'b
II e VI	»	7'c:7'c-3'b
III	»	7'd:7'd-3'b
IV	»	7'e:7'e-3'b.

A causa dell'uguaglianza di rima che unisce la I alla V strofa e la II alla VI, la Michaëlis supposeva che, nella disposizione originaria, la V e la VI strofa dovessero occupare il terzo ed il

quarto posto¹; noi non ci sentiamo di sottoscrivere la sua tesi, frutto di un criterio di uniformità piuttosto meccanicistico. La ripresa della rima delle prime strofe alla fine della composizione ci sembra infatti un felice ritrovato stilistico, atto ad esprimere il desolato circolo chiuso in cui si dibatte la protagonista della «cantiga». Del resto, se consideriamo, come già fece la studiosa tedesca, la sola rima assonanzata, lo schema della composizione ne risulta modificato, raggiungendo una maggiore uniformità:

I, IV e V strofa: 7' a: 7' a-3' b
 II, III e VI » 7' c: 7' c-3' b.

Iati interverbali²: «que-a» (vv. 2-5-13-16); «se-oj'» (v. 7); «nunca-en» (vv. 14-17).

2. «ca» (vv. 3-6-9-12-15-18): accettiamo in questi versi il valore di pronome relativo che il Nunes³ attribuisce a tale vocabolo: l'interpretazione fornita dallo studioso portoghese ci sembra necessaria per la giusta intelligenza del testo (si veda, inoltre, l'accluso Glossario).

3. Questa composizione, pur compresa tra le «cantigas de amor», potrebbe, per il tema che vi si tratta, essere piuttosto considerata una «cantiga de amigo»⁴. L'editrice del testo critico di A ne definisce la protagonista «mulher descarável, ferida e malhada a contento do irado servidor» ma, ritornando più avanti ad esaminare la «cantiga», trova la composizione «cheia de despeito ironico, bem apropriada para ser repetida por labios mulheris»⁵. Non si capisce, quindi, se la studiosa attribuisca i sentimenti d'ira e di dispetto all'innamorato o alla donna: per una migliore comprensione del testo converrà perciò rivolgersi ancora alla lettura

¹ Michaëlis, I, p. 558.

² Per gli iati interverbali, si veda soprattutto Celso Ferreira da Cunha, *À margem da poética trovadoresca*, Rio 1950, p. 80.

³ José Joaquim Nunes, *Compêndio de Gramática Histórica da Língua Portuguesa*, 2a. ed., Lisboa 1930, p. 269.

⁴ In Michaëlis, II, p. 940 essa è definita neutra; il Nunes, riportandola nella *Crestomatia arcaica*, Lisboa 1953, 4a. ed., pp. 354-355 la classifica tra le «cantigas de amigo».

⁵ Michaëlis, II, p. 449 e 940.

della «cantiga», ponendo da parte le conclusioni già da altri raggiunte.

Un esame anche superficiale della composizione ci convince che il cantore nutre sentimenti tutt'altro che negativi nei confronti della bella: parla di lei con ammirazione e pietà appassionate, chiamandola «velida» e «loada» e ritenendola «a torto (...) ferida».

Se il poeta è adirato, la sua ira è rivolta contro la causa del male che affligge la giovane, del cui dolore egli ci appare partecipe.

Ella, infatti, non potrà più avere un amore sereno: «se se d'amigo sentisse», vivrebbe sempre nella sicura attesa di una nuova ferita.

L'uso del parallelismo perfetto, non troppo comune in questo genere di composizioni, risulta giustificato e funzionale: le parole ed i concetti ripetuti con monotonia nelle diverse strofe e l'ossessivo, desolato ritornello «ca non ama» sono l'espressione grafica e fonica della pena della donna, il cui animo è rimasto fisso in una gelida immobilità dolorosa.

Il ritmo trocaico del «refran» conferisce alla conclusione di ogni strofa un tono affannoso, prerotto, che l'uso ripetuto della vocale *a* («vogal brilhante e arrojada»)¹ e del punto esclamativo (che qui ci sembra davvero indispensabile) trasforma in aperto grido.

II

- 19-20 Non est a de Nogueyra a freyra que m'e(n) poder ten,
 21-22 mays é x'outra fremosa a que me quer'eu mayor ben.
 23 E moyro-m'eu pola freyra...
 24 mays non pola de Nogueyra.
- 25-26 Non est a de Nogueyra a freyra ond'eu ey amor,
 27-28 mays é x'outra fremosa a que me quer'eu muy melhor.
 29 E moyro-m'eu pola freyra...
 30 [mays non pola de Nogueyra].
- 31-32 Se eu a freyra visse, o dia que eu quisesse,
 33-34 non á coyta no mundo, nen míngua que ouvesse.

¹ António de Castilho: *Tratado de metrifiação portuguesa*, Lisboa 1908, p. 106.

- 35 E moyro-m'eu pola freyra...
 36 [mays non pola de Nogueyra].
 37-38 Se m'el'a min amasse, muy gran dereyto farya,
 39-40 ca lhe quer'eu muy gran ben e punh'i mays cada dia.
 41 E moyro-m'eu pola freyra...
 42 [mays non pola de Nogueyra].

mss: A 282, V 824, B 1219; edd.: Michaëlis 282, Nunes, *Amor*, 282, Machado [1167]

VARIANTI. — 19-20: esta A, E non V, E nō esta B; nogueyra V, B; afreyra A, affreyra V, B; quem e poder A, que eu quero bem V, que eu quero bē B — 21-22: mays exoutra A, mais outra mays V, mays outra mays B; quereu A, e a que min en poder tem V, e aque mī en poder tem B — 23: meu A, V, B; freira A, fe'ra V, B (in questi due apografi il verso è ripetuto) — 24: nō V, nō B; nogueyra A, deno gueyra V, B; e moyro V, B — 25-26: Nō esta B; noguera A, nogueyra V, B; aa A; ond eu A, ondeu V, B — 27-28: exoutra A, outra V, outra B; mays fremosa V, B; aque A, aquemi V, B; quereu A, V, B; muy V, B; mellor A — 29: moiro meu A, emoyro meu V, B (V e B concludono qui il verso) — 31-32: afreyra uisse A, Esse eu aquela freyra V, Esse meu eu aquela freyra B; o dia o dia A, huū dia V, huū dia B; ueer podesse V, B — 33-34: nō V; a A, V, B; nō B; mūdo A, B, mūdo V; nē V, nē B; mīgua A, pesar V, B; que ouesse A, que eu o uesse V, que eu ouesse B — 35: [E] meu A, emoyro meu V, emoyromeu B — 37-38: mela mī A, Esse eu aquela freyra V, B; ueer V, veer B; podessun dia V, B — 39-40: calle quereu A; gran A; nē hūa coyta do mūdo V, Nē huna coyta do mūdo B; punn y A; nē pesar nō au'ya V, Nē pesar auya B — 41: [E] A, emoyro V; meu A, V, emoyromeu B.

TRADUZIONE. — Non è quella di Nogueira la monaca che mi tiene in suo potere, bensì è un'altra la bella cui voglio più bene. E me ne muoio per la monaca, ma non per quella di Nogueira. Non è quella di Nogueira la monaca in cui ho riposto il mio amore, ma è un'altra la bella che amo di più. E me ne muoio per la monaca, ma non per quella di Nogueira. Se vedessi la monaca nel giorno che volessi, (per me) non vi sarebbero più affanno e pena nel mondo. E me ne muoio per la monaca, ma non per quella di Nogueira. Se ella mi amasse, cosa assai giusta farebbe, poiché io le voglio molto bene e di giorno in giorno questo mio sentimento si accresce. E me ne muoio per la monaca, ma non per quella di Nogueira.

1. «Cantiga de amor». Secondo la trascrizione tradizionale, la «cantiga» risulta composta di quattro strofe di due esassillabi a rima femminile (settenari piani) alternati, nelle prime due

strofe, ad ottosillabi a rima maschile (novenari tronchi) e, nelle altre due, ad eptasillabi a rima femminile. Ogni strofa termina con un «refran» costituito da una coppia di eptasillabi a rima femminile (ottonari piani). Schema metrico:

I strofa:	6' a: 8 b: 6' c: 8 b-7' d : 7' d
II »	6' a: 8 e: 6' f: 8 e-7' d : 7' d
III »	6' g: 7' h: 6' i: 7' h-7' d: 7' d
IV »	6' l: 7' m: 6' e: 7' m-7' d: 7' d

Già D.a Carolina Michaëlis de Vasconcelos notava, trascrivendo la «cantiga»¹, la singolare disuguaglianza di metro e di rima e considerava pertanto i versi dispari di ogni strofa «versi sciolti o emistichî».

Procedendo alla somma aritmetica delle sillabe di ogni coppia di versi², notiamo che ne risulta un nuovo schema metrico che ci sembra senz'altro preferibile al primo:

I strofa:	14 a: 14 a-7' b: 7' b
II »	14 c: 14 c-7' b: 7' b
III »	14' d: 14' d-7' b: 7' b
IV »	14' e: 14' e-7' b: 7' b

Gli iati interverbali sono anche qui abbastanza numerosi: «eu-ey» (v. 26), «eu-a» (v. 31), «que-eu» (vv. 32 e 34).

2. «que m'e(n) poder ten» (v. 20): la lezione di A ci sembra preferibile alla piatta espressione usata in B. Del tutto accettabile ci appare la ricostruzione della Michaëlis che ha distaccato la *-m* dal pronome relativo e le ha dato il valore di pronome personale.

«x'outra» (vv. 21 e 27): il pronome riflessivo ha qui valore espletivo; quanto ad «outra», preferiamo non elidere l'aggettivo per dare alla *-a* il valore di articolo; quest'ultima interpretazione, accettata dalla Michaëlis al v. 21, non è poi da lei seguita al v. 27. Noi abbiamo preferito conservare la grafia comune ai tre manoscritti.

¹ Michaëlis, I, p. 559.

² Si veda un caso simile in: Alvaro Júlio da Costa Pimpão, *História da Literatura portuguesa*, v. I, Idade Média 1947, pp. 121-122.

« me quer'eu » (v. 22), « moyro-m'eu » (v. 23): il pronome riflessivo ci sembra assumere qui un preciso significato etico-rafforzativo.

« el'a min amasse » (v. 37): ci è sembrato preferibile dare alla *a* il valore di preposizione dinanzi al pronome obliquo « min » e ci siamo pertanto distaccati dalla lezione di A.

3. La « cantiga » ha un tono lieve, scherzoso: il poeta si protesta prossimo alla morte per colpa di una galante monacella, molto superiore in vaghezza a quella di Nogueira, ma non riesce a prenderlo sul serio. Forse questa impressione è dovuta al continuo raffronto stabilito da Solaz tra le due religiose: la composizione assume più il tono di una canzone a dispetto che quello di amoroso grido di disperazione.

Del resto l'amore è sorretto dalla speranza: « se m'el'a min amasse, muy gran dereyto farya » e l'appassionato cantore, col lodevole intento di piegare al suo volere la bella, si compiace nella descrizione della beatitudine che gli verrebbe dalla sola presenza di lei (« Se eu a freyra visse... »). Il ritmo « fugato » accentua la nostra convinzione della levità e giocosità della « cantiga », che il musicale « refran » sottolinea con un suono di placida monotonia conventuale.

III

45 A que vi ontr'as amenas,
Deus, como parece ben!
E mirey-la das arenas:
des i penado me ten!
Eu das arenas la mirey,
e des enton sempre peney.

50 A que vi ontr'as amenas,
Deus, com'á bon semelhar!
E mirey-la das arenas:
des enton me fez penar!
Eu das arenas la mirey,
[e des enton sempre peney].

55 Se a non viss'aquel dia,
que se fezera de min!
Mays quis Deus enton, e vi-a:
nunca tan fremosa vi!
Eu das arenas la mirey,
60 [e des enton sempre peney].

Se a non viss'aquel dia,
muyto me fôra melhor!
Mays quis Deus enton, e vi-a:
muy fremosa mia senhor!
65 Eu das arenas la mirey,
[e des enton sempre peney].

ms.: A 283, V 825, B 1219; edd.: Michaëlis 283, Nunes, *Amor* 283, Machado [1168]

VARIANTI. — 43: Aque V, que B; ui A, V, B; ontras A, antras V, B — 44: deus A, V, B; pareçe A; bē B. — 45: emirey A, eu mi reyla V, eu mireyla B — 46: desi A, desy V, B; meten V, tē B — 47: [E]lu A; iamirey V — 48: et A, desenton A, V, B; sēpre A; eu V, B — 49: que V, B; uí A, ui V, B; ontrás A, antras V, B — 50: deus V, B; com a A, comha V, coma B; bō V, bō B; semmellar A — 51: et A, eu V, B; mireylas A, mireyla V, B — 52: et A; enton A, desen cōme V, B — 53: .l.m. A, la .m. V, B — 55: Sea A, V, B; nō V, nō B; uiss A, uissaquel V, uisse aquel B — 56: sse A; mi A; muytome fora melhor V, B — 57: maÿs A; quis V, B; des V, deus B; entonçe V, B; et uia A, euia V, B — 58 et A; uí A; mui fremosa mha senhor V, B — 59: a.r. A, la. V, B — 61: Sea A, V; nō V, nō B; uiss aquel A, uissaquel V, uiss aquel B — 62: muyto (...) fora mellor A, que sse fezera demī V, B — 63: quis V, B; des V, deus B; en tonçe V, entonçe B; uia A, uya V, B — 64: a muy A; sennor A; nunca tã fremosa ui V, B — 65: .a.r.l. A.

TRADUZIONE. — Colei che ho visto tra i merli di una torre come appare bella, mio Dio! Io l'ho guardata dalla spiaggia e da quel momento ella mi tiene stretto nella pena d'amore. L'ho contemplata dalla spiaggia e da allora vivo nella sofferenza. Colei che ho visto tra i merli di una torre che bell'aspetto ha, mio Dio! Io l'ho guardata dalla spiaggia e da quel giorno mi ha stretto nella pena d'amore. L'ho contemplata dalla spiaggia e da allora vivo nella sofferenza. Se quel giorno non l'avessi vista, che cosa ne sarebbe di me! Ma Iddio volle allora così, ed io la vidi; mai mi apparve donna tanto bella! L'ho contemplata dalla spiaggia e da allora vivo nella sofferenza. Se quel giorno non l'avessi vista,

sarebbe stato molto meglio per me! Ma Iddio volle allora così ed io la vidi, la bellissima mia donna! L'ho contemplata dalla spiaggia e da allora vivo nella sofferenza.

1. «Cantiga de amor». Quattro strofe formate da due eptasillabi e rima femminile (ottonari piani) alternati a due esassillabi a rima maschile (settenari tronchi) e seguiti da due eptasillabi a rima maschile (ottonari tronchi) che costituiscono il «refran». Schema metrico:

I strofa:	7' a: 6 b: 7' a: 6 b-7 c: 7 c
II »	7' a: 6 d: 7' a: 6 d-7 c: 7 c
III »	7' e: 6 f: 7' e: 6 f-7 c: 7 c
IV »	7' e: 6 g: 7' e: 6 g-7 c: 7 c

Iati interverbali: «vi ontr'» (vv. 43, 49); «se-a» (vv. 55, 61); «vi-a» (vv. 57, 63).

2. «E mirey-la» (vv. 45, 51): la congiunzione «E» ci sembra lezione preferibile al pronome «Eu» di V e di B. Infatti, se il parallelismo col «refran» ci indurrebbe a scegliere il pronome, la seriorità di A e l'uso frequente della paratassi, che dà un tono fiabesco a queste antiche «cantigas», ci convincono della bontà della lezione adottata.

«fez» (v. 52): i codici sono concordi sul tempo del verbo, reso presente dalla Michaëlis, forse per analogia con il presente «ten» del v. 46.

E' da notare, a tale proposito, che il «ten» del v. 46 è introdotto dall'espressione «des i», mentre in tutti gli altri esempi verbali affini, in cui il tempo è al passato, l'espressione introduttiva è «des enton»: volendo seguire un certo criterio di uniformità (che è, d'altra parte, abituale alla Michaëlis), abbiamo preferito lasciare al passato il verbo in esame, in quanto preceduto anch'esso dall'espressione «des enton».

«vi-a» (v. 63): poiché la Michaëlis aveva separato, al v. 57, la -a finale dal verbo, trasformandola in pronome, non scorgiamo una ragione sufficiente per seguire qui, come fa la studiosa tedesca, un procedimento diverso.

3. Il tema della composizione ed alcune espressioni linguistiche (come l'uso preziosistico del verbo sostantivato «semelhar») ne fanno la più «cortese» delle «cantigas» da noi esaminate. Esempio è la situazione descritta: il poeta, stando sulla riva di un corso d'acqua o del mare ha visto sugli spalti di un castello una donna splendente di bellezza e se ne è innamorato senza speranza, fatalmente: «Mays quis Deus enton, e vi-a!».

La venustà della fanciulla non ci è indicata da alcun particolare fisico: il poeta ci fa indovinare il fascino di lei solo attraverso il fulmineo effetto prodotto sul suo animo indifeso.

Lo stato di sbalordita ammirazione del cantore ci richiama alla mente gli stupori degli innamorati stilnovisti e la consueta povertà lessicale assume il valore di elegante artificio. L'atmosfera resta infatti nebulosa, di sogno: non si scorge che della sabbia, una torre, ed un'improvvisa, folgorante apparizione femminile che il cuore del poeta ricorda con rassegnata e quasi dolce pena.

IV

[V]ou-m'eu, fremosa, pera'l-rey:
por vós, u fôr', penad'irey
[d']amor, d'amor, d'amor, d'amor;
70 por vós, senhor, d'amor, [d'amor].

Vou-m'eu a la corte morar:
por vós, u fôr', ey a penar
d'amor, d'amor, d'amor, d'amor;
[por vós, senhor, d'amor, d'amor].

75 E se vos non vir, que farey?
Cuydand'en vós, morrer-vos-ey
d'amor, d'amor, d'amor, d'amor;
[por vós, senhor, d'amor, d'amor].

ms.: A 284; edd.: Michaëlis 284, Nunes, *Amor* 284.

VARIANTI del ms. — 67: meu; per al reỹ — 68: uos; for; penad ireỹ — 70: uos sennor damor — 71: meu ala — 72: uos; for eỹ apenar — 73: Damor .d.d. — 75: uos eu non uir; fareỹ — 76: cuidand én uos; uos eỹ — 77: Damor .d.d.

TRADUZIONE. — Mia bella, io me ne vado dal re: per causa vostra, ovunque io sia, vivrò nel tormento d'amore, d'amore, d'amore; per causa vostra, signora, d'amore, d'amore. Me ne vado a vivere presso la corte: per causa vostra, ovunque io sia, dovrò soffrire d'amore, d'amore, d'amore, d'amore; per causa vostra, signora, d'amore, d'amore. E se ne non potrò vedervi, che cosa farò? Pensando a voi, per voi morirò d'amore, d'amore, d'amore, d'amore; per voi signora, d'amore, d'amore.

1. « Cantiga de amor ». Tre strofe con « refran ». Strofe di due eptasillabi a rima femminile (ottonari piani), con ritornello costituito ugualmente da due eptasillabi a rima femminile. Schema metrico:

I e III strofa: 7' a: 7' a-7' b: 7' b
II » 7' c: 7' c-7' b: 7' b

2. La « cantiga » è un congedo, altro elemento canonico della lirica cortese. Il poeta si rivolge alla donna amata e le assicura che lontano da lei, alla corte del re, morrà certo di passione.

L'unica nota originale della composizione è costituita dalla ripetizione, portata all'eccesso, del vocabolo « amor » (ben sei volte in ogni strofa!).

Amore, amore... il saluto si trasforma in canto ed il ritmo, tutto poggiato sul suono chiuso delle -o finali, sembra gradatamente accompagnarsi e confondersi col trotto del cavallo che porterà lontano l'innamorato cantore.

L'andamento giambico dei versi del « refran » e la ripetizione della consonante liquida accentuano l'impressione del carattere di « canto di marcia » assunto dalla composizione la quale perde così, almeno in parte, il suo voluto carattere di amoroso lamento.

V

80 Dizia la ben talhada:
agora viss'eu, penada,
ond'eu amor ey!

A ben talhada dizia:

penada, viss'eu un dia
ond'eu amor ey!

85 Ca, se o viss'eu, penada,
non seria tan coyhada,
ond'eu amor ey!

90 Penada, se eu o visse,
non á mal que eu sentisse,
ond'eu amor ey!

Quen lh'oje por mi dissesse
que non tardass'e veesse
ond'eu amor ey?

95 Quen lh'oje por mi rogasse
que non tardass'e chegasse
ond'eu amor ey?

mss.: 79: Diziala B — 80: uisseu V,B — 81: ondeu V, B — 83: uisse nhū V, uissenhū B — 84: ondeu V, P: ei V, B — 85: Cassea uisseu V, B — 86: nō V, B; tā V, B; coitada V, B — 87: ondeu V, B — 88: sea V, B; uisse V, B — 89: nō amal que V, B — 90: ondeu: V, B — 91: Quē lhoie por mi dissesse V, Quēlhoie pormj rogasse B — 92: que nō V, B; uehesse V, chegasse B — 93: ondeu V, B — 94: Quē lhoie por V, B; mj dissesse B — 95: que nō V, B; ueesse B — 96: ondeu V, B.

TRADUZIONE — Diceva la bella fanciulla: potessi vedere ora, nella mia pena, colui nel quale ho riposto il mio amore! La bella fanciulla diceva: potessi un giorno vedere, nella mia pena, colui nel quale ho riposto il mio amore! Poiché se, nella mia pena, io lo vedessi, non sarei tanto infelice, colui nel quale ho riposto il mio amore! Se nella mia pena io lo vedessi, nessun male potrebbe toccarmi, colui nel quale ho riposto il mio amore!

Chi oggi vuol dirgli per me che non ritardasse la sua venuta colui nel quale ho riposto il mio amore? Chi vuole pregarlo oggi per me che non ritardasse il suo arrivo colui nel quale ho riposto il mio amore?

1. « Cantiga de amigo ». Sei strofe composte da due eptasillabi a rima femminile (ottonari piani) seguiti da « refran » costituito

da un pentasillabo a rima maschile (senario tronco). Schema metrico:

I e III	strofa:	7' a : 7' a - 5 b : 5 b
II	»	7' c : 7' c - 5 b : 5 b
IV	»	7' d : 7' d - 5 b : 5 b
V	»	7' e : 7' e - 5 b : 5 b
VI	»	7' f : 7' f - 5 b : 5 b

Iati interverbali: « eu-amor » (vv. 81, 84, 87, 90, 93, 96); « eu-un » (v. 83); « se-eu » (vv. 85, 88); « que-eu » (v. 89).

2. La presente « cantiga », pur appartenendo alle composizioni « de amigo », non si differenzia dal genere più accademico che per il sesso della protagonista.

L'unica nota veramente femminile della « cantiga » è data dalla richiesta rivolta dalla fanciulla ad un ipotetico messaggero perché solleciti la venuta dell'amato. La donna è legata alle ferree leggi della sua condizione: non può recarsi ella stessa dal suo innamorato e deve piegarsi a chiedere aiuto a chi la circonda. Il lamento monocorde della giovane si spegne, alla fine di ogni strofa, nel « refran »: il suo dolore sembra mitigarsi nella compiaciuta ripetizione verbale dell'oggetto della sua passione.

Anche in questo ritornello è da notare il ritmo giambico già presente nella A 284: mentre però esso conferiva a quella composizione un senso di virile, impetuoso movimento, qui è veramente « o ritmo do coração »¹.

VI

100 Eu, velida, non dormia,
lelia doura,
e meu amigo venia,
edoy lelia doura !

Non dormia e cuydava,
lelia doura,

¹ Vincenzo Spinelli: *A língua portuguesa nos seus aspectos melódico e rítmico*, Lisboa, 1946, p. 86.

e meu amigo chegava,
edoy lelia doura !

105 O meu amigo venia,
lelia doura,
e d'amor tan ben dizia,
edoy lelia doura !

110 O meu amigo chegava,
lelia doura,
e d'amor tan ben cantava,
edoy lelia doura !

115 Muyto desejey amigo,
lelia doura,
que vós tevesse comigo,
edoy lelia doura !

120 Muyto desejey amado,
lelia doura,
que vós tevesse ao meu lado,
edoy lelia doura !

Lely, lely, par Deus, lely,
lelia doura,
ben sei eu quen non diz lely,
edoy lelia doura !

125 Ben sey eu quen non diz lely,
lelia doura,
demo x'é quen non diz lelia,
edoy lelia doura !

mss.: V 415, B829; ed.: Nunes, *Amigo*, II 415

VARIANTI. — 97: uelida V, B; nō V, non B — 98: dou(t)ra V — 99: emeu V, B; uenia V, B — 100: e doy V; doutra V — 101: cuydava V, B — 103: chegava V, B — 104: e doy V — 105: uenia V, B — 107: edamor tā bē V, eda mor tā ben B — 108: e doy V, edoy B — 109: chegava V, B — 112: edamor tā bē cātaua V, B — 113: deseiey V, B — 115: que uos V, B; tenesse V, teuesse B — 116: e doi

V — 117: desciey B (la strofa manca in V). 119: *queuos teusseameulado* B — 121: *leli leli* V, B; *deus lely* V, B — 122: (ben se) V — 123: *ben* V *bē* B; *que nō* V, B; *leli* B — 125: *Ben ssey* V, *Ben ssey* B; *que* V; *nō* V, no B — 127: *demoxe* V, B; *quē nō* V, B — 128: *e doy* V.

TRADUZIONE. — Io, dal dolce aspetto, non dormivo, lelia doura, e il mio amico veniva a me, edoy lelia doura! Non dormivo oppressa dai pensieri, lelia doura, ed il mio amico giungeva a me, edoy lelia doura! Il mio amico veniva, lelia doura, e così bene mi parlava d'amore, edoy lelia doura! Il mio amico giungeva, lelia doura, e così dolcemente mi cantava d'amore, edoy lelia doura! Ho tanto desiderato, o amico mio, lelia doura, che voi steste accanto a me, edoy lelia doura! Ho tanto desiderato, o mio amato, lelia doura, che voi steste al mio lato, edoy lelia doura! Lely, lely, in nome di Dio, lely, lelia doura, so bene chi non dice lely, lelia doura, infame è chi non dice lelia, edoy lelia doura!

1. «Cantiga de amigo». Delle otto strofe della composizione, le prime sei sono formate da due eptasillabi a rima femminile (ottonari piani), la settima da due ottosillabi a rima maschile (novenari tronchi) e l'ottava da due ottosillabi, il primo a rima maschile (novenari tronchi) e l'altro a rima femminile (novenario piano), alternati tutti a due versi di «refran» (un quadrisillabo a rima femminile-quinario piano, e un eptasillabo a rima femminile-ottonario piano). Schema metrico:

I e III	strofa:	7' a - 4' b - 7' a - 7' b
II e IV	»	7' c - 4' b - 7' c - 7' b
V	»	7' d - 4' b - 7' d - 7' b
VI	»	7' e - 4' b - 7' e - 7' b
VII	»	8 f - 4' b - 8' f - 7' b
VIII	»	8 f - 4' b - 8' a - 7' b

Iati interverbali: «meu-amigo» (vv. 99, 103, 105, 109); «de-sejey-amigo» (v. 113); «desejey-amado» (v. 117); «sey-eu» (v. 123). Sinalefe¹: «tevesse-ao» (v. 119).

¹ Cfr. C. F. da Cunha, *A margem...*, p. 22.

2. Le ultime due strofe si distaccano dal «corpus» della composizione per la struttura metrica e per la trattazione tematica, tanto da farci supporre che esse siano frutto di una elaborazione posteriore dovuta, se ci atteniamo alla lettera dei codici, allo stesso Solaz o, come ci sembra più probabile, a qualche fantasioso ammiratore della «cantiga» che abbia voluto dilettarsi in una «variazione sul tema» unita, in seguito, al testo originale¹.

Che il «refran» di questa «cantiga» sia particolarmente suggestivo ce la dimostrano anche le innumerevoli interpretazioni e studi ad esso dedicati nel corso di quest'ultimo cinquantennio².

Noi ci limiteremo a constatare la funzione poeticamente positiva di questo enigmatico «estribilho» onomatopeico: la donna, chiusa nell'oscuro silenzio della sua stanza, ricorda le ore felici in cui la sua attesa amorosa era compensata dall'arrivo dell'amato e il canto di lui colmava l'opaca oscurità a cui ella tenta ora di sfuggire rifugiandosi nel dolc'amaro tormento del ricordo.

Non ci dice perché il suo amore non c'è più: dominata dalla sua ossessiva passione, ella si perde in un monotono vagheggiamento che, soprattutto nel ritornello, assume quasi il tono di un tranquillo delirio.

¹ Il carattere composito della «cantiga» dev'essere stato rilevato anche dal Nunes che nella *Crestomatia arcaica*, a pag. 356, ne trascrive soltanto le prime quattro strofe.

² Carolina Michaëlis de Vasconcelos (op. cit., v. II, p. 449) si sofferma sul «refran» definendolo enigmatico e, considerandolo quasi imitazione onomatopeica del flauto pastorale, lo confronta con i «virelis» bipartiti delle «pastorelle» francesi e con il moderno «ailalilá, ailalilá» dei canti popolari portoghesi e galleggi (nella *Crestomatia* succitata J.J. Nunes, considerando valido quest'ultimo raffronto, ha sostituito il ritornello originale con la moderna forma popolare). Aubrey Bell, in *Portuguese Literature*, Oxford, 1922, ricorda, a p. 29, l'ipotesi secondo la quale l'«estribilho» in esame sarebbe di origine basca (basco «il» = morto) ma, a p. 344, afferma che tale ipotesi è accettabile solo per dei «fanatic of Basque». Alla pagina 130 della sua *Paesía juglaresca y juglares* Menéndez Pidal definisce il ritornello un insieme di «extrañas onomatopeyas», mentre C. Bowra in un suo articolo dal significativo titolo di *Paralelo entre os cantares Gregos e Portugueses* (in: *Da poesia Medieval Portuguesa*, trad. do inglês por Alvaro Dória, II ed. ampliada, Lisboa 1946) lo considera analogo al grido «Aililon, aililon» del I coro dell'*Agamennone* eschileo.

Leo Spitzer, infine, (trascuriamo qui, tenendo conto dell'economia generale del nostro lavoro, altri giudizi e supposizioni di carattere più fantasioso che scientifico), nel suo articolo su *La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings* (in: *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955) ricorda due volte (alle pp. 66 e 96) la comparazione fatta da Frings tra «el estribillo onomatopéyco edoy lelia doura» e «el tandaradai de Unter den linden de Walther».

VII

130 Jurava-m'oje o meu amigo,
por tal, madre, que lhi perdoasse,
que nunca já mays se mi-asanhasse,
mays preyt'é já que non porrá migo;
vedes porquê: ca já s'el perjuro
per muytas vezes que m'esto jurou.

135 El me cuydava tal preyt'a trager
per sas juras, que lho foss'eu parcir
e, poys que vi que m'avía mentir,
non lho parci, nen lho quis eu caber;
vedes porquê: [ca já s'el perjuro
per muytas vezes que m'esto jurou].

145 E mays de cen vezes lhi perdoey
per sas juras e achey-m'end'eu mal,
e por aquesto já lhi ren non val
de me jurar, poys que me lh'asanhey;
vedes porquê: [ca já s'el perjuro
per muytas vezes que m'esto jurou].

mss.: V 416, B 830; ed.: Nunes *Amigo*, II 416

VARIANTI. — 129: Juranamoge CV, Iuranamoge B; omeu B — 130: que V, B; perdoasse V, B — 131: que nūca ia mais semha sanhasse V, B — 132: Mais B; preyteia que nō porra V, B — 133: uedes V, B; que caiassel periurou — 134: uezes que mesto iurou V, B; uedes V, B — 135: cuydava V, B; preyta V, preyta B; trager V, B — 136: ssas V, B; iuras V, B; que V, B; fosseu V, B; pargir V — 137: e pois V; epoys B; que ui que mauia V, B — 138: nō V, B; nē V, B; quis sol V, B — 139: uedes V, B; que B — 141: çē V, cē B; uezes V, B; perdey V, perdoey B — 142: ssas V, B; iuras V, B; eachey V, eachey B; mendeu V, B — 143: aquesto V, B; ia lhi V, ialhy B rē V, rem B; nō V, B; nō V, B — 144: deme V; iurar V; pois V, B; melha sanhey V, B — 145: uedes V, B; que V.

TRADUZIONE. — Madre, oggi il mio amico mi ha giurato, perché io lo perdonassi, che non vi sarebbe più alcun sentimento d'ira tra noi due, ma ormai nessun legame con me gli sarà concesso; tu puoi vederne il perché: egli è stato spergiuro le molte volte

che mi ha fatto delle promesse. Voleva ottenere da me, coi suoi giuramenti, l'impegno che io lo perdonassi e, dato che vidi che doveva mentirmi, non gli concessi il perdono né volli stringere (tale patto); tu puoi vederne il perché: egli è stato spergiuro le molte volte che mi ha fatto delle promesse. E più di cento volte l'ho perdonato, dopo i suoi giuramenti, e non me ne è venuto che male; tu puoi vederne il perché: egli è stato spergiuro le molte volte che mi ha fatto delle promesse.

1. « Cantiga da amigo ». Tre strofe formate da quattro enneasillabi a rima femminile (I^a strofa) e da quattro decasillabi a rima maschile (II^a e III^a) e concluse da due decasillabi a rima maschile che costituiscono il « refran ». Schema metrico:

I strofa:	9' a :	9' b :	9' b :	9' a - 10 c :	10 c
II »	10 d :	10 e :	10 e :	10 d - 10 c :	10 c
III »	10 f :	10 g :	10 g :	10 f - 10 c :	10 c

Iati interverbali: « oje-o », « meu-amigo » (v. 129); « e-achey » (v. 129). Sinalefe: « mi-asanhasse » (v. 131).

2. « por tal que » (v. 130): questa locuzione introduce, nell'uso del portoghese arcaico, una frase finale¹.

« que (...) se mi-asanhasse » (v. 131): secondo la affermazione del Silva Dias² « o português arch. médio emprega às vezes o conjunctivo (do presente e imperfeito) em lugar do indicativo (do futuro) e condicional (do presente) nas orações substantivas dependentes dos verbos de *declarar* (...) *prometer* e *afiançar* ».

« vedes » (vv. 133, 139, 145): il Nunes (*Amigo*, v. III, p. 210) osserva che in questo caso « o indicativo presente *vedes* vale per um imperativo ».

« s'el perjuro » (vv. 133, 139, 145): il pronome riflessivo assume qui valore rafforzativo.

« avia mentir »: ci sembra inutile l'inserimento della preposizione *a* proposto dal Nunes nella sua edizione della « cantiga »:

¹ Augusto Epiphânio da Silva Dias: *Syntaxe histórica portuguesa*, Lisboa, 1954, p. 279.

² A.E. da Silva Dias, op. cit., p. 205.

il Silva Dias riporta infatti un esempio di costruzione perifrastica col verbo «haver» non seguito da alcuna preposizione¹.

«de me jurar» (v. 144): osserva ancora il Nunes, al luogo sopraccitato: «a antiga língua (...) costumava antepor a preposição *de* ao infinito que servia de sujeito».

3. Una fanciulla ingannata e delusa si lamenta con la madre a causa del suo amico spergiuro: mai più gli crederà, dopo averlo perdonato mille volte!

Il tema della composizione ricorda quello della A 281, ma qui la delusione amorosa scioglie la lingua della donzella la quale sembra compiacersi di una sorta di autolesionismo, nell'astioso ripensamento delle offese ricevute.

Il poeta considera con occhio tutto maschile la situazione della fanciulla registrandone, con distacco forse divertito, le vane querele che rispecchiano la rudimentale psicologia dell'animo di lei.

La stanchezza della vena poetica si rivela nel tessuto linguistico, più oscuro e impacciato che nelle altre composizioni.

Conclusioni

Ricerca di originalità tematiche nelle «cantigas» di Pedro Eanes Solaz ci sembra, anche restando nell'ambito delle composizioni dei *Cancioneiros*, impresa tanto difficile quanto vana: «leit-motiv» costante in esse è, come abbiamo visto, il sentimento amoroso mutatosi in sofferta freddezza, trepido stupore o solitario tormento per l'indegnità o la lontananza, affettiva o materiale, dell'essere prediletto.

Il tema trattato nella prima e nell'ultima delle composizioni esaminate è quello della delusione, variamente svolto da più autori dei *Cancioneiros*, tra cui ricordiamo, come esemplari, D. Dinis (V 169), Joan d'Abuin (V 269) e Joan Soares Coelho (V 288).

Ma se l'ultima «cantiga», impacciata e fredda nella tessitura linguistica e nella ispirazione, non si distacca dal livello medio di tale genere di produzione, la A 281 riesce a far sostare un

¹ A.E. da Silva Dias, op. cit., p. 249.

attimo il nostro spirito di fronte alla «ferida e malhada», la cui sorte è tanto triste e tanto inesorabilmente conclusa. L'autore ha usato l'accorgimento di non far parlare la donna: il silenzio di lei conferisce forza incisiva e suggestiva ad una situazione che, artisticamente, poteva cadere con facilità nel luogo comune.

Si è parlato di originalità di soggetto a proposito della A 282: soltanto nella A 429, infatti, troviamo un altro caso in cui l'amore giullaresco si spinge oltre le mura di un convento, ma l'analogia è soltanto esteriore poiché nella «cantiga» di Rodrigueannes de Vasconcellos assistiamo al concitato colloquio tra l'innamorato e la sua bella, costretta dalla madre a farsi monaca e ancora piena d'amore per l'amico, nonostante il velo preso.

Non ci soffermeremo a cercare parallelismi tematici per la «cantiga» A 283, facilmente inseribile nel filone trovadoresco e prestilnovistico; anche la A 284 (tema del distacco) ci condurrebbe molto lontano nella ricerca di composizioni analoghe. La deficienza contenutistica della «cantiga» (deficienza già da noi notata) doveva essere compensata dall'accompagnamento musicale: mancando questo, Solaz ci appare in essa niente più che un modesto paroliere alla ricerca di vocaboli buoni per far rima.

Il desiderio di rendere qualcuno partecipe del proprio stato d'animo (V 414), molto spesso presente nella lirica gallego-portoghese, è espresso con ben maggiore delicatezza poetica da D. Diniz (V 171) e dal Codax (V 884). Un sottile, anche se superficiale, incanto è tuttavia presente nel «refran» di questa composizione e riappare, reso più profondo e suggestivo dall'incomprensibilità semantica, nel ritornello della V 415 in cui la trattazione dell'angosciosa oscurità delle notti senza amore non ha il verismo di un'analogia composizione di Juian Bolseyro (V 771). L'atmosfera della «cantiga» di Solaz risulta infatti meno tesa, diluita com'è nelle note del ritornello: stavolta il sentimento si è veramente tradotto in canto e nel felice accordo tra l'ispirazione affettiva e la realizzazione artistica ci sembra che il nostro autore abbia raggiunto un tono lirico che, pur nel suo carattere essenzialmente gracile e monocorde, non è privo di autentica purezza.

GLOSSARIO

- a¹** prep., « a » a torto, 2, 5, 13, 16; a que me quer'eu, 22, 28; a min amasse, 37; vou m'eu a la corte, 71; eu a penar, 72; cuydava (...) a trager, 135.
- a²** art. det. f. s., « la »: 20, 26, 31, 82. Pl. as, « le »: 43, 49.
- a³** pron. pers. atono 3a. f.s., « la »: quen-a, 8, 11; se a non viss', 55; vi-a, 57, 63; « quella »: a de No-gueyra, 19, 25; a que vi, 43, 49.
- [**achar**] - v. tr., « trovare »: ind. pass. rem. 1 s. *achey*, 142.
- agora** - avv. tempo, « ora, adesso », 80.
- amado** - sost. m.s., « amato »: 117.
- [**amar**] - v. tr., « amare »: ind. pres. 3 s. *ama*, 3, 6, 9, 12, 15, 18; cong. imperf. 3 s. *amasse*, 7, 37.
- [**amena**] - sost. f. s. arc. per *ameia*, « merlo d'un muro o di torre »: pl. *amenas*, 43, 49. Sulla natura arcaica o castiglianizzante della -n- intervocalica si veda: Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, 1959, pp. 36-37.
- amigo** - sost. m.s., « amico, amato »: 7, 10, 99, 103, 105, 109, 113, 129.
- amor** - sost. m. s., « amore »: *ey amor*, 26, 81, 84, 87, 90, 93, 96; *penad'irey d'amor*, 69, 70; *penar d'amor*, 73, 74; *morrer-vos-ey d'amor*, 77, 78; *d'amor dizia*, 107; *d'amor cantava*, 111.
- ao** - prep. a e art. det. m. s. o, « al », 119.
- aquele** - agg. dimostr., « quello », 61.
- aquesto** - pron. dimostr. arc. per *isto*, « questo, ciò », 143.
- [**arena**] - sost. f. s. arc. per *areia*,

« sabbia, spiaggia »: pl. *arenas*, 45, 47, 51, 53, 59, 65; cfr. *amena*.

[**asanhar-se**] - v. rifl. arc. per *assanhar-se*, « adirarsi »: cong. imperf. 3 s. *asanhasse*, 131; ind. pass. rem. 1 s. *asanhey*, 144.

[**aver**] - v. tr. e impers. arc. per *haver*, « avere, esistere »: ind. pres. 1 s. *ey*, 26, 72, 81, 84, 87, 90, 93, 96; ind. pres. 3 s. *á* (impers.) 33, 89, (pers.) 50; ind. imperf. 3 s. *avia*, 137; cong. pres. 3 s. *aja*, 8, 11; cong. imperf. 3 s. *ouvesse* (impers.) 34.

ben¹ - sost. m. s. arc. per *bem*, « bene, amore »: 22, 39.

ben² - avv. modo arc. per *bem*, « bene »: 79, 82, 107, 111; raff. di avv., « molto »: *ben sey*, 123-125; *parece ben* « ha bell'aspetto », 44.

bon - agg. m. s. arc. per *bom*, « bello »: *bon semelhar* « bell'aspetto », 50.

ca¹ - pron. rel. arc. per *que*, « che »: 3, 6, 7, 9, 12, 15, 18, 39. Per tale eccezione del vocabolo, oltre al già citato Nunes, cfr. Augusto Magne: *A demanda do Santo Graal*, v. III *Glossário*, Rio, 1944, p. 110.

ca² - cong. caus. arc. per *pois que*, *porque*, « ché, poiché »: 85.

ca³ - cong. dichiar. arc. per *que*, « che »: 133, 139, 145 (cfr. Ferreira da Cunha: *O Canc. de M. Codax*, cit., p. 103).

caber - v. trans., « prendere, accettare »: 138.

cada - agg. indef., « ciascuno, ogni »: 40.

- [cantar] - v. trans., «cantare»: ind. imperf. 3 s. *cantava*, 111.
- cen - agg. num. arc. per *cem*, «cento»: 141.
- chegar - v. intr., «arrivare, giungere»: ind. imperf. 3 s. *chegava*, 103, 109; cong. imperf. 3 s. *chegasse*, 95.
- comigo - pron. pers. 1 s. con prep. comit. iter., «con me»: 115.
- como - avv. di modo, «quanto, come»: 44, 50.
- corte - sost. f. s., «corte»: 71.
- coyta - sost. f. s. arc. per *coita*, «dolore, sofferenza»: 33.
- coytada - agg. qual. f. s. arc. per *coitada*, «infelice, afflitta»: 86.
- [cuydar] - v. tr. e intr. arc. per *cuidar*, «immaginare, supporre, pensare»: ind. imperf. 1 s. (trans.) *cuydava*, 101; ind. imperf. 3 s. (trans.) *cuydava*, 135; ger. pres. (intrans.) *cuydand'*, 76.
- das - prep. «di» e art. det. f. pl.: 45, 47, 51, 53, 59, 65.
- de - prep. «di»: 19, 24, 25, 30, 36, 42, 69, 70, 73, 74, 77, 78, 107, 111, 141, 144.
- demo - sost. m. s. fam. per *demónio*, «demonio, diavolo»: 127.
- dereyto - sost. m. s. arc. per *dereito*, «diritto»; *gran dereyto faria*, 38: farebbe cosa giusta, ben fatta.
- des - prep. tempor. arc. per *desde*, «da, a partire da»: 46, 48, 52, 54, 60, 66.
- [desejar] - tr., «desiderare»: ind. pass. rem. 1 s. *desejey*, 113, 117.
- Deus - sost. m. s., «Dio»: 44, 57, 121; *par Deus*, 63.
- dia - sost. m. s., «giorno»: 32, 40, 55, 61, 83.
- [dizer] - v. tr., «dire»: ind. pres. 3 s. *diz*, 123, 125, 127; ind. imp. 3 s. *dizia*, 79, 82, 107.
- dona - sost. f. s., «donna, ragazza»: 1, 4.
- [dormir] - v. intr., «dormire»: ind. imp. 1 s. *dormia*, 97, 101.
- doura - voce onomatopeica: 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128.

- e - cong. cop., «e»: 29, 35, 40, 41, 45, 48, 51, 54, 57, 60, 63, 66, 75, 92, 95, 99, 103, 107, 111.
- edoy - voce onomatopeica: 100, 104, 108, 112, 116, 120, 124, 128.
- el¹ - art. det. m. s., arc. o cast., «il»: *el rey*, 67.
- el² - pron. pers. m. s. per *ele*, «egli»: 133, 135, 139, 145.
- ela - pron. pers. f. s., «ella»: 37.
- en¹ - prep. loc. arc. per *em*, «in»: 20, 76.
- en² - avv. pron. atono arc. per *ende*, «ciò, ne»: 14, 17.
- ende - avv. pron. atono, «ciò, ne»: 142.
- enton - avv. temp. arc. per *então*, «allora»: 52, 54, 57, 60, 63, 66.
- esto - pron. dimostr. arc. per *isto*, «questo, ciò»: 134, 140, 146.
- eu - pron. pers. sogg. 1 s., «io»: 1, 4, 22, 23, 26, 28, 29, 31, 32, 35, 39, 41, 47, 53, 59, 65, 67, 71, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 96, 97, 123, 125, 136, 138, 142.
- [fazer] - v. tr., «fare»: ind. fut. 1 s. *farey*, 75; ind. pass. rem. 3 s. *fezera*, 52; ind. piucch. 3 s. *fezera*, 56; cond. pres. 3 s. *faryya*, 38.
- [ferir] - v. tr., «ferire»: ind. pass. rem. pass. *foy ferida*, 2, 13; cong. imp. 3 s. *ferisse*, 11.
- fremosa - agg. qual. f. s. arc. e pop. per *formosa*, «bella»: 21, 27, 58, 64, 67.
- freyra - sost. f. s. arc. per *freira*, «monaca»: 20, 23, 26, 29, 31, 35, 41.
- gran - agg. qual. m. s. arc. per *grão*, «grande»: 38.
- guarir - v. tr. arc. per *guarecer*, «guarire, sanare»: cong. pres. pass. 3 s. *seja guarida*, 14.
- ì - avv. loc. e temp. per *ali*, «lì, allora»: (loc.) 40, (temp.) 46.
- [ir] - v. intr., «andare»: ind. pr. 1 s. *vou*, 67, 71; ind. fut. 1 s. *irey*, 68; cong. imp. 1 s. *fosse*, 136.

- jà - avv. temp., «già»: 131, 132, 133, 139, 143, 145.
- [jura] - sost. f. s., «giuramento»: *per sas juras*, 136, 142.
- jurar - v. tr., «giurare»: ind. imp. *jurava*, 129; ind. pass. rem. 3 s. *jurou*, 134, 140, 146; inf. impers. *jurar*, 144.
- la¹ - art. det. f. s. arc. per *a*, «la»: 1, 4, 71, 79.
- la² - pron. pers. atono 3 f. s. arc. per *a*, «ella, lei»: 45, 47, 51, 53, 59, 65.
- lado - sost. m. s., «lato»: *ao meu lado*, 119.
- lely - voce onomatopeica: 121, 123, 124.
- lelia - voce onomat.: 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 127, 128.
- lhe, lh' - pron. pers. atono 3 s., m. e f. (compl. ind.), «a lei, le»: *lhe quer'eu mui gran ben*, 39; «a lui, gli»: *quen lh'oje por mi disse*, 91, *quen lh'oje por mi rogasse*, 94, *me lh'asanhey*, 144.
- lhi - pron. pers. atono 3 s. m. compl. ind. arc. per *lhe*, «a lui, gli»: 130, 141, 143.
- lho - pron. pers. atono 3 s. m. compl. ind.) e pron. pers. atono 3 m. s., «glielo»: 136, 138.
- loada - agg. qual. f. s. arc. per *louvada*, «lodata (per la sua bellezza): 4.
- madre - sost. f. s., «madre»: 130.
- mal - sost. m. s., «male»: 8, 11, 89.
- [malhar] - v. tr., «colpire, offendere»: ind. pass. rem. 3 s. pass. *foy malhada*, 5, 16; cong. imperf. 3 s. *malhasse*, 8.
- mayor - agg. compar. arc. per *maior*, «maggiore, più grande»: 22.
- mays¹ - cong. avvers. arc. per *mas*, «ma»: 21, 24, 27, 30, 36, 42, 57, 63, 132.
- mays² - avv. compar. arc. per *mais*, «più»: 40, 141; *jà mays*, «mai più»: 131.
- me, m' - pron. pers. atono 1 s., «me, mi»: 20, 22, 23, 28, 29, 35, 37, 41, 46, 52, 62, 67, 71, 129, 134, 135, 137, 140, 142, 144, 146.
- melhor¹ - avv. compar., «in modo migliore, meglio»: 28.
- melhor² - agg. compar. sost. «cosa migliore»: 62.
- mentir - v. intr.; «mentire»: 137.
- meu - agg. posses. 1 s. m., «mio»: 99, 103, 105, 109, 119, 129.
- mia - agg. poss. 1 s. f. arc. per *minha*, «mia»: 64.
- migo - pron. pers. 1 s. con prep. comit. sempl., arc. per *comigo*, «con me»: 37, 56.
- min - pron. pers. 1 s. forma ton, prec. da prep. arc. per *min*, «me»: 37, 56.
- míngua - sost. f. s., «mancanza, necessità»: 34.
- mirar - v. tr., «mirare, guardare»: ind. pass. rem. 1 s.: *mirey*, 45, 47, 51, 53, 59, 65.
- morar - v. intr., «dimorare, vivere»: 71.
- [morrer] - v. intr., «morire»: ind. pres. 1 s. *moyro*, 23, 29, 35, 41; ind. fut. sempl. 1 s. *morrer (...)* *ey*, 76.
- mundo - sost. m. s., «mondo»: 33.
- muy - avv. quant. arc. per *mui*, «molto»: 28, 38, 64.
- [muyta] - agg. ind. f. s. arc. per *muyta*, «molta»: pl. *muytas*, 134, 140, 146.
- muyto - avv. quant. arc. per *muito*, «molto»: 62, 113, 117.
- na - art. det. f. s. con prep. loc. *em*, «nella»: 8, 11.
- nen - cong. arc. per *nem*, «né»: 34, 138.
- no - art. det. m. s. con prep. loc. *em*, «nello»: 33.
- Nogueyra - topon. arc. per *Nogueira*, letter. «noce»: 19, 24, 25, 30, 36, 41.
- non - avv. negat. arc. per *não*, «non»: 3, 6, 9, 12, 15, 18, 19, 24, 25, 30, 33, 36, 42, 55, 75, 86, 89, 97, 101, 123, 125, 127, 132, 138, 143.
- nunca - avv. temp., «mai»: 14, 17, 58, 131.
- o¹ - art. det. m. s., «il, lo»: 32, 105, 109, 129.

o² - pron. pers. at. 3 m. s., « lo »: 85, 88.

oje, oj² - avv. temp., « oggi »: 7, 91, 94, 129.

ond² - avv. loc. apoc. per *onde* « dove »: *ond'eu ey amor*, 26; *ond'eu amor ey*, 81, 84, 87, 90, 93, 96.

entre, « tra »: *ontr'as amenas*, 43, 49.

outra - agg. indef. f. s., « altra »: 21.

par - prep. arc. per *por*, « per »: *par Deus*, 121.

parcir - v. tr., « perdonare »: ind. pass. rem. 1 s. *parci*, 138 inf. impers. *parcir*, 136. Sull'origine provenzale del vocabolo si veda: Meyer Lübke, *Romanisches etymologisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1933, 6231^a.

[**parecer**] - v. intr. arc. per *aparecer*, « parere, aver l'aspetto di »: ind. pres. 3 s. *parece*, 44.

penada - agg. qual. f. s., « addolorata, infelice »: 80, 83, 85, 88.

penado - agg. qual. m. s., « addolorato, infelice »: 46, 60.

penar - v. intr., « penare, soffrire »: ind. pass. rem. 1 s. *peney*, 48, 54, 60, 66; inf. impers. *penar*, 52, 72.

per - prep. caus. arc. per *por*, « per, a causa di »: 134, 136, 140, 142, 146.

pera - prep. fin. arc. per *para*, « per, al fine di »: 67.

[**perdoar**] - v. tr., « perdonare »: ind. pass. rem. 1 s. *perdoey*, 141; cong. imp. 1 s. *perdoasse*, 130.

[**perjurar**] - v. intr. « giurare il falso, rompere un giuramento »: ind. pass. rem. 3 s. *perjurou*, 133, 139, 145.

poder - sost. m. s., « potere, dominio »: *que m'e (n) poder ten*, 20.

pola - prep. caus. per e art. det. a, arc. per *pela*, « per la »: 23, 24, 29, 30, 35, 36, 41, 42.

por¹ - prep. caus., « per, a causa di »: 68, 70, 72, 74, 78, 91, 94, 143.

por² - prep. fin. arc. per *para*, « per, al fine di », 130.

[**pôr**] - v. tr., « porre »: ind. pres. 1 s. *punh'*, 40; ind. fut. sempl. 3 s. *porrá*, 132.

porquê - cong. caus., « perché »: 133, 139, 145.

pois - cong. consec. arc. per *pois*, « poiché, giacché »: *poys que*, 137, 144.

preyto - s. m. s. arc. per *preito*, « testimonianza di venerazione, tributo di vassallaggio, giuramento »: 132, 135.

que¹ - pron. rel., « che »: 2, 5, 13, 16, 20, 22, 28, 32, 34, 43, 49, 56, 75, 132, 140, 146.

que² - cong. dich., « che »: 92, 95, 115, 119, 131.

que³ - cong. caus., « ché »: *poys que*, 137, 144.

que⁴ - cong. correl. di *tal*: 130, 136.

quen¹ - pron. interr. arc. per *quem*, « chi »: 91, 94, 123, 125, 127.

quen² - pron. relat. arc. per *quem*, « chi, colui, colei che »: 8, 11.

[**querer**] - v. tr., « volere, desiderare »: ind. pres. 1 s. *quero*, 22, 28, 39; ind. pass. rem. 1 s. *quis*, 138; ind. pass. rem. 3 s. *quis*, 57, 63.

ren - sost. f. s. arc., « cosa »; in prop. negative, « niente »: *já lhi ren non val*, 143.

rey - sost. m. s. arc. per rei « re »: *el-rey*, 67.

[**rogar**] - v. tr., « chiedere »: cong. imperf. 3 s. *rogasse*, 94.

[**saber**] - v. tr., « sapere, conoscere »: ind. pres. 1 s. *sey*, 1, 4.

[**sa**] - agg. poss. f. s. arc. per *sua*, « sua, di lui »: *per sas juras*, 136, 142.

se¹ - pron. rifl. 3 s., « sé, si »: 10, 56, 131, 133, 139, 145.

se² - cong. condiz., « se » (seg. dal cong.): 7, 10, 31, 37, 55, 61, 75, 85, 98.

semelhar - v. intr., arc. col significato di « aver l'aspetto di » inf. impers. sostant. *com'á bon semelhar*, 50.

sempre - avv. temp., « sempre »: 48, 54, 60, 66.

senhor - sost. f. s. arc. per *senhora*, « signora »: 64, 70, 74, 78.

[**sentir-se**] - v. rifl., « nutrire sentimento affettivo per » (seguito dalla prep. *de*): cong. imp. 3 s. *se sentisse*, 10.

[**ser**] - v. intr., « essere »: ind. pres. 3 s. *est*, 19, 25, *é* 21, 27, 127; ind. piucch. 1 s. *fór'*, 68, 72; ind. piucch. 3 s. *fóra*, 62; ind. pass. rem. 3 s. *foy*, 2, 5, 13, 16; condiz. pres. 1 s. *seria*, 86; cong. pres. 3 s. *seja*, 14, 17; cong. imperf. 1 s. *fosse*, 136.

tal - agg. det., « tale, questo »: 135; in correlazione di *que* (*por tal que*), 130.

talhada - agg. qual. f. s., « tagliata, formata »: 79, 82.

tan - avv. quant. arc. per *tam*, « tanto, così »: 58, 107, 111.

[**tardar**] - v. intr., « tardare »: cong. imperf. 3 s. *tardasse*, 92, 95.

[**ter**] - v. tr., « tenere, avere »: ind. pres. 3 s. *ten*, 20, 46; cong. imperf. 3 s. *tevesse*, 115, 119.

torto - sost. m. s., « torto, colpa »; locuz. avv. *a torto*, « ingiustamente »: 2, 5, 13, 16.

trager - v. tr. arc. per *trazer*, « trarre »: inf. impers. *trager*, 135.

u - avv. loc. arc. per *onde*, « dove »: 72.

velida - agg. qual. f. s. disus., « graziosa, bella »: 1, 97. Per le notizie bibliografiche riguardanti l'etimologia del vocabolo si veda Celso Ferreira da Cunha, *O Canc. de M. Codax*, cit., pp. 172-177.

ver - v. tr., « vedere »: ind. pres. 2 s. *vedes*, 113, 139, 145; ind. pass. rem. 1 s. *vi*, 43, 49, 57, 58, 63, 137; cong. imp. 1 s.: *visse*, 31, 55, 61, 80, 83, 85, 88; cong. fut. 1 s. *vir* 75.

[**vez**] - sost. f. s., « volta »: pl. *vezes*, 134, 140, 141, 146.

[**vir**] - v. intr., « venire »: ind. imp. 3 s. *venia*, 99, 105; cong. imp. 3 s. *veesse*, 92.

vós - pron. pers. tonico 2 p., « voi »: *por vós*, 68, 70, 72, 74, 80; *en vós*, 76; *vós*, 115, 119.

vos - pron. pers. atono 2 p., « vi »: 75, 76.

x² - pron. rifl. 3 s. arc. per *se*, « si »: 21, 27, 127.

ERILDE REALI

I VERSI PROVENZALI ATTRIBUITI AD AYRAS NUNEZ

1. Tra le composizioni liriche attribuite al chierico trovatore Ayras Nunez, i due canzonieri portoghesi Colocci-Brancuti (*B*) e della Biblioteca Vaticana (*V*)¹ conservano, riuniti in quattro esigui gruppi di ineguale consistenza, alcuni versi certamente non portoghesi, alterati in più punti da una tradizione difettosa che ne ha reso difficile la lettura. Ad eccezione del primo, un tristico copiato di seguito alla strofa portoghese *Vy eu, senhor, vosso bon parecer* (*B* 875/*V* 459), questi gruppi di versi sono stati sempre considerati testi, o frammenti di testi, del tutto autonomi. Già gli amanuensi degli apografi italiani, forse seguendo la disposizione dell'antigrafo, li hanno trattati come tali, distanziandoli tra loro e dalle strofe portoghesi alle quali si trovano frammisti; il copista di *B* ha anzi scritto con iniziale grande il primo verso di ciascun gruppo, e l'individualità risultante da tale accorgimento grafico è stata poi accentuata dal Colocci che ha numerato separatamente i tre brevi testi in questione. Analogo criterio è stato seguito dal Monaci nella sua edizione diplomatica del codice vaticano.

Sulla linea così tracciata si sono mantenuti anche i successivi editori: il Braga² ha conservato la disposizione data ai testi nel codice e la numerazione assegnatagli dal Monaci, sottoponendoli peraltro a varie manipolazioni nell'intento di restituirli ad una

¹ Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, oggi alla Bibl. Nacional di Lisbona, è stato pubblicato in ed. diplomatica, solo per le parti che completano *V*, da E. Molteni (Halle a. S. 1880); il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana (codice Vat. Lat. 4803), anch'esso in ed. diplomatica da E. Monaci (Halle a. S. 1875). Per la bibliografia relativa alla prima lirica galego-portoghese e per le sigle dei codici, cf. S. Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*, Modena 1939, e *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 2^a ed., Bari 1959, pp. 9-22 (1^a ed., Torino 1937).

² Th. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição critica*, Lisboa 1878.

presunta forma portoghese originaria alterata, a suo giudizio, dalla tradizione manoscritta¹. Il Nunes, invece, ha escluso dalle sue *Cantigas d'amor*² tutti i versi non portoghesi, tranne il primo del tristico conglobato in *B 875/V 459* per il quale ha accolto la forma «portoghesizzata» elaborata dal Braga; in nota alla cantiga CXL, corrispondente alla strofa *Assy me ten en poder voss'amor*³, riporta inoltre senza commenti il tetrastico numerato nei codici *B 876/V 460*.

La lettura di *B* eseguita dai Machado⁴ presenta qualche novità: al tristico aggiunto alla strofa *B 875/V 459* viene infatti riconosciuto il carattere di *refram*, e le due strofe *Vy eu, senhor, vosso bon parecer* e *Assy me ten en poder voss'amor* sono considerate parti di una stessa canzone. Ma al tempo stesso, alterando arbitrariamente la disposizione dei testi nei codici, gli editori riuniscono gli altri tre gruppi di versi non portoghesi in un'unica composizione la cui lettura, per di più, risulta tutt'altro che soddisfacente rispecchiando anch'essa un tentativo di «portoghesizzare» i testi. Più recentemente il Fernández Pousa⁵, che segue i Machado nel disporre i vari gruppi di versi, ha rinunciato a dare veste portoghese ai versi stessi e inoltre ha separato il secondo frammento dagli ultimi due.

2. Prima di procedere all'esame diretto dei testi, trascrivo qui di seguito le strofe portoghesi in una mia lettura che in qualche punto migliora le precedenti, e i versi non portoghesi in edizione diplomatica. La serie è aperta dalla strofa *B 875/V 459*:

Vy eu, senhor, vosso bon parecer
por mal de min e d'estes olhos meus,
e non quis poys mha ventura, nen Deus,

¹ Non si comprenderebbe, ammettendo tale ipotesi, perchè la stessa tradizione abbia mostrato maggior rispetto per le strofe portoghesi circostanti.

² J. J. Nunes, *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, Coimbra 1932.

³ Op. cit., p. 288.

⁴ E. Paxeco Machado e J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colloci-Brancuti). Fac-símile e transcrição. Leitura, comentários e glossário por*, vol. IV, Lisboa 1953, pp. 207-209.

⁵ R. Fernández Pousa, *Cancionero gallego del trovador Ayra Nunez*, in «Rev. de literatura», Madrid, V, n. 9-10, genn.-giu. 1954, pp. 219-50 [244-45].

nen vós, que podess'eu coita perder
e poys me vós non queredes valer...

Questa strofa è completata da tre versi copiati in entrambi i codici di seguito alla strofa stessa, senza soluzione di continuità:

<i>B</i>	<i>V</i>
breu creu que sera mha ujda	breu cren ² que sera mha uida
gentil dona poys uos () ¹ uen	gentil dona poys nō uen
tan uos uay damor courda	tan nos uay caman conida ³ .

Dopo tre righe in bianco, distanza di regola intercorrente tra strofe della stessa canzone, segue in *B* il frammento iniziale di una seconda strofa, che manca in *V*:

Des que o vosso bon parecer vi,
nunca pois...

Entrambi i copisti hanno lasciato uno spazio in bianco per indicare la mancanza di parte o di tutta la strofa, spazio che in *B* comprende le ultime due righe del f. 185v e le prime cinque del f. 186r, in *V* corrisponde alle prime sei righe di scrittura del f. 73v.

Allo spazio lasciato in bianco tien dietro il secondo gruppo di versi non portoghesi:

<i>B 876</i>	<i>V 460</i>
Bella dolca Rens ⁴ deus preu	Bella dolça rens deus reu que uos
que uos praya —	praya sos prendas merces
Sos prendas merces	demique jouaya ⁵
demj queo uaya	

¹ Il ms ha qui una parola di tre lettere, cancellata con un tratto orizzontale di penna che lascia riconoscere facilmente una *u* iniziale e una *n* finale: è probabile che sia la stessa parola *uen* ripetuta per errore e successivamente eliminata.

² Il Monaci legge *creu*.

³ Monaci: *coinda*.

⁴ Il segno iniziale è quello usato per *r* rafforzata, scritta a volte anche *rr*.

⁵ Il segno iniziale, trascritto dal Monaci con *j* senza punto, è in realtà una linea verticale quasi perfettamente diritta e leggermente uncinata in basso, sotto il rigo.