

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direzione: Giuseppe Carlo Rossi e Giuseppe Edoardo Sansone

Comitato di redazione: Eralde Melillo Reali - Teodoro Onciulescu -
Antonio Palermo - Gian Carlo Roscioni

Segretari: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo

XVI, 1

Gennaio 1974

INDICE

	PAG.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Charles Cutler, <i>Melo and Quevedo's Views of Each Other's Writings in the «Hospital das Letras»</i>	5
Vincenzo Minervini, <i>Le poesie di Ayra Carpancho</i>	21
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Maria Luisa Covuccia Cusati, <i>Rapporti tra il Regno di Napoli e il Regno del Portogallo (1734-1829): documenti dall'Archivio di Stato di Napoli</i>	115
Jack Weiner, <i>Cartas rusas del conde de la Viñaza</i>	121
<i>Recensioni:</i>	
José María Carrascal, <i>Groovy</i> (Maria Grazia Micci Scelfo)	127
Leo Pollmann, <i>La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica, versión española de Julio Linares</i> (Alessandra Tagliatela Riccio)	130

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I collaboratori ricevono 30 estratti del proprio lavoro.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XVI, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55152
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1974

In Memoriam Edward Glaser

MELO AND QUEVEDO'S VIEWS OF EACH OTHER'S
WRITINGS IN THE *HOSPITAL DAS LETRAS*

I. Introduction

In the last of his *Apólogos Dialogais*, the *Hospital Das Letras*¹, written between 1644 and 1655², Melo discussed scores of Spanish and Portuguese writers of the sixteenth and seventeenth centuries with the Flemish humanist Justus Lipsius, the Italian polemicist Traiano Boccalini, and Francisco de Quevedo. For some time, the dialogue has been regarded as a significant work in the development of literary criticism in the Iberian Peninsula and as a key chapter in the history of literary ties between Spain and Portugal during the Golden Age³. Particular importance has been attached to it in studies of the literary

¹ The chief studies of the *Hospital Das Letras* are: Giacinto Manuppella, «Una sinfonia crítica imperfeita», *As grandes polémicas portuguesas* (Lisboa, 1964), pp. 227-277; Jean Colomès, *La critique et la satire de D. Francisco Manuel de Melo* (Paris, 1969), pp. 327-481; Colomès' critical edition of the *Hospital. Le dialogue «Hospital Das Letras» de D. Francisco Manuel de Melo* (Paris, 1970). All textual references to the *Hospital* in this article will be to Colomès' edition.

² Concerning the problem of fixing dates for the period during which Melo wrote the *Hospital*, see Manuppella, pp. 230-233 and Colomès' *Le dialogue*, XXII-XVI.

³ Edward Glaser's pioneering study of the literary relations between Spain and Portugal, *Estudios hispano-portugueses: Relaciones literarias del siglo de oro* (Valencia, 1957), and his numerous articles and critical editions since this book, provide the most complete picture of the Peninsular *intercultural*.

affinities between Melo and Quevedo. As reasons for Melo's choice of Quevedo as interlocutor in the *Hospital*, critics have cited the friendship and correspondence between the two authors⁴, Quevedo's wide-acclaimed reputation as moralist, scholar, and satirist⁵, his familiarity with the works of Boccacini and Lipsius (especially the latter)⁶, and his prodigious talent as polemical and commentator on both Spanish and Portuguese literatures⁷. With regard to the contributions the Spaniard makes in the dialogue, scrutiny of his judgments against the backdrop of pronouncements he made in real life has revealed

⁴ See Edgar Prestage, *Dom Francisco Manuel de Melo: Esboço biográfico* (Coimbra, 1914), pp. 77-80, and Luis Astrana Marín's appendices to his edition of Quevedo's works: «Relaciones entre Quevedo y Don Francisco Manuel de Melo», *Obras completas* (Madrid, 1943), verso, 1371-1377. See also Colomès' *Le dialogue*, XXVIII-XXXIII.

⁵ Quevedo was as widely read in Portugal as in Spain and other countries. For editions of the *Sueños*, the *Buscón*, and other works published in Portugal, see Francisco de Sousa Viterbo, «A Litteratura hespanhola em Portugal», *História e memórias de Academia das sciências de Lisboa*, XII (1915), II, 367-370. For further observations on the publication of Quevedo's works in Portugal, see Colomès, «Sur les relations de D. Francisco Manuel de Melo avec Quevedo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, II (Paris, 1971) 573-577.

⁶ For Boccacini and the Iberian Peninsula, see Robert H. Williams, *Boccacini in Spain* (Menasha, Wisconsin, 1946). For the ties between Lipsius and Quevedo, see Astrana Marín, «Personalidad de Justo Lipsio y sus relaciones con don Francisco de Quevedo-Villegas», *Obras completas de Francisco de Quevedo*, verso, pp. 1165-1175, and Lipsius' correspondence with Quevedo in *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles*, ed. Alejandro Ramírez (Saint Louis, Washington U. Press, 1966).

⁷ Unlike many of his Spanish contemporaries who ignored what their Lusitanian neighbors wrote, particularly in their native tongue, Quevedo had a tremendous interest in the literature and culture of the sister country. He thought highly enough of Jorge Ferreira de Vasconcelos' *Comédia Eufrosina*, for example, to write a prologue to the 1631 Spanish translation of the work, in which his praise went beyond Vasconcelos to include Portuguese writers in general: «... *Eufrosina* es tan elegante, tan docta, tan ejemplar, que hace lisonja la duda que la atribuye a cualquier de los más doctos escritores de aquella nación». For comments on this observation by Quevedo, see Eugenio Asensio's edition of the *Eufrosina* (Madrid, 1961), XXVII-XXVIII. As for Quevedo's indebtedness to Camões, see María Rosa Lida de Malkiel, «Para las fuentes de Quevedo», *RHF*, I (1939), 369-375, especially 373-375.

ample areas of agreement between the two authors' views of Peninsular *belles lettres* of their time⁸.

The thoroughness of the exegeses of the *Hospital* notwithstanding, to date insufficient consideration has been given to those sections of the work in which Melo and Quevedo pass judgment on each other's writings. Such an examination is necessary to complete the general profile of Melo as a critic in the *Hospital* and to gain insight into how he, writing in Portuguese for readers of his native land, several years after the death of Quevedo, wanted the record to read concerning his hotly disputed indebtedness to the Spanish master.

II. Melo's views of Quevedo's works

It should come as no surprise to Melo readers that he, having been for so long an admirer of Quevedo, is kindly disposed towards many of the Spaniard's works brought up for review in the course of the dialogue. Naturally, the *Sueños* rank among his favorites since without them as models, his own moral-satires, the *Apólogos Dialogais*, might never have been written⁹. While the four interlocutors discuss their credentials as critics at the beginning of the review, Melo gives full reign to Quevedo's eagerness to applaud the *Sueños*. His self-acclaim is a play on the Calderonian *topos vita somnium est*: «Não direi eu outro tanto pelos meus *Sonhos*, dos quais estou tão satisfeito, que, pois toda a vida é sonho, me pesa agora muito de não haver

⁸ See Charles Cutler's unpublished dissertation, «Dom Francisco Manuel de Melo and Francisco de Quevedo: A Study in Literary Affinity», (Michigan, 1971), pp. 14-69.

⁹ There is copious evidence in the *Apólogos Dialogais* of Melo's thorough assimilation of Quevedo's *Sueños*, the *Hora de todos*, and the *Buscón*. For discussion of the influence of these works on Melo, see Giacinto Manuppella's notes to his critical edition of the *Visita Das Fontes* (Coimbra, 1962), pp. 8, 10, 57, 88, 115, 118, 123, 265, 293, 300, 302, 306, 400, and 455. Also, see Ulla M. Trullemans' chapter, «Huellas de la picaresca en los *Apólogos Dialogais* de Francisco Manuel de Melo», *Huellas de la picaresca en Portugal* (Madrid, 1968), pp. 109-127.

sonhado toda a minha vida.» (p. 6)¹⁰. What qualities Melo admired in the *Sueños* are never specifically pointed out in the *Hospital*; however, since they earned Quevedo a place along side the author of the *Apólogos Dialogais* and the other two discussants as «escritores de repreensões e emenda de vícios e costumes da República» (p. 6), it is fair to say that the Portuguese author singles them out for their trenchant commentary on the social and moral ills of Iberian life.

Two other major prose pieces of Quevedo which Melo deems worthy of comment are the *Buscón* and the *Política de Dios*. Considering the tremendous popularity of Quevedo's picaresque novel throughout the Peninsula and the influence it had on Melo, the mention of the *Buscón* is surprisingly brief and indirect. Placing his observations in Quevedo's mouth, Melo refers to the novel in a sharp attack on Enríquez Gómez who had borrowed freely from it for his *Don Gregorio Guadaña*:

Quevedo. Esse Gomes é mais meu laçao do que já disseram atravidos entre Avicena e Escoto. A tudo se me põe diante e não olho para lugar donde o não veja ali muito meu amigo. Assim foi em mil partes, mas agora mais em seu *D. Gregório Gadanha*, em que quis retratar o meu *Pablos*, *el Buscón*, já poeta, já satírico. Dou ao pecado tal autor, por Ihe não dar os pecados a ele, visto que Ihe não faltam em seus escritos (p. 133)¹¹.

¹⁰ As Colomès points out in his edition of the *Hospital*, the satisfaction expressed here is more Melo's opinion of the *Sueños* than Quevedo's real-life view. The latter preferred his *Política de Dios* and the *Marco Bruto* to the *Sueños*. See Colomès, *Le dialogue*, p. 157.

¹¹ It is interesting to note that Quevedo, in real life the scourge of Jewish writers, never questions the orthodoxy of the three New Christian figures most discussed in the *Hospital*: Enríquez Gómez, Estêvão Rodrigues de Castro, and Miguel de Silveira. On the other hand, Melo, himself of Jewish blood, is sceptical of the sympathies of the first two. For a consideration of Enríquez Gómez's *Política angélica* which includes comments on Melo's remark that the work was «corrupta doutrina», see I. S. Révah, «Un pamphlet contre l'Inquisition d'Antonio Enríquez Gómez: la seconde partie de la *Política angélica* (Rouen, 1647)», *Revue des Etudes Juives Historia Judaica*, I [1962], 81-168, and Cutler,

As is the case elsewhere in the *Hospital* when two writers are juxtaposed, criticism of the one is often intended to be taken as praise of the other. Pale by comparison with the *Buscón*, Gómez's clumsy novelistic effort served to underscore the unmatched success Melo believed Quevedo had achieved in his work. The high esteem Melo voices for the *Buscón*, however indirectly expressed in the comments on Enríquez Gómez, gains greater persuasiveness when one considers the fact that no other example of the picaresque genre is mentioned anywhere in the *Hospital*.

Melo also praises Quevedo's *Política de Dios* indirectly, in the discussion of Lipsius' *Politicorum Sive Civilis Doctrina Libri Sex*. Dispensing rapidly with the Fleming's treatise because of its suffocating erudition, Melo eagerly moves on to Quevedo's contribution to *speculum principis* literature, indicating his clear-cut preference for it over Lipsius' work by means of a proverb: «Por aquela regra de que o mal e o bem à face vem» (p. 104) — that is, «Every evil its good». Although seldom sparing of words for political writing¹², Melo chose to limit his comments on the *Política de Dios* to this pithy remark, most likely because he had not seen the completed version of Quevedo's *discurso* when he was working on the first drafts of the *Hospital*¹³.

If there was some question as to the availability of the *Política de Dios* to Melo, no such problem existed with two other prose works by Quevedo, the *Vida de Marco Bruto* and the *Perinola*, both of which he vigorously defends in the *Hospital*.

«Dom Francisco Manuel de Melo and Francisco de Quevedo», p. 41 Concerning Melo's remark that Estêvão Rodrigues de Castro was a «... pessoa de melhor musa que fé». See Colomès' *Le dialogue*, p. 246, and Manuppella's critical edition, *Obras Poéticas de Estêvão Rodrigues de Castro* (Coimbra, 1967), pp. 80-84. For Melo and other Peninsular writers' views of Miguel de Silveira and his epic poem, *El Macabeo*, see «Miguel de Silveira's *El Macabeo*», *BEP*, XXI (1958), 5-49.

¹² The only kind of political writing that Melo was categorically unwilling to take seriously was that written by clerics. Regarding his antipathy for men of the cloth who mixed politics and theology, see B. N. Teensma, *Don Francisco Manuel de Melo: Inventario general de sus ideas* (Gravenhage, 1966), pp. 36-39.

¹³ When the second part of Quevedo's *Política de Dios* appeared in 1655 Melo was in exile in Brazil.

For judgment of the first, Melo gives the word to Lipsius who, after tracing the influence of the Italian political writer Malvezzi on Quevedo, extols the *Marco Bruto* as a book of profound wisdom: « Já sei que o dizeis pelo *Marco Bruto*, que escrevestes regrado pela pauta do vosso amigo Marquês Virgílio Malvezzi; livro é, que todo homem sesudo se pode prezar de o haver feito. » (p. 139). Since the *Marco Bruto* was one of Quevedo's most personal — indeed, autobiographical works, particularly as a reflection of the agonizing spiritual drama and physical duress he experienced during the prison years at San Marcos, Melo's praise of the book can also be understood as a confession of solidarity with its author, especially since he penned his admiration for the *Marco Bruto* while undergoing a plight similar to Quevedo's, in Lisbon's prisons. One reader of the *Marco Bruto*, the editor Paulo Craesbeeck, detecting the similarity of spirit between Quevedo's self-portrait and Melo's misfortunes, dedicated to the latter the 1647 publication of the book¹⁴.

As for the *Perinola* which Melo discusses along with Juan Pérez de Montalván's *Para todos* and the ferocious libels he and others hurled at Quevedo in the *Tribunal de la justa venganza*¹⁵, the conversation starts out on a detached level but quickly turns into a personal defense of Quevedo. Unlike the appraisal of the *Marco Bruto*, where it was necessary to read

¹⁴ In his dedication to Melo, Craesbeeck said that Quevedo followed « ... la costumbre de comunicar con V. M. (Melo) sus papeles todo aquel tiempo que no los apartó la fortuna ». Although there is no evidence to support his claim that Quevedo sent his works to Melo, he had an accurate view of their predicaments. The *fortuna* he speaks of is, among other things, a reference to the prison years which joined the two writers together spiritually but kept them apart in every other respect. In the 1648 dedication Craesbeeck wrote for the Lisbon edition of Quevedo's *Vida de San Pablo* he spoke concretely of the Spaniard's prison experience: « En todo fué su benjamín este discurso nacido no sólo a los postreros más a los más agonizados años de su vida, dentro de una prisión en que duró cuatro con menos culpa que envidia ». See his preface to the *Vida de San Pablo* in Felicidad Buendía's edition of Quevedo's *Obras completas* (Madrid, 1961), *prosa*, p. 1457.

¹⁵ The most recent study of Quevedo's long feud with Montalván is Edward Glaser's « Quevedo versus Pérez de Montalván: The *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain », *HR*, XXXVIII (1960), 103-120.

between the lines to see the personal element, Melo's treatment of the *Perinola* leaves no doubt as to the close identification with Quevedo, most notably, as the victim of ugly character defamation. On first considering the Montalván-Quevedo polemic, through Lipsius Melo dismisses the *Para todos* outright: « Vede-me ora esse livro gordo, que parece inchado se porventura é hidrópico ou que mal padece! » (p. 57). Melo's invective against its bloated pretentiousness is strikingly parallel to the real-life Quevedo's satire of Montalván's *Para todos*; in fact, his jibe that the work « Padece todos os males porque a esse propósito foi chamado *Para todos*. », (p. 57) is a direct echo of Quevedo's play on the title, « Para todos no siendo para ninguno ». When the subject of the conversation switches from the *Para todos* to the *Perinola*, it is easy to see that Melo's chief concern is the abuse his friend's name suffered during the scandal accompanying the appearance of his devastating *jeu d'esprit*. Through Bocalino, Melo reviews the sequence of events that led up to the anti-Quevedo *Tribunal*.

Bocalino. Não é este o famoso João Peres de Montalvão, contra quem vós, senhor D. Francisco de Quevedo, escrevestes a vossa *Perinola* e fostes respondido com o *Tribunal da justa vingança* com que vos deram uma surra?

Quevedo. Esse é.

Bocalino. De mim confesso que nunca tive inveja de papel algum como daquele vosso, nem raiva igual, como daquela invectiva, tão pesada e desgalante, com que o Montalvão pretendeu defender-se (pp. 58-59).

What is particularly noteworthy about Melo's attitude in this passage is that he speaks as « defender of the slandered »¹⁶, a role which the Spaniard executed often in his own polemics. Attacking his adversaries and defending the causes of others, Quevedo furthermore was known to make only half-hearted

¹⁶ See Herman Iventosch, « Quevedo and the Defense of the Slandered », *HR*, XXX (1962), 94-115, 173-193.

attempts to protect his own reputation. This aspect of his personality as critic Melo also took note of in the *Hospital*, for when the fictional Quevedo is asked to answer charges made against him in connection with his attack on Montalván, instead of retaliating, he quietly drops the issue: «Eu já disse dele o que sentia.» (p. 58).

If the discussion of the *Sueños*, the *Buscón*, the *Política de Dios*, the *Marco Bruto*, and the *Perinola* portrays Quevedo in a uniformly good light, the judgments Melo makes in other areas of the Spaniard's writings — namely, his activities as translator and poet — are not always enthusiastic. Against translations — Quevedo's and others' — Melo speaks out twice in the *Hospital*. The first time he has Quevedo deliver a *mea culpa*:

Quevedo. Não nomeeis vós logo, essas imundícias, que, ainda que também caí na tentação de tradutor, em os meus *Anacreonte*, *Epicteto*, *Focílides* e *Rómulo*, muito dera a esta hora pe os não haver traduzido ao ume da fé da nossa linguagem (p. 10)¹⁷.

The second time, Lipsius has the word:

Lipsius. Neste pecado de traduções não costumam cair senão homens de pouco engenho, porque da rudeza à paciência não são jornadas largas: os entendimentos leves em discorrer, agudos em penetrar e perspicazes em discernir mal se sujeitam a conceitos alheos, no que só se empregam os entendimentos grossos e fleumáticas como a ussa, que vaga rosamente vai lamendo o parto imperfeito. (p. 46)

Quevedo's verse translations of Anacreon, Epictetus, and Phocylides, and the prose rendering of Malvezzi's, *El Rómulo*, confirm for Melo his belief that the turning of works in foreign tongues

¹⁷ These are clearly Melo's views, not those of the real-life Quevedo. Such contrition could hardly be expected from a man who spent so much of his literary career engaged in translation.

into one's own is the practice of literary parasites¹⁸. Quevedo, he thinks, should have had enough pride in himself as a superior talent to resist the easy allure («tentação», «pecado») of an activity which had seriously flawed his achievement. His criticism of Quevedo on this score is part of a general negative disposition towards writers who subvert their creative potential through excessive obedience to tradition¹⁹.

While Melo seizes upon the issue of translation to criticize Quevedo's conservatism, in his lyrics he finds the Spaniard too free²⁰. The initial comments on Quevedo's verse are, to be sure, laudatory. Through Lipsius, Melo says: «Eu as li todas (as poesias) e, sobre louvar muito a elegância, venustidade e graça de vossos versos ...» (p. 67). His poetry is deserving of high praise for its refinement («elegância»), liveliness («venustidade») and charm («graça»), but then Lipsius' remarks take a negative turn. Speaking for Melo's moralist outlook, he maintains that: «... en alguns lugares deles vos acho por imodesto repreensível; porque contra o competente decoro, que é uma das mais honrosas leis da natureza, ninguém pode sem deleito ser licencioso.» (pp. 67-68). The immoderation that Lipsius, complains about in Quevedo's poetic works was obviously not a minor defect, limited to «alguns lugares», for in two other passages of the *Hospital*, both of which I include here, Melo repeats the same criticism with greater harshness, extending it in the last one to a judgment of Quevedo's poetry

¹⁸ One suspects that Melo's generally ambivalent attitude towards Malvezzi prejudiced him against translations of the Italian's works. For perceptive observations on both Melo and Quevedo's views of Malvezzi see Colomès, *La critique et la satire*, pp. 338-343. It should be pointed out also that Melo's antipathy for translations put him in the distinguished company of Cervantes who in the «escrutinio de librería» episode of *Don Quijote* (I, VI) made his opposition to them emphatic.

¹⁹ Although the talents discussed in the *Hospital* range from the Greco-Roman period to the middle of the seventeenth century, Melo's emphasis and his preferences are focused on the writers of his own time.

²⁰ For a summary of the debates over the coincidence between the organization of Quevedo's *Parnaso español* of 1648 in *musas* and *Las tres musas del Melodino* which appeared in Lisbon in 1649, see Colomès, *Le dialogue*, pp. 338-340.

in general. The first of these reproaches appears in a section devoted to Góngora. As spokesman for Melo, Bocalini attacks Quevedo's verse satires against the *Soledades*, the *Polifemo*, and the *Rimas*: «E por sinal, que tão pelo claro em vossas bargantarias, que fostes com justiça censurado por obsceno dos varões sábios e compostos; porque a galantaria tem seus termos e a travessura, entre a gente principal, é uma comarca tão estreita, que não passa a cada um da porta da câmara para fora». (p. 25). Melo's aversion to Quevedo's use of scurrilous language is part of his constant effort in the *Hospital* to vindicate Góngora of the punishment heaped upon him by detractors in both Spain and Portugal. At the same time, Melo's words contain a scarcely veiled self-defense as one of the Cordoban poet's most fervent admirers and imitators²¹.

In the final disapprobation of Quevedo's poetry, Bocalini again takes the initiative:

Bocalino. Repreende em vós, Senhor Justo Lípsio, por parte da filosofia, o quebranto da razão. Eu acuso, por parte da poética, a vossa (Quevedo) musa de luxuriosa, por luxo, superfluidade frequência, se não dissermos porfia de conceitos, que se derrama ou desperdiça em cada assunto, sendo força que, sendo muitos, não possam ser iguais; e que, à vista dos sublimes que em vossos escritos resplandecem, perdem muito os de menor quilate. Ao tropel dos conceitos deve o juízo do poeta fechar as portas da mente, extreman-

²¹ In the *Hospital* Melo heaps lavish praise on Góngora, usually indirectly, through the latter's mortal enemy. Quevedo says at one point: «Torno a dizer que não fui amigo desse zote, mas que do seu alto engenho não vi outro mais afeiçoado. Todos os que em seus dias e depois deles versificámos temos tomado seu estilo como traslado do Palatino, Barata ou Morante, para ver se podíamos escrever, imitando aquela alteza que juntamente majestade.» (pp. 27-28). In this passage, as in others where Melo plays off Quevedo against Góngora, an essential aspect of Melo's literary personality comes into sharp focus: His simultaneous admiration for both Spanish masters. The use of Quevedo as a champion of Góngora gives an idea of the extreme measures Melo occasionally took to avoid admitting directly to vociferous critics of the *estilo culto* his enthusiasm for the Cordoban poet.

do uns de outros e deixando que uns saiam, outros não. Parece-me que nos sobejos fostes falco, que é novo pecado para Cavaleiro de Tenaza. (pp. 68-69)²²

Although Melo's complaints in this passage follow the spirit of the other three regarding the theme of moderation — what Lipsius called the «leis da natureza» — his criticism is couched in esthetic terms and is aimed at the art of the conceit, long regarded as the hallmark of Quevedo's poetic style. The charge that he was wanton in his use of *conceptos* («... porfia de conceitos...») might sound insincere coming from one whose cultivation of verbal wit owed much to the Spaniard's influence. It should be remembered, however, that without ceasing to be a serious criticism of Quevedo's poetry, Melo's censure includes the period following his friend's career, a time when far less gifted writers pushed the *arte del concepto* to outlandish extremes.

III. Quevedo's views of Melo

Since, as far as we know, Quevedo in real life only responded to one of Melo's works — a sonnet on the *cuna y sepultura* motif — the performance of the Spaniard as critic of Melo's works in the dialogue was not subject to the confinements of historical veracity. Taking full advantage of the fictional nature of the *Hospital*, Melo portrays himself through Quevedo in a positive light, allowing his friend just enough of a dissenting voice to preserve the work's realistic tone²³.

It is clear that one of Quevedo's main functions in the review of Melo's works is to set up opportunities whereby either

²² Bocalini's words «... que é novo pecado para Cavaleiro de Tenaza.» are an allusion to Quevedo's humorous piece, *El Caballero de la Tenaza*. In contrast to the *sobijos* of the poetry, this work for Melo was a model of precise, economical use of language.

²³ It is curious perhaps that of the seventy works Melo listed in the *Hospital* as products of his pen, relatively few of them come up for comment. It would appear that he intended to round out the portion of the dialogue pertaining to his own works in subsequent revisions.

he or the Portuguese author can call attention to the literary affinities between them. This is true at the beginning of the *Hospital* when Quevedo's lavish praise of the *Sueños* causes Melo to respond immediately with a comment on the *Apólogos Dialogais*. A better illustration of Quevedo's role in this regard is the mention of Melo's *Carta de Guia de Casados*: « Eu na minha *Culta Latiniparla* e o Autor na sua *Carta de Guia* não parece que nos amássamos bem com mulheres doutoras, autoras e compositoras ... » (p. 89). Not only does Melo point out the preoccupation they shared regarding *mujeres cultas*²⁴, he also lends more prestige to his *Carta* by mentioning it in the same breath with the better known and vastly more clever *Latiniparla* of Quevedo. Quevedo's role as *hermano espiritual* also includes a brief mention of the *Política militar*, the work Melo sent to his friend for scrutiny in 1636. The absence of substantial comment on the *Política* is disappointing but not surprising since there is no evidence suggesting that Quevedo responded to Melo's requests for a critical reading of the treatise.

In the exchange over Melo's historiographic masterpiece, the *Historia de los movimientos y separación de Cataluña*, whose subject matter was not bound to appeal to the arch-centralist Quevedo, the latter is allowed to speak, but Melo cleverly avoids a head-on clash over his account of the Catalanian revolt²⁵. After some light-hearted banter concerning the pseudonym Melo signed to the *Historia*, Quevedo is twice asked to settle the

²⁴ It is interesting that, although both writers were hostile towards female pretentiousness, the criticism of the two women poets brought up in the *Hospital*, Soror Violante do Céu and Ferreira Bernarda Lacerda, has nothing to do with their sex. In the discussion of the two, Melo and Quevedo merely say that their religious calling as brides of Christ had not been matched by a vocation for inspired religious poetry.

²⁵ In real life Quevedo bitterly expressed his opposition to the Portuguese independence movement, as a reading of his *Descifrase el alevoso manifesto de Vasconcelos* clearly shows. For a study which attempts to situate Melo's *Historia de los movimientos* ... in the major stylistic currents of the day — Quevedo's *conceptismo* and Gongora's *estilo culto* — see Claude Maffre, « *La guerra de Cataluña*: Don Francisco Manuel de Melo, *escrivain et philosophe de l'histoire* », *Arquivos do Centro Cultural Português*, III (Paris, 1971), 371-400.

question of the book's merit and both times he hedges. First, Melo casts him as the earlier, more cosmopolitan humanist, less sensitive to national disputes. The Spaniard avoids talking about the highly controversial nature of the *Historia* by insisting, after the manner of Socrates, that the wise man knows no country: « ... entre os sabios não ha nações donde já disse um dos gregos que era cidadão do mundo. » (p. 93). When asked again — this time for a more personal opinion — Quevedo bows out of the conversation in deference to his long friendship with the author: « E amigo, que fui sempre vosso, que não é mau contrapeso para tudo isto ». (p. 93).

When the survey of Melo's works switches from the *Historia* to the *Panteón* and the *Obras morales*. Quevedo's role, both in terms of what he says and what he *does not say*, becomes more significant. Since Melo closely modeled his *Panteón* after Góngora's *Soledades*²⁶, one expects a negative reaction to the work. Faithful to what he might have thought in real-life had he had the opportunity to read the *Panteón*, Quevedo objects to the poem's outlandish character: « Vedes ai o *Panteón*, poema extravagante » (p. 97); and later, he criticizes it for its obscurity: « Ora, pois assim é e vos tendes semelhante chave à de Barclão para abrideres e fechardes outros mistérios, como os de *Agénis*, se a pedirdes ao grego bispo Heliodoro, mostrai-nos por vós mesmo essas maravilhas, que segundo vimos, assim faremos, contanto que, por agora, ninguém se chegue a esse poema, porque entretanto definimos sua escuridão por contagiosa. » (p. 98). It is hard to interpret Quevedo's accusations in this passage. Since Melo had heard such complaints before from the *Panteón's* many detractors, these views could well be a faithful reflection of the climate of opinion existing in the literary circles which the Portuguese author frequented. But considering the defense Melo made of his poem in several of the *Cartas familiares*²⁷,

²⁶ For a study of Melo's *Panteón* and *Las soledades* of Góngora, see José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* (Madrid, 1956), pp. 223-224, 404-405, 421-439.

²⁷ His remark in one letter (IV, 83) that, « Não fiz livro em muitas horas para se ler em ãa hora », was aimed at those who peremptorily dismissed the *Panteón*—often, without even having read the poem.

it is unlikely that in the *Hospital* he would go out of his way to down-grade his efforts. In view of his sensitiveness to the bad name his poem had earned, then, and despite the fact that «contagios» generally is a pejorative term, one cannot help thinking that in the present context he meant to use Quevedo as a defender of the *Panteon's* «contagious» appeal.

As for the *Obras morales*, the conversation revolves around Melo's *El mayor pequeño*, an account of St. Francis' life, and *El fénix de África*, his biography of St. Augustine. While the four interlocutors exchange opinions over the first — largely concerning the function of adornment in it — Quevedo becomes quiet. His silence at first seems odd, particularly in view of his real-life penchant for biographies of saints. But this is precisely why he does not talk. The considerable influence his *Vida de San Pablo* had on *El mayor pequeño* was a sensitive issue with Melo and some of his Portuguese critics²⁸. Clearly, then, in order not to associate Quevedo's name any more than necessary with his work, Melo pushed his friend into the background of the discussion. The case is different, however, when the four move on to *El fénix de África*, because Quevedo is the only one besides the author to defend it. While Boccacini calls attention to the lack of unity and Lipsius finds fault with the stylistic embellishment, Quevedo speaks as a champion of industriousness and as a moralist, singling out both the painstaking work that went into the preparation of the biography and its edifying content: «Contudo o livro é trabalhador e proveitoso» (p. 97).

²⁸ As a matter of fact, Frei Andrei de Cristo, an influential voice in the Academia de Generosos to which Melo belonged, took it upon himself to defend the author publicly against accusations that he had plagiarized from the *Vida de San Pablo*, and other works by Quevedo as well. For the complete text of Frei Andrei de Cristo's address, see the easily accessible reproduction of it in Astrana Marín's edition of Quevedo's correspondence, *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo-Villegas* (Madrid, 1946), pp. 556-558.

IV. Conclusion

Looking back over Melo and Quevedo's mutual examination in the *Hospital Das Letras*, one is struck by its verisimilitude. If the two authors had had in real life more opportunity to exchange views on each other's works, surely the titles which appear in Melo's dialogue would have figured prominently in their exchanges. One is tempted to speculate, however, especially with regard to Melo's critique of Quevedo, as to why the Portuguese author's reactions toward the Spaniard were varied after so many years of unflinching discipleship. Part of the answer to the question lies in the mature critical perspective Melo had gained on the literary scene of his day by the time he set out to compose the *Hospital*. To a great extent, his intent in writing the work was to provide testimony of this perspective. But there must have been other reasons for his mixed views — ones rooted in the conditions that prevailed while he wrote the dialogue and in his personal experience. The political climate in Portugal between 1645 and 1655 when Melo was working out Quevedo's role in his dialogue was radically different from 1636, the year he openly and repeatedly acknowledged his profound admiration for the Spaniard. While the winning of Portuguese independence in 1640 and the steady atrophy of relations between the two peninsular countries did not slow down publication in Lisbon of works by Spanish writers, affiliations between Spaniards and Portuguese on a personal level were bound to be regarded with suspicion. Melo's situation in this regard was precarious. The fact that he was serving time in Lisbon prisons for his alleged pro-Spanish leanings while writing the *Hospital* for a Portuguese reading public, could not help but make him cautious about portraying Spanish writers in too favorable a light. He had reason to be especially on guard in his presentation of Quevedo, since during these same years he was constantly under attack by Portuguese nationalists for what they regarded as a shameless veneration of the Spanish author. In view of these circumstances, it is very likely that the balanced view of Quevedo in the *Hospital* owed as much to personal and political expediency as to a belief in critical impartiality. By alternating direct praise with a more subtle, indirect variety and interspersing

both with strong doses of criticism, Melo created a respectable appearance of objectivity which might serve to bolster his image and Quevedo's. Critics of his association with the Spanish master, some of whom were instrumental in bringing about his long imprisonment, would possibly regard his plight with greater leniency once convinced that he was capable of casting a sober eye on Quevedo. At the same time, they would adopt — albeit unwittingly, perhaps — a more sympathetic attitude towards Melo's subject: Following his astute diagnosis of the virtues and the shortcomings of Quevedo's artistry, they could not help but gain a fuller, more sophisticated understanding of one of the Peninsula's most complex literary personalities.

Charles Cutler

LE POESIE DI AYRAS CARPANCHO

1. *Dati biografici.* — La produzione poetica di Ayras Carpancho, a giudicare da quanto ci è rimasto, non dovette essere molto ampia o non dovette godere di eccessiva popolarità, se di lui ci sono pervenute solo tredici composizioni appartenenti — secondo la classica ripartizione — alle sezioni *d'amor* (cinque) e *d'amigo* (otto). Si tratta dunque di un canzoniere esiguo, ma la ridotta quantità non esclude, se non proprio motivi di autentica originalità di ispirazione, almeno il ricorso a qualche spunto tematico non abusato.

La vicenda biografica del poeta è assai oscura, e neanche l'esame del suo canzoniere ci soccorre al fine di ricavare una sia pure approssimativa collocazione storica della sua attività poetica.

Le incertezze, anzi, cominciano dal nome stesso del trovatore. Molto giustamente la Michaëlis¹ ritenne che, mancando il patronimico, il secondo elemento del nome fosse una « *alcunha* », uno dei tanti appellativi che frequentemente si incontrano nel canzoniere gallego-portoghese e che, secondo un costume universalmente diffuso, il popolo « *gosta de empregar, caracterizando o exterior dos seus predilectos* »². Se su questo punto si deve pienamente concordare con la Michaëlis, qualche dubbio suscita il procedimento con il quale ella perviene a modificare l'appellativo dato al poeta dai codici B e V e dalla *Tavola colociana*. Le rubriche degli apografi italiani riportano per quattro volte la grafia *Carpancho* (B 175, B 656 e V 257, V 258) e una volta *Cãpancho* (V 262); ancora *Carpancho* figura due volte nella *Tavola* quale autore di due gruppi di *cantigas*. L'illustre studiosa, avendo avuto l'intuizione che il soprannome dovesse

¹ Michaëlis, *CA*, II, pp. 341-42.

² Michaëlis, *CA*, II, p. 342.

riferirsi a una qualità fisica, associa quelle forme (« que nunca vi nem sei interpretar ») agli appellativi costruiti su « corpo », ed è naturalmente indotta a modificare in *Corpancho* (cioè « corpo ancho », « obeso ») il nome registrato nei manoscritti.

Seguendo certamente il suggerimento della Michaëlis, molti studiosi che hanno avuto occasione di citare il poeta³ sono rimasti a lungo soddisfatti della soluzione *Corpancho*, alla quale portava un nuovo argomento il Nunes: « pode muito bem ter acontecido que os copistas tenham escrito *a* por *o*, lapso que não seria de estranhar »⁴. Sembra però che a tutti sia sfuggita una breve ma significativa nota del Bell in appoggio alla propria scelta in favore di *Carpancho*: « Or Corpancho (Broade) or Campancho (Broadacre); but the word *carpancho* (= basket) exists in the region of Santander (*La Montaña*) »⁵. Lo stesso studioso confermava il suo scetticismo di fronte a *Corpancho* alcuni anni dopo, recensendo proprio le *Cantigas d'Amigo*: « Dr. Nunes seems to prefer the name Corpancho for the author of eight of these lyrics, although Carpancho would more probably have been altered to Corpancho than the revers »⁶. Un contributo decisivo alla soluzione del problema, sotto l'aspetto linguistico, è fornito dal Corominas⁷ che riconduce la forma *carpancho*, con il senso di « batea redonda para llevar, comúnmente sobre la cabeza, pescado, hortalizas, etc. », a una voce celtica **carpanho*- (diminutivo del radicale di *carpentum*, « carro a forma di cesto ») contaminata con *capacho*, e al basco *karpan* (« cesta poco honda destinada a llevar la fruta y verdura al mercado »).

Confrontando fra loro i dati sin qui esposti, risultano pienamente valide tanto la proposta della Michaëlis (ma solo per quanto attiene alla spiegazione del significato da attribuire al soprannome) quanto la grafia delle rubriche collociane: l'appel-

³ Non vanno annoverati fra questi gli studiosi che si attengono strettamente ai codici (Monaci, T. Braga, Molteni, Paxeco-Machado) o derivano da uno di essi le proprie stampe (Oliveira-Machado).

⁴ Nunes, *Amigo*, I, p. 273, nota 3.

⁵ Bell, *Port. Lit.*, p. 29, nota 4.

⁶ Bell, *RH*, p. 283.

⁷ Corominas, I, s. v. *carpancho*, p. 699.

lativo concerne una caratteristica del fisico del poeta, l'obesità, ma — come accenna Bell e ribadisce fondatamente Corominas — non è necessario modificare la lezione dei codici: la forma *Carpancho* è assolutamente giustificata dal punto di vista e linguistico e semantico⁸.

Risolto il problema del nome, sembra invece destinato a rimanere insoluto quello della sistemazione cronologica dell'attività del trovatore. Non solo manca qualsiasi accenno a lui nelle opere a carattere storico cui solitamente si ricorre per ragguagli su fatti e personaggi del tempo nella penisola iberica, ma lo stesso canzoniere non ci offre alcun indizio realmente efficace intorno al quale sia possibile sviluppare la ricerca. Come si è detto, infatti, fra le liriche di Carpancho non figura nessuno di quei componimenti come *cantigas d'escarnho*, *prantos* e poesie in genere di circostanza che, potendo essere datati con un sufficiente margine di sicurezza, risultano molto spesso determinanti per la soluzione di simili problemi cronologici. Va poi aggiunto che, ai fini dell'indagine biografica, risulta preclusa anche la via di una ricostruzione dall'interno, perché non si riscontrano nei suoi versi elementi stilistici e contenutistici di rilievo tale da consentirne l'accostamento con poeti dalla biografia storicamente documentata.

La mancanza di concreti riferimenti determina qualche difficoltà nella stessa Michaëlis, che esita ad assumere una posizione precisa. Considerando la prossimità dei testi nei canzonieri come segno di una reale contemporaneità dei loro autori, la studiosa individua in Carpancho uno dei poeti che « floreceram nos primeiros decennios do sec. XIII »⁹, in epoca indubbiamente prealfonsina. Ma, subito dopo aver citato i poeti alfoncini, riconosce che « Dos poetas de que conhecemos apenas os nomes, ignorando todas as circunstancias da sua vida, alguns hão de pertencer tambem ao meado do seculo, ou mesmo ao

⁸ Un segno della notevole influenza esercitata dalla Michaëlis si può rinvenire nei lavori di uno dei più autorevoli studiosi della lirica gallego-portoghese, il Tavani, che adotta la grafia *Corpancho*, secondo la tradizione, fino alla sua edizione di Ayras Nunez e la sostituisce con *Carpancho* dal momento della pubblicazione del *Repertorio*, fedele alla grafia dei codici.

⁹ Michaëlis, *CA*, II, p. 590 e nota 3.

quarto e quinto decennio»: e sarebbero precisamente « *Corpancho, Nuno Porco, Solaz* »¹⁰, cosicché Carpancho potrebbe anche aver poetato nel periodo alfonsino. Sembra che la Michaëlis propenda proprio per questa datazione, collocando anzi il poeta alla corte dell'Alfonso castigliano, il *Sabio*, in un circolo poetico al quale appartenevano anche Joam Nunes Camanês, Nuno Fernandez Torneol e Pero Garcia Burgalês¹¹. Il valore che hanno queste ipotesi non sfugge tuttavia alla Michaëlis che scrive: « Com relação aos de baixa posição, cujo nome se conservou sem mais pormenores, quasi sempre ficou baldado o empenho de pelo menos estabelecer com exactidão a idade, proveniência e estado social. São meramente hypotheticas algumas das minhas lucubrações »¹².

Per la via seguita dalla Michaëlis, dunque, non si ricava altro se non un'abbastanza generica supposizione di appartenenza del poeta all'età prealfonsina o a quella alfonsina, cioè a un periodo che comprende poco meno di un secolo.

Risulta quindi di scarsa validità anche il solo riferimento che pure Carpancho ha consegnato a una sua composizione (B 175), nella quale cita una Dona Costança nel cui palazzo avrebbe incontrato la donna amata. Il dato sarebbe decisivo qualora si riuscisse a individuare con precisione la Costança ricordata dal poeta, ma anche in questo caso, e pur limitando l'indagine alle donne di tale nome appartenenti alla corte, non si raggiunge alcuna certezza: ci aggiriamo in un circolo vizioso in quanto non si può individuare la Costança perché non pos-

¹⁰ Michaëlis, *CA*, II, p. 591 e nota 6.

¹¹ Michaëlis, *CA*, II, pp. 345 e 347. La datazione risulta dalla considerazione che i quattro canzonieri sono contigui nel codice dell'Ajuda — « o que talvez signifique coexistencia na mesma côrte » — e che, nello scherno contro la celebre D. Maria Perez (*Maria Balteyra, porque jogades*, B 1374 - V 982), il Burgalês trova un motivo di accordo con una poesia di Alfonso X sulla stessa « soldadeira » (*Joham Rodriguiz foy esmar a Balteyra*, B 481 - V 64). Si tratta, comunque, di una « fragilissima ipotesi », come già ebbe occasione di rilevare il Tavani a proposito del Camanês (pp. 47-48), la cui vicenda biografica e poetica è singolarmente simile a quella di Carpancho.

¹² Michaëlis, *CA*, II, p. 615; nella nota 5, fra altri poeti intorno ai quali ha avanzato ipotesi, si riferisce anche a Torneol e Camanês, e tale incertezza sembra revocare in dubbio anche quanto ha elaborato a proposito di Carpancho.

siamo accostarne la biografia a dati certi della vita di Carpancho, e viceversa non possiamo collocare in un determinato periodo storico il poeta perché non abbiamo la possibilità di individuare la Costança da lui citata fra quelle vissute dalla fine del XII alla seconda metà inoltrata del XIII secolo e che egli avrebbe potuto conoscere¹³. In tale situazione d'incertezza ci sembra che non sia neanche da escludere del tutto l'ipotesi — suggerita dalla constatazione che la *cantiga* di Carpancho è la sola in cui si citi una Costança — che il nome sia semplicemente venuto fuori per la necessità di costruire la rima in *-ança*, assai rara nei canzonieri.

È chiaro, a questo punto, che anche sulla condizione sociale di Carpancho e sulla sua appartenenza a una determinata classe poetica si possono formulare solo vaghe congetture. L'assenza del patronimico e la mancanza di ogni riferimento storico suggeriscono l'ipotesi di una estrazione del poeta da un ceto abbastanza modesto e la sua probabile classificazione come giullare¹⁴.

2. *La tradizione manoscritta.* — Le poesie di Ayras Carpancho sono conservate parzialmente in A (nn. 64-67) e V (nn. 257-265)

¹³ Pur limitandoci alle Costança più note, la scelta è molto ampia fra la seconda moglie di Alfonso VI di Castiglia (cfr. Herculano, I, pp. 250 e ss., II, p. 15) vissuta fra il 1065 e il 1109; la figlia di Alfonso X di León e di D. Berenguela (fine XII-XIII sec.); la figlia di Sancho I e di D. Dulce (1182-1202) e una seconda figlia, naturale, dello stesso Sancho I (1204-69); una Costança Mendes de Sousa (morta nel 1298), moglie dal 1265 del figlio del trovatore D. Johan d'Avoyon (cfr. Michaëlis, *CA*, II, p. 331). Se poi l'attività di Carpancho deve supporre in un periodo più tardo, potremmo trascegliere, ma ugualmente senza appigli, fra la figlia di D. Denis (1290-1313) andata sposa nel 1307 a Fernando IV di Castiglia, la figlia di D. Juan Manuel (morta nel 1345) che fu moglie di Alfonso XI di Castiglia e, in seconde nozze, di Pietro I del Portogallo e, infine, la figlia di Pietro I di Castiglia e di Maria de Padilha, nata nel 1354.

¹⁴ Michaëlis, *CA*, II, pp. 625-27; l'ipotesi si basa sull'uso, documentato, di servirsi del solo nome di battesimo, al più accompagnato dal soprannome, e sulla individuazione del giullare come « villão de nascimento ». Nella completa assenza di qualsiasi elemento di certezza, deve farsi cenno anche della regione d'origine del poeta, individuata nella Galizia da Couceiro Freijomil, p. 245.

e integralmente in B (nn. 175-179 e 656-663)¹. I due gruppi in cui sono divisi i componimenti nel codice collociano corrispondono, con identica successione, alle liriche raccolte rispettivamente in A (*cantigas d'amor*) e in V (*cantigas d'amigo*), i quali presentano ciascuno una differenza di trasmissione rispetto a B. Nel manoscritto dell'Ajuda, infatti, manca una *cantiga* (corrispondente a B 175, che così è l'unica tramandata da uno solo dei codici) per non sappiamo quale motivo: secondo la Michaëlis² la poesia doveva essere una di quelle contenute nella parte andata perduta subito dopo A 63, ma la presenza in testa alla colonna di sinistra del f. 16r, prima del n. 64, di una delle miniature che segnalano l'inizio dei singoli canzonieri individuali³ fa ritenere che la *cantiga* sia entrata nella tradizione solo dopo la compilazione del codice dell'Ajuda, a un livello comunque abbastanza alto se si tien presente che nella *Tavola* collociana, ricavata dall'apografo β ⁴, la poesia è senz'altro attribuita a Carpancho, a meno che non si voglia pensare a un banale quanto improbabile errore del copista di A⁵.

Più semplice è il problema per quanto concerne il codice della Vaticana. Nella numerazione di Monaci il n. 263 è attribuito a un verso isolato, trascritto pochi righe prima della fine della colonna di sinistra del f. 38r, e il n. 264, in testa alla colonna di destra, a un'altra *cantiga* di due sole strofe. Il verso conservato in V 263 coincide perfettamente con il primo di B 662, così come le due strofe di V 264 coincidono con la seconda e quarta di B 662. Se si considera che in B il verso iniziale è seguito da alcuni righe in bianco segnalati da *cruces* e che spazio destinato a essere riempito successivamente pare anche quello residuo fra V 263 e la fine della relativa colonna, la domanda-ipotesi che già si era posto il Monaci⁶ trova con-

¹ Data la notorietà della materia, crediamo di poter senz'altro rinviare, per la descrizione dei codici, a Pellegrini, *Repertorio*, pp. 17-22, e Tavani, *Poesia*, pp. 80-87.

² Michaëlis, *CA*, I, p. 134.

³ Michaëlis, *CA*, II, pp. 142 e 158-63.

⁴ Per la ricostruzione dei rapporti fra i manoscritti cfr. Tavani, *Tradizione*.

⁵ Sull'accuratezza del copista dell'Ajuda cfr. Tavani, *Tradizione*, p. 129.

⁶ Monaci, p. 432: «sarà frammento da unirsi al 264?».

ferma positiva nel senso della necessità di riferire alla stessa *cantiga* la doppia numerazione del codice vaticano⁷.

L'attribuzione a Carpancho del complesso delle tredici poesie non presenta problemi di notevole importanza. A parte ovviamente A, in cui i testi sono anonimi, si raggiunge la certezza a questo riguardo per mezzo delle rubriche di B e V e, con qualche chiarimento, della *Tavola* collociana. Gli apografi italiani sono assai precisi: in B il nome del poeta appare due volte, all'inizio di ciascun gruppo di componimenti, senza alcun'altra indicazione sino all'inizio dei canzonieri di Nuno Rodrigues de Candarey (B 180) e, rispettivamente, di Vasco Gil (B 664). In V si nota addirittura un rigore maggiore, con il nome dell'autore ripetuto per tre volte e sempre in punti strategici, proprio per evitare l'errore: prima di V 257 (che è l'ultima composizione, unica di Carpancho, nel f. 36v), di V 258 (all'inizio del f. 37r, che contiene altre quattro poesie del nostro trovatore) e prima di V 262 (che è la lirica iniziale del f. 38r; in questa stessa carta la fine del canzoniere di Carpancho è indicata dalla rubrica *V^{co} Gil* [Vasco Gil] che precede V 266). Anche la *Tavola*, come il codice B, reca il nome del poeta in corrispondenza delle *cantigas* n. 175 e n. 656, ma nel primo gruppo (ed è qui il motivo di dubbio) l'attribuzione si spinge sino a comprendere i nn. 180, 181 e 181^{bis} (che B ascrive a Nuno Rodrigues de Candarey) poiché mancano indicazioni contrarie sino al n. 182, attribuito, tornando alla conformità con B, a Nuno Porco. La divergenza che si registra fra B e la *Tavola* va ad aggiungersi agli «altri undici punti in cui uno dei testimoni omette un'attribuzione data invece dall'altro»⁸; in tali casi è sempre B (sorretto, quando ciò sia possibile, da analoga testimonianza di V) che garantisce l'esatta attribuzione, e non c'è motivo di ritenere che cada in errore proprio a proposito del gruppo di poesie di Carpancho⁹.

⁷ Michaëlis, *CA*, II, p. 342 attribuisce a Carpancho nove *cantigas d'amigo* sulla sola base della numerazione del Monaci; ripete lo stesso errore Piccolo, *Antologia*, p. 198.

⁸ Tavani, *Tradizione*, p. 122 e in genere, per le relazioni fra la *Tavola* e gli apografi italiani, pp. 121-28.

⁹ Un contributo a favore dell'attribuzione di B può venire indirettamente

In conclusione si può ritenere con un notevole grado di sicurezza che le *cantigas* del nostro trovatore siano effettivamente tredici, secondo l'attribuzione di B, e che non sussistano prove in favore di un ampliamento di tale *corpus*.

3. *Le poesie*. — Si è già accennato al fatto che le liriche di Carpancho, in complesso, non sembrano tali da poter assicurare al loro autore un posto di particolare rilievo fra i poeti dei *Cancioneiros*; poiché ci pare comunque che esse non si possano ridurre semplicisticamente al livello di una banale esercitazione, ci sembra opportuno chiarire il senso in cui va intesa la nostra affermazione.

Ci troviamo di fronte a un caso non infrequente nelle letterature medievali: il trovatore, sia pure muovendosi nell'alveo della tradizione, intende attuare poeticamente una propria immagine sentimentale, ma poiché la poesia « presuppone la retorica, cioè i temi contenutistici e i mezzi espressivi, quella che si suol chiamare anche tecnica letteraria »¹, ecco che il critico si trova a dover tenere giusto conto soprattutto della prospettiva 'tecnica', di quei particolari procedimenti, cioè, attraverso i quali l'autore ha inteso esprimere la 'poesia'.

Carpancho non è da meno di tanti suoi colleghi nell'applicazione dell'*ars* alla *poesia*, e proprio questi due aspetti della creazione poetica ci obbligano a un giudizio che va espresso su due piani distinti e che solo apparentemente risulta contraddittorio. Se intendiamo riferirci a una 'poesia' assoluta, intesa come armonica fusione dell'ispirazione e dell'artificio, non possiamo collocare il trovatore fra i maggiori poeti gallego-portoghesi; se invece ci volgiamo a considerare l'abile tecnica — retorica e versificatoria — con la quale egli costruisce i suoi componimenti, e che non era certamente motivo di spregio nella poe-

anche da A nel quale il f. 16v, dopo l'ultima *cantiga d'amor* di Carpancho (A 67 = B 179), presenta più di mezza colonna in bianco (che avrebbe potuto eventualmente contenere un'altra poesia) cui segue, all'inizio del nuovo foglio 17r, la solita miniatura che separa i canzonieri individuali.

¹ Del Monte, p. 10.

tica medievale, allora dobbiamo riconoscere che Carpancho risulta qualcosa di più che un monotono e stucchevole ripetitore e raccoglitore di formule retoriche.

Le sue poesie, pertanto, sono testimonianza dell'attività non di un poeta autentico, ma piuttosto di un capace versificatore che ha appreso la lezione della scuola, ripetuta non senza dignità e in alcuni luoghi con lodevole sforzo di conferire sostanza più ricca e convincente alla consuetudine tematica e formale.

Gli argomenti trattati e i modi di tale trattazione non si allontanano da quelli canonici della tradizione, ma in alcune pur rare occasioni il poeta reperisce qualche soluzione meno divulgata. Ci sembra tuttavia che anche in questi sprazzi di evasione dal sentire comune si debbano riconoscere non momenti di autentica originalità ma, più modestamente, gli sviluppi di alcuni motivi non preteriti dalla scuola ma solo relegati in secondo piano, come elementi accessori di temi dalla risonanza più vasta.

Il classico motivo del desiderio di morte, come unico rimedio all'indifferenza della dama, non si riduce a una generica soluzione di maniera (*Poys que sse nom sente a mha senhor*) per il fatto che la serie concitata di domande — 'retoriche' proprio nella misura in cui sottintendono una risposta univoca e predeterminata — e di espressioni interiettive crea un'evidente frattura con il ritmo sostanzialmente pacato dei primi tre versi che rappresentano, da parte del protagonista, un tentativo di superare la propria condizione attraverso il raccoglimento e la meditazione, tentativo che risulta infruttuoso per l'urgere del sentimento di dolore che sconvolge l'uomo.

Fra le *cantigas d'amor* un posto a sé merita la più ampia poesia di Carpancho (*Quisera-m'ir: tal conselho prendi*), nella quale l'iniziale oscillazione fra il partirsene e il rimanere (espressa in termini antonimici) si risolve nella decisione di restare, decisione che potrebbe anche costar cara all'innamorato, perché (ed è qui uno dei momenti in cui Carpancho si rifà a temi meno adusati) essa impone al contempo il rifiuto di recarsi a corte: l'indipendenza della scelta non tradisce però alcuna volontà 'rivoluzionaria' perché, dopo aver chiamato Dio a testimone della propria lealtà, l'uomo ricorre a una giustificazione di maniera:

... direy-vus o porque o leixei:
por Amor, que mh-o non quis consentir.

In tal modo anche il rifiuto si pone come elemento topico, certamente di scarso seguito, ma necessario proprio come termine di confronto che faccia risaltare l'idea comune a tutto il « genere »: l'amore è più forte di qualsiasi altra convenzione, anche dell'obbligo verso il re; e con questo si ritorna all'osservanza piena dei canoni letterari di emanazione cortese.

Le altre poesie d'amore non manifestano particolare impegno innovativo in Carpancho, che sembra contentarsi di sviluppare, in termini molto poco variati, il tema del silenzio d'amore. L'uomo tace la propria sofferenza (*Desej'eu muyt'a veer mha senhor*) perché sa bene che gli effetti di un incontro con la dama non potranno corrispondere all'ardore dei propositi: si crea perciò un'atmosfera di rassegnazione che si può compendiare nel concetto di *non ousar dizer* insistentemente ripetuto nella lirica. Né può servire di conforto all'uomo il sapere che, se le parlasse di argomenti meno impegnativi, la dama non rifiuterebbe il dialogo: questo motivo anzi, più che servire come elemento di speranza, contribuisce a rendere ancora più gravi l'obbligo e la necessità di tacere.

Il concetto dell'*al dizer* unisce questa alle rimanenti due liriche d'amore (*Ay, Deus, que coyta de sofrer* e *Ay, Deus, com'ando cuytado d'amor*), nelle quali il lamento dell'innamorato si sviluppa nel classico tema del dubbio fra l'inclinazione a rivelare la condizione di amante e la necessità di rispettare la norma cortese del servire in silenzio: e il dilemma si risolve, senza grossi contrasti, nella decisione di tacere e soffrire.

Anche nelle *cantigas d'amigo* il tributo alla tradizione risulta evidente, ma qui almeno il tono sostanzialmente languido delle poesie *d'amor* cede il posto a una maggiore vivacità. Siamo sempre, giova ripeterlo, entro i limiti del « genere », ma le protagoniste (la fanciulla, la madre, l'amica) imbastiscono briose scene di vita familiare attraverso le quali si può ricostruire²

² Secondo l'esempio fornito da Tavani, *Camanés*; cfr. anche Rossi, p. 4, nota 1.

una storia degli sviluppi della vicenda amorosa che incide, in senso ora positivo ora negativo, sulla vita quotidiana della giovane innamorata. Il motivo di fondo è quello canonico della lontananza dell'amato che spinge la fanciulla a chiederne notizie a un'amica, con una speciale preoccupazione (*ben vos digo, creades, por muit'ei que vos diga*) di garantire la propria simpatia a colei che in effetti l'ha sostituita nello sperato incontro con l'amico (*Chegades, amiga, d'u é meu amigo*). La lontananza va intesa non solo in senso spaziale ma soprattutto come distacco sentimentale: l'amico si è allontanato per essere stato trattato con alterigia dall'amata (*Madre velida, meu amigo vi*). La separazione provoca un pentimento nella giovane (*A maior coita que eu no mund'ei*), che perviene — attraverso un discorso fatto di improvvise soste e di rapide riprese (*E ... e ...*) — a una conclusione asseverativa di valore universale:

O mayor torto que pode sseer:
leyxar dona seu amigo morrer.

A questo punto entra in scena la madre, figura essenziale di tali componimenti e vero « personaggio ambivalente »³: comprensiva quando sembra suggerire alla figlia di assecondare le richieste dell'amico (*Que me mandades, ai madre, fazer*); severa quando la trattiene *en sa prison* con tale impegno da provocare il più completo smarrimento nella giovane (*Tanto sey eu de mi parte*), cui non rimane che dedicare all'amico lontano una dolente denuncia del proprio stato (*Molher com'eu non vive coytada*). Eppure la fanciulla non è priva di risorse: con tono di sfida annuncia alla madre che si recherà dall'amico, ma immediatamente il moto di ribellione viene sfumato da un'osservazione gradevolmente maliziosa e perfettamente logica per simili casi: se anche la madre sa cosa significhi amare, dovrà pur giustificare il comportamento della figlia (*Madre, poys vós desamor avedes*).

Anche in questo settore, quindi, qualche fuggevole accenno all'evasione dai contenuti, come l'accorta giustificazione della

³ Ruggieri, *CN*, p. 22.

fanciulla innamorata o la parziale rivalutazione della figura della madre o il tono ammonitore della *fiinda* della *cantiga* IX, si perde poi nel ricorso costante a modelli tematici e retorici che costituiscono patrimonio comune.

La raccolta si chiude con la lirica *Por fazer romaria, pug'en meu coraçon*, a causa della quale Carpancho guadagna un posto e una particolare menzione nella storia della poesia gallego-portoghese: la sua *cantiga de romaria* è infatti l'unica che conservi il ricordo di un pellegrinaggio a Santiago de Compostela. Non si può stabilire se effettivamente il nostro poeta sia stato il solo a sviluppare questo tema o se siano esistiti altri componimenti poi perduti. Nell'un caso e nell'altro, comunque, non possiamo fare a meno di pensare che « la transcendencia sentimental y cultural de la ciudad del Apóstol » e la sua antica fama di città santa⁴ non abbiano prodotto effetti di rilievo in una tradizione letteraria che in fondo si era sviluppata proprio intorno a Santiago. La scarsa influenza della tradizione giacobea è confermata dalla considerazione che, nel complesso della produzione poetica gallego-portoghese, solo altre due *cantigas*⁵, di Pay Gomez Charinho e di Ayras Nunez, assumono esplicitamente il santuario come meta di pellegrinaggi, mentre del tutto occasionali sono le sole citazioni che ricorrono in un altro ristrettissimo gruppo di poesie. La *cantiga* di Carpancho, in fondo, ha questo solo valore documentario, perché, per il resto, conferma l'adesione del poeta alle norme della scuola. Essa riassume tutti i contenuti caratterizzanti questo particolare sviluppo della *cantiga d'amigo*: il pellegrinaggio che si risolve in una

⁴ Asensio, pp. 28-34. Un quadro completo delle *romarias* e dei poeti che svilupparono questo tema è in Michaëlis, *CA*, II, pp. 869-94, e, per il culto di Santiago pp. 797-835. Principalmente notizie storico-geografiche raccoglie Huidobro, che dedica poche parole ai trovatori che si riferiscono a Santiago (I, pp. 405-407), trascurando completamente Carpancho; più proficuamente, per una rapida informazione e con molte cautele, si può consultare Álvarez Blázquez, *Romerías*, in particolare pp. 41-42 per i riferimenti ai testi. Le relazioni con l'Italia sono in Ruggieri, *Pellegrinaggio*, cui si rimanda per una ricca bibliografia sull'argomento (p. 185, nota 3).

⁵ *Ay, Sant'Iago, padron sabido* e *A Santyag[o] em rromaria ven*, che non rientrano però nei moduli caratteristici delle poesie di *romaria*; cfr. anche l'introduzione alla *cantiga*.

gita, la possibilità di eludere il controllo della madre, l'offerta dei ceri e, scandito dal *refram*, il fine ultimo e neanche troppo segreto: *por veer meu amigo logu'i*.

La poesia di Carpancho, in conclusione, si aggira per lo più lungo i soliti percorsi, nel generale rispetto dei moduli tradizionali ai quali si accompagna una forma espressiva di rispettabile livello, anche, ci pare, in quel settore delle *cantigas d'amor* sul quale maggiormente incombe il pericolo di cadere in una espressione monotonamente querula.

4. *Tecnica metrica e retorica*. — Nelle liriche di Ayras Carpancho si rileva una varietà di scelte metriche che pare sicuro indizio di abilità e fantasia versificatorie. Le sette *cantigas* monometriche presentano quattro tipi di metro: l'eptasillabo (maschile e femminile, in combinazione, nella VII), l'ottosillabo maschile (IV), il decasillabo maschile (II, V, VIII, IX), l'endecasillabo femminile (VI); nelle rimanenti sei poesie ricorrono, sempre in combinazione¹, il quadrisillabo maschile (X) e femminile (XI), l'esasillabo maschile (III), l'ottosillabo maschile (XI), l'enneasillabo femminile (I, XI, XII), il decasillabo maschile (I, III, X, XIII) e, infine, il verso di tredici sillabe (XIII). Se consideriamo insieme la misura, il numero e la disposizione dei versi nella strofa, risulta evidente la rara frequenza o addirittura la singolarità delle combinazioni metriche: l'unione di versi di 13-10 sillabe (XIII) troverebbe corrispondenza in un solo altro caso, per di più abbastanza dubbio². Originali risultano invece le

¹ La combinazione, che si attua generalmente con una distinzione fra il metro della strofa e quello del *refram* (III, X, XII e XIII), può costituirsi anche all'interno della strofa (I), oppure si può realizzare una forma intermedia fra questi due tipi quando il verso centrale del *refram* non si uniforma ai due laterali ma riproduce il metro (e la rima) della strofa (XI).

² Tre versi di 13 sillabe seguiti da un distico di decasillabi (*Se soubess'a mia senhor | como m'a mi prazeria*, B 8bis, di Diego Moniz); sembra comunque preferibile la disposizione della lirica, incompleta, in sei versi brevi di eptasillabi maschili ed esasillabi femminili alternati, lasciando invariati i decasillabi finali (cfr. Tavani, *Repertorio*, n. 235:2, p. 272, e anche Michaëlis, *CA*, I, n. 319, p. 644). Un'operazione analoga è possibile anche per la *cantiga* di Carpancho (un tetrastico di esasillabi maschili e femminili alternati, più il decasillabo di

combinazioni quando si tenga presente la struttura della strofa: i casi di unione di un distico di decasillabi con un tetrastico di enneasillabi (I), di un tristico di decasillabi con un distico di esasillabi (III) o di quadrisillabi (X) sono unici nei canzonieri³; le strofe costituite dall'enneasillabo in combinazione con versi più brevi sono in assoluto poco frequenti: versi di 9-8 sillabe (XI) si hanno solo in altri cinque casi, mentre appena un ulteriore esempio, e pure assai dubbio⁴, si ha del verso di 10-4 sillabe.

Il complesso di tali dati — rilevante polimetria variamente distribuita nelle strofe — ci consente di riconoscere nel poeta, con buone probabilità di essere nel giusto, un giullare che, mentre si adopera per attuare una formula di poesia colta in versi lunghi⁵, non sa rinunciare alle modalità più popolari rappresentate dai versi brevi, e liberamente si serve degli uni e degli altri per edificare un canzoniere non monocorde.

La varietà dei metri trova immediata corrispondenza in una scelta di rime che si concreta nell'uso di ben nove schemi strofici per le tredici poesie. Carpancho non rifugge da alcune formule assai comuni⁶, ma si segnala soprattutto per l'adozione di moduli che sono in assoluto poco frequenti o che diventano tali, e a volte addirittura unici, a causa delle differenti strutture

refram), ma non verrebbe meno la particolare caratteristica della combinazione dei versi di 10-6 sillabe che, già poco frequente, in strofe di cinque versi ritorna solo nel nostro trovatore al n. III.

³ Strofe con versi di 10-9 sillabe, organizzati in varie maniere, non sono eccezionali; molto più rare risultano invece le combinazioni di versi di 10-6 e 10-4 sillabe: rispettivamente dieci e cinque esempi in tutto; cfr. Tavani, *Repertorio*, pp. 302-305.

⁴ Si tratta della *cantiga* di Joham Zorro *Pela rribeira do rio salido* (B 1158 - V 760) il cui *refram* può constare di quattro quadrisillabi femminili oppure, rendendo monometriche le strofe, di due enneasillabi pure femminili (cfr. Tavani, *Repertorio*, nn. 37:46 e 50:3, pp. 86 e 93).

⁵ Cfr. Tavani, *Nunez*, pp. 44 e 47.

⁶ Sono gli schemi *abbacc* (il più comune, con 467 casi) che in *cantigas d'amigo* con *refram* e *fiinda* (*abbaCC-cc*, IX) ricorre 61 volte; *aaB* (XII e XIII), con 138 casi di cui solo tre non hanno il *refram*; *aaBB* (VI), usato 54 volte più un esempio con *refram* sul quarto verso e altri sette senza *refram*. Cfr. Tavani, *Repertorio*, nn. 160, 26 e 37, rispettivamente, pp. 154-99, 66-78 e 82-87.

alle quali vengono adattati. Così, per esempio, lo schema *aaa BBB* (IV) si ritrova in altre 18 *cantigas* su un totale di 42 classificate nello schema base *aaabbb*; *aaBBB* (V e VIII) ricorre in altri 13 casi (su 25 che adottano il modulo *aaabbb*); dello schema *abcbD* (VII), infine, si registrano appena 17 esempi⁷. Interessante, per le variazioni cui viene sottoposto, è lo schema *aabab* che Carpancho adopera, in forma sempre diversa, in tre *cantigas*: con *refram* di tre versi (*aaBAB*, XI) si trova in altri due casi⁸; con *refram* di due versi parzialmente intercalati (*aaBaB*, III) ricorre in altre sei occasioni⁹; con *refram* simile al precedente ma in *cantigas* concluse da una *fiinda* (*aaBaB-ab*, X) ricorre altre tre volte¹⁰. Rimangono gli ultimi due schemi: *abbaacC* (II) compare questa sola volta nella lirica gallego-portoghese, ed è una variante del modulo *abbaaCC* che ricorre in altri 22 casi¹¹. Addirittura unico, almeno per quanto concerne le *cantigas de meestria*, è lo schema *aabcbc* (I) che, in *cantigas de refram* (*aaBCBC*), ricorre solo altre due volte¹².

Si deve rilevare inoltre, per ciò che concerne la tecnica rimica, che, tranne la XII costituita da quattro strofe alterne, le altre *cantigas* sono formate tutte da strofe *singulars*, con alcune piccole irregolarità: nella II risultano uguali le rime *b* delle strofe terza e quarta e tutte le rime *c*; nella VII le rime *a* delle

⁷ In altre 15 *cantigas* e strofe isolate, e in un solo altro caso senza *refram*. Con la sola esclusione di *Foy eu a San Servando* (B 1151 - V 744, di Johan Servando), tutti gli altri schemi si potrebbero riportare al tipo *aaB* accoppiando i versi brevi: cfr. Tavani, *Repertorio*, pp. 15-17 e i nn. 230 e 26.

⁸ Tavani, *Repertorio*, nn. 33:1 e 33:4bis; in entrambi i casi sono comunque possibili differenti disposizioni dei versi e conseguente variazione dello schema; per il secondo cfr. anche Reali, pp. 31-33.

⁹ Tavani, *Repertorio*, nn. 33:4, 10, 13, 15, 21 e 22, 24.

¹⁰ Tavani, *Repertorio*, nn. 33:5, 12, 19, che non comprende in questo schema la lirica di Carpancho perché le attribuisce una struttura a tre strofe *singulars* di cinque versi più un *refram* di due versi parzialmente intercalato (cfr. n. 35:1; anche in questo caso si tratta di un *unicum*).

¹¹ Si registra inoltre un caso di schema senza *refram* (*abbaace*): cfr. Tavani, *Repertorio*, n. 139:23, e in genere le pp. 141-44 per i luoghi in cui ricorre questo modulo.

¹² *En que grave dia, senhor* (B 181, di Nuno Rodrigues de Candarey) e la lirica di Joham Zorro già citata nella nota 4. Il modulo base ricorre raramente, appena in quattro casi, fra i provenzali (cfr. Frank, I, p. 34).

strofe seconda e terza e le rime *c* della seconda e quarta; una rima interna presenta, infine, la prima strofa della XIII.

Si è già accennato al fatto che il canzoniere di Carpancho comprende una sola *cantiga de meestria* (I) mentre le altre dodici sono tutte *de refram* e due di esse hanno anche una *fiinda*. Fra i *refrans* si riscontra una notevole varietà: ve ne sono di un solo verso a rima indipendente (VII, XII e XIII) o identica a una di quelle delle strofe (II); di due versi, sempre a rima indipendente, situati regolarmente dopo le rispettive strofe (VI e IX) oppure parzialmente intercalati (III) e variati (X); il *refram* di tre versi può avere rima indipendente ed essere collocato dopo le strofe (VI e VIII), avendo in una occasione (IV) uguali i versi laterali, oppure (XI) presenta contemporaneamente la ripresa, nel verso centrale, della rima della prima strofa e una variazione nel primo verso dopo la terza strofa. Le due *fiindas*, ciascuna di due versi, sono costruite in maniera solo apparentemente simile nel senso che la ripresa dei due versi immediatamente precedenti è eseguita secondo la norma in una di esse (IX), perché i versi di cui si riprende rima e metro sono quelli del *refram*, ma l'altra (X) solo formalmente si adegua alla norma in quanto i due versi riprodotti non appartengono esclusivamente alla strofa o al *refram* immediatamente precedenti, ma il primo è quello della strofa e l'altro è del *refram*, che qui è parzialmente intercalato¹³.

Carpancho si conforma completamente alla pratica dei suoi compagni d'arte anche nell'adozione di quegli artifici che, rincor-

¹³ Per i provenzali la *tornada* doveva obbligatoriamente rimare con gli ultimi versi della strofa precedente (cfr. Frank, I, p. XXXV, e Bertolucci, *Soares*, p. 40) secondo un criterio cui si attiene la ben nota *Poetica* del Colocci-Brancuti: anche per l'anonimo trattatista la *fiinda* deve « rrimar com a prestumeyra cobra », nel caso di *cantigas de meestria*, oppure con il *refram*. Invero la pratica mostra come i trovatori gallego-portoghesi si allontanino spesso da tale prescrizione (cfr. Lang, *Ripetição*, p. 30, e Tavani, *Nunez*, p. 44): la *fiinda* assume quindi rime indipendenti, o riprende una qualsiasi rima della strofa precedente, oppure « apresenta o seu segundo verso em rima com o refram e o primeiro com o último da estrofe precedente », come rileva Cunha, *Estudos*, p. 233. Per quanto si verifici piuttosto raramente, il caso registrato dallo studioso portoghese giustifica pienamente la struttura data da Carpancho a questa *fiinda*, in cui l'identità di rima si accompagna alla conformità anche del metro.

rendosi di verso in verso, stringono le strofe in una sottile ma non meno evidente trama di rapporti reciproci.

In alcune liriche il legamento è ottenuto con la ripetizione, nel primo verso di una strofa, di una parola contenuta nell'ultimo verso della strofa precedente¹⁴: II, V e XIII (testi a *coblas capfinidas*). In un altro gruppo l'identico inizio di versi in medesima sede lega strofe successive: I, III, VII, X e XI (testi a *coblas capdenals*). I due artifici possono anche coesistere, come avviene nelle *cantigas* IV, VI, VIII, IX e XII.

In rima il collegamento si attua (VII e XII) mediante la ripetizione di una stessa parola o gruppo di parole (parola rima) oppure (II, IV, VI, VIII, IX e XI) adoperando forme diverse di uno stesso elemento nominale o verbale (rime derivative).

Dei classici artifici della lirica gallego-portoghese è assai comune il *dobre*, assente solo nella XIII e coincidente, quando è ad inizio di verso, con la struttura a *coblas capdenals*; molto meno frequente è il *mozdobre* (esempi nelle *cantigas* II, V, VI, IX, X, XI, XII e XIII) che per due volte (XI) coincide, in tutto o in parte, con le rime derivative. Ci siamo limitati a indicare *dobres* e *mozdobres* che ricorrono esattamente negli stessi versi di strofe successive¹⁵, significando essi una precisa volontà compositiva da parte del poeta; è d'altra parte evidente che il limitato campo semantico entro il quale gli autori di *cantigas d'amor* e *d'amigo* operano le proprie scelte lessicali¹⁶ determina il ripetersi, in luoghi diversi delle strofe, di parole identiche o varia-

¹⁴ La parola sulla quale si costruisce il legamento può rimanere invariata o può essere declinata (Frank, I, p. XXXVIII); essa può trovarsi nel *refram* o, al di sopra di esso, nell'ultimo verso della strofa propriamente detta (cfr. Tavani, *Repertorio*, p. 30, e Stegagno, *Moya*, p. 94).

¹⁵ Un tentativo di classificazione di vari tipi di *dobre*, limitatamente a un solo poeta, è stato effettuato da Cunha, *O « dobre » e o seu emprego nas cantigas de Paay Gómez Charinho*, in *Estudos*, pp. 201-19; cfr. anche Tavani, *Repertorio*, p. 29, e *Poesia*, p. 281. Nelle più recenti edizioni prevale la tendenza a considerare solo i *dobres* e *mozdobres* « regolari » (cfr. Lang, *Rims*).

¹⁶ È sempre valida la definizione di « vocabolario poetico angusto e senza alternative, illiberale e parsimonioso » che Sansone, *Guilhade*, p. 19, applica in particolare al lessico amoroso ma che può estendersi, con rare eccezioni, anche al settore *d'amigo*.

mente declinate: tali casi si possono agevolmente ricondurre ai più comuni procedimenti della retorica medievale¹⁷.

Il poeta sfrutta in misura notevole le varie possibilità offerte dalla paronomasia: la *declinatio*¹⁸ (VI, 1: *amiga - amigo*); la *derivatio*¹⁹ nei suoi aspetti di flessione non anaforica di forme verbali (II, 1-7: *Quisera - quiser*, e 3-4: *conselhar - consselhar-mh-á*; IV, 3-5: *ousarey - ouso*; V, 3: *dirá - digo*, e 6-9: *querendo - quero*; VI, 4: *falastes - falar*; IX, 7-8 e 13: *quisesse - quer*; X, 1-4: *mandades - mando*, 2-3: *sey - soub'*, e 12-14: *dizer - diga*; XI, 3-4: *quer ben - ben queredes*; I, 8-9-12: *morri - morre - moiro*; VI, 2-3-4: *falastes - falarey - falastes*; V, 2-3-5: *dizer - dirá - digo - dizer*, e 7-8-10: *disser - dirá - digo - dizer*), di anafora non nominale (XIII, 5-7: *querrey - quer'eu*) e di ripetizione epiforica (IX, 3-14: *desejar - desejou*; XI, 2-5: *sabedes - sey*); la figura etimologica (I, 3-5: *morte - morry*; V, 1-4: *cuytado - coyta*; VII, 3-4: *presa - prison*, in posizione epiforica); l'*annominatio*²⁰ inorganica (III, 2-7: *poys d'ant'ela - poys m'ant'ela*; V, 6-11: *moyro - m'oyrá*), e infine la semplice ripetizione, in luoghi diversi delle strofe, di una stessa parola (II, 17-18: *coytado*, e *passim: aqui*; IV, *passim: coyta*; VI, 1-10: *amiga*; VIII, 3-5: *moyro*; XI, 3-4: *madre*; XII, 2-7: *trage-me mal e sōo guardada*, e 5-10: *trage-me mal mha madre velida*; XIII, 1-2: *fazer*).

Effetti stilistici simili a quelli conseguibili con la paronomasia sono prodotti anche dall'allitterazione (I, 3: *mha morte muy mester me seria*) e dall'anafora (II, 2-3: *e ... e ... e*; IX, 9-10-11 e 15-16-17: *E ... e ... E*; XIII, 1-2-3: *Por ... por ... e por*, e 4-5-6: *E ... e ... e ... e*) che a volte determina il legamento per *coblas capdenals*.

¹⁷ Cfr. Panunzio, *Queimado*, pp. 202-205, per un esempio di analisi dei numerosi artifici dei quali si sostanzia un'esperienza poetica « che non è costruita attorno ad una ragione lirica operante ed è per lo più meccanicamente ripetitiva ».

¹⁸ Sulla *declinatio* come realizzazione di un poliptoto non anaforico cfr. Lausberg, II, p. 122.

¹⁹ Come *derivatio* si definisce la variazione di forme verbali (non, quindi, il poliptoto, che concerne la flessione di sostantivi e pronomi) o nominali ma non anaforiche; cfr. Lausberg, II, pp. 118-24.

²⁰ Lausberg, II, p. 118: *annominatio per immutationem* inorganica.

Molto varia è anche l'adozione di figure di pensiero²¹ come l'apostrofe (VI, 1-10: *amiga*; VIII, 1-11: *Madre velida*; X, 1: *ai madre*, e 4-9-14: *filha*; XI, 1-4: *madre*, e 7-12: *madre velida*; XII, *refram: amigo*), l'interrogazione « retorica » (I, 8-10: *e como ... ren?*, e 12: *e como non moiro, catyvo?*; II, 15-16: *e quen ... morar?*), l'esclamazione (I, 8: *nostro Ssenhor*; II, 15: *Nostro Senhor*; IV, 1 e V, 1: *Ay, Deus*; VII, 7: *per bōa fe*), l'antonomasia (II, 2: *e foy ... e torney*, e 16: *aqui morar ... hir-me cuydei*; IV, 1-2: *coyta - ben*; VIII, 6-7: *torto - dereito*). Si possono citare ancora la litote (III, 11: *non me dirá de non*), l'anastrofe (III, 6: *po-la veer moyr'e po-la servir*) e i procedimenti prolettici²² (II, 17: *como vus direy*, 19: *e mays vus direy ja*, e 23: *direi-vus o porque*; VI, 2: *eu ben vos digo*, 6: *per min creades*, e 9: *por muit'ei que vos diga*).

Il formulario retorico adottato non rivela evidenti novità rispetto alla comune pratica degli altri poeti; anche nel tecnicismo Carpancho manifesta la propria natura di giullare portato a sfruttare temi e formule che non sono tipiche di questo o quel poeta ma sono patrimonio comune a quanti — con esiti più o meno lusinghieri ma con impegno sempre assai serio — poetarono nell'estremo occidente della penisola iberica movendosi sulla via indicata dai provenzali.

5. *Criteri di edizione.* — Le *cantigas* sono pubblicate secondo l'ordine in cui si trovano trascritte nel codice B, i cui due gruppi costituiscono anche, come si è visto, una suddivisione per « generi ».

La grafia adottata di preferenza è quella dello stesso codice B, sostituita da quella di A o di V in caso di lacuna o quando uno dei due codici alternativi presenta una forma scritta per esteso a fronte di una abbreviata in B.

Gli interventi di carattere grafico sono limitati alla regolarizzazione dell'uso di *i* e *j*, di *u* e *v*, e di *ç* in luogo di *c* per la sibilante seguita da vocale velare.

²¹ Per le figure di pensiero cfr. Lausberg, II, pp. 93-96 e 189 ss., e Dupriez, pp. 60-61.

²² Cfr. Pagani, p. 72.

Per quanto concerne il segno abbreviativo di nasale, si avverte che il *til*, eccettuati i casi in cui lo si conserva come segno di nasalità della vocale, è stato risolto sempre in *n*, anche davanti a consonante labiale, secondo un diffuso criterio editoriale e anche in considerazione del fatto che le frequentissime grafie *-np-*, *-nb-* dei codici non possono essere solo occasionale frutto di errore, ma potrebbero anche essere il riflesso di una effettiva alternanza fonetica¹.

Si adoperano l'apostrofo e il trattino secondo consuetudine; l'accento è riservato ai casi in cui potrebbe crearsi confusione fra parole omografe.

Nella stampa dei testi si è evitato di indicare graficamente tanto le lettere provenienti dallo scioglimento delle note tachimigrafiche quanto i pochi casi di sinalefe, dei quali peraltro si fa cenno nelle note.

Gli emendamenti sostitutivi di grafie della tradizione manoscritta non vengono indicati con segni diacritici, secondo la tradizione editoriale vigente della lirica gallego-portoghese, risultando dalla registrazione di apparato la condizione manoscritta. Fra parentesi quadre vengono invece racchiuse le lettere o le parole supplite per lacuna dei codici; la mancanza di ogni sillaba non ricostruibile per congettura è segnalata da un asterisco.

In apparato, infine, si registrano esclusivamente le varianti notevoli; rarissime eccezioni si fanno per i casi in cui la nostra lettura si discosta da quella dei codici.

¹ Cfr. Menéndez Pidal, pp. 97-98, Williams, p. 21, Carter, p. XIV, nonché le soluzioni adottate da Bertolucci, Soares, p. 42, Marroni, p. 228, e Pagani, p. 75.

TAVOLA DELLE CONCORDANZE

Ediz.		A	B	V
I	Poys que sse nom sente a mha senhor		175	
II	Quisera-m'ir: tal conselho prendi	64	176	
III	Desej'eu muyt'a veer mha senhor	65	177	
IV	Ay, Deus, que coyta de sofrer	66	178	
V	Ay, Deus, com'ando cuytado d'amor!	67	179	
VI	Chegades, amiga, d'u é meu amigo		656	257
VII	Tanto sey eu de mi parte		657	258
VIII	Madre velida, meu amigo vi		658	259
IX	A maior coita que eu no mund'ey		659	260
X	Que me mandades, ai madre, fazer		660	261
XI	Madre, poys vós desamor avedes		661	262
XII	Molher com'eu non vive coyta		662	263-264
XIII	Por fazer romaria, pug'en meu coração		663	265

I

B 175. Riproduzione diplomatica in Molteni, n. 150, p. 72; semidiplomatica in Paxeco-Machado, I, n. 148, pp. 267-68. Edizione critica in Michaëlis, *CA*, I, n. 399, p. 788.

Schema metrico: 10 10 9' 9' 9' 9'
a a b c b c

Due strofe *singulars, capdenals* per i vv. 1 (*Poys*); di particolare rilievo l'allitterazione (soprattutto al v. 3) e la rima in *-ança*, che è fra le più rare della lirica gallego-portoghese (cfr. Tavani, *Nunez*, p. 84, nota al v. 5). *Enjambements* fra i vv. 5-6, 9-10, 11-12.

Rubrica: *Ayras Carpancho* in testa alla *cantiga*.

Cantiga d'amor, del tipo di *meestria*. Il tema è dei più comuni: l'indifferenza della donna rende manifesta l'inutilità di una vita senza amore, al punto che la morte è preferibile. Fra i componimenti che al tema generale della morte per amore uniscono quello della perdita di tutte le facoltà si possono ricordare *Como morreu quen nunca ben* (A 35 - B 150, di Pay Soares de Taveirós), *Nunca tan coyta d'ome por molher* (A 63 - B 174, di Martin Soares), *Pois contra vós non me val, mia senhor, Par Deus, senhor, ja eu non ei poder e Ay Deus, que grave coyta de sofrer* (A 83 - B 187^a, A 98 - B 205, e B 222, di Pero Garcia Burgalês), *Niun conselho, senhor, non me sey* (A 128 - B 243, di Don Fernan Garcia Esgaravunha), *En que affan que oge viv', e ssey* (A 205 - B 356, di Johan Lopez d'Ulhoa), *Ora non moiro, nen vivo, nen sei* (A 266 - B 540, di Bonifacio Calvo), *Meus amigos, pese-vus do meu mal, Porque non ous'a mia senhor dizer, Senhor, eu vivo muit'a meu pesar e Pouco vos nembra, mia senhor* (A 296 - B 996 - V 585, A 297 - B 997 - V 586, A 299, e A 300 - B 991 - V 579, di Vasco Rodrigues de Calvelo), *Vedes, amigos, que de perdas ey* (B 410 - V 21, di Don Afonso Sanchez) e *Poys ante vós estou aqui* (B 538 - V 141, di Don Denis).

Poys que sse nom sente a mha senhor
da coyta em que me tem seu amor,
mha morte muy mester me seria.

Se senpr'ey d'aver atal andança,
5 catyvo, que non morry o dia
que a vy en cas Dona Costança?

Poys * * * * e o ssén perdi,
nostro Ssenhor, e como non morri
como mor[r]e quen non á proveyto

10 de mer[ec]er ren? Ssequer ja vyvo ...
Mays eu, que por ssandeu [e] tolheyto
and', e como non moiro, catyvo?

Dal momento che la mia signora non si dà pena del dolore cui mi costringe l'amore per lei, la morte mi sarebbe molto conveniente. Se devo sempre subire siffatto destino, me misero, perché non sono morto il giorno in cui la vidi nel palazzo di Donna Costanza?

Dal momento che ho perso [...] e l'intelletto, nostro Signore, perché non sono morto come muore chi non trae profitto da un qualche merito? Almeno sono vivo! ... Ma io, che mi trascino intorpidito e fuor di senno, perché non muoio, infelice?

1 — *mha*: l'edizione Molteni reca *mh* e questa lettura è ripresa dalla Michaëlis in apparato; i Paxeco-Machado si affrettano a integrare *mh[a]*, ma la vocale finale si legge con la massima chiarezza nel codice. Riteniamo opportuno rinviare subito a Sansone, *Note*, per un'attenta analisi delle molte imprecisioni nelle quali incorrono i Paxeco-Machado.

Per il significato di *sse nom sente ... da coyta* cfr., s. v. *sentir-se*, Vieira, V, p. 488 (« Queixar-se, padecer alguma dôr, sentir alguma indisposição »), Michaëlis, *Gloss.*, p. 85 (« ter pena de alg. c. »), Lapa, *Vocabulário*, p. 97 (« maguar-se, queixar-se »).

4 andãca; 5 e dia; 6 costanca; 7 dopo Poys] o d.; 8 morri] ax7ri; 10 merrerr; uyno; 11 poi; tolheyra; 12 marro catijua.

- 3 — Per la locuzione *ser mester* cfr., s. v. *mester*, Michaëlis, *Gloss.*, p. 55, e soprattutto Lapa, *Vocabulário*, p. 62 («convir, ser próprio»); un'espressione simile ricorre in *Madre, poys non posso veer* (B 801 - V 385, di Nuno Perez Sandeu):

E a min era mui mester
 ùa morte que ei d'aver
 antes que tal coita sofrer

(vv. 13-15, ed. Nunes, *Amigo*, II, n. CCXIV, p. 193).

- 4 — La Michaëlis stampa *sempr(e) ei*, ma tale intervento non è indispensabile.

Sul significato di *andança*, qui con una evidente sfumatura negativa, cfr. Michaëlis, *Gloss.*, p. 6 (registra quest'unico caso, con il senso di «estado, sorte»), Magne, p. 72 («Sorte, aventura»), Parker, p. 250 («sucedo, suerte, ventura») e, per *maa andança* come «desventura, desgraça», Maler, p. 46.

- 5 — Per la congiunzione *que* con valore causale cfr. Magne, pp. 324-25; la Michaëlis, *Gloss.*, p. 74, registra la forma come pronome interrogativo.

Seguendo la grafia, più apparente che reale, di B, i Paxeco-Machado stampano *mojry*, non avvedendosi che già Monaci, p. XIII, aveva spiegato la *j* come una *r* lunga di tipo longobardo. Su tutta la questione delle presunte grafie *ir* per *rr* cfr. Tavani, *Appunti*.

L'emendamento *o dia* è già nella Michaëlis e nei Paxeco-Machado; Molteni conserva naturalmente la *e* del manoscritto.

- 6 — *en cas Dona Costança*: l'uso della locuzione senza la preposizione *de* è assai comune: cfr. Huber, pp. 238-39, Michaëlis, *Gloss.*, s. v. *cas*, p. 16, Magne, p. 121, Lapa, *Vocabulário*, p. 20, e, per la sua diffusione panromanza, Meyer-Lübke, III, pp. 53-56. Di pari valore la resa «presso Donna Costanza».

Come si è detto nell'introduzione, non è possibile identificare il personaggio citato dal poeta.

- 7 — Il verso presenta una lacuna di almeno tre o quattro sillabe, a seconda che si consideri o no genuina la *o* dopo *Poys* (e interpretando come nota tachigrafica di *e* il segno che si vede prima di *o ssen*). Il Molteni, la cui lettura è ripresa dalla Michaëlis in apparato, si limita naturalmente a stampare quello che si vede: *Poys o dia 7 ossen perdi*, in cui *o dia*, vergato

da mano diversa da quella del copista (Nobiling, *RF*, p. 378), dallo stesso Colocci, secondo Molteni, non è completamente leggibile nel manoscritto. La Michaëlis, considerando originale *dia*, propone la lettura *Poys o dia*, [*logo qu*]e o sen perdi, e nelle note d'apparato avanza un'altra ipotesi: «Talvez antes: *poys o dia en que o s. p.*». Questa seconda congettura appare più giustificata a Lang, *Ajuda*, p. 389, mentre il Nobiling rifiuta tanto la prima che la seconda e suggerisce di colmare la lacuna con *juizo* o con un qualsiasi altro sostantivo equivalente per senso e misura metrica. I Paxeco-Machado dal canto loro stampano il testo di Molteni, senza alcuna integrazione, limitandosi ad annotare: «*dia*, meio apagado». Considerando che nella tradizione lirica gallego-portoghese è assai comune la figura dell'uomo che, per la pena d'amore, perde sonno e senno (cfr., per tutte, la *cantiga* di Roy Paez de Ribela *A guarir non ei per ren*, A 197 - B 348), pensiamo che non si possa escludere una congettura come *Poys que o dormir e o ssen perdi*. Ci pare comunque opportuno limitarci a segnalare il guasto, senza intervenire direttamente sul testo, dal momento che in tale situazione ogni congettura che abbia un minimo di giustificazione sotto l'aspetto metrico e concettuale è valida né più né meno di qualsiasi altra.

- 8 — L'ultima parola è poco comprensibile. La lettura più ovvia è quella di Molteni, *ax7ri*, che i Paxeco-Machado sciolgono in *ax er i* senza rendersi conto che in tal modo il verso diventa ipermetro. Crediamo che questo sia un esempio di imperfetta esemplazione, da parte di un copista qui abbastanza svagato, di una grafia dell'antigrafo certamente non calligrafica ma piuttosto corsiva. Non ci sembra azzardato supporre che le prime tre lettere fossero una *m* di tipo onciale con la prima asta quasi completamente richiusa sulla seconda, dando l'impressione che si tratti di una *a* (così, p. es., al v. 10 intendono i Paxeco-Machado, che risolvono in *aq[u]errer* il *merrer* del codice, scritto appunto con una *m* onciale), e la terza asta staccata dalle prime due e accostata alla lettera successiva; dopo la *m* doveva esserci una *o* che, avendo la curva di destra non perfettamente saldata a quella di sinistra, potrebbe essere stata scambiata per *c*: le due curve opposte, della terza asta della *m* e di questa *c* cui si è ridotta la *o*, accostate, si leg-

gono come *x*; infine una *r* a uncino, ridotta cioè solo all'occhiello e alla coda, facilmente confondibile con la nota tachimografica di *et*. Se questa ricostruzione può considerarsi valida, risulta pienamente giustificata la soluzione *morri*, che è già nella Michaëlis e che dà ragione, anche dal punto di vista paleografico, della lezione conservata in B. Per la documentazione delle grafie discusse riteniamo sufficiente il rinvio a Cappelli, sotto le rispettive voci.

- 10 — Anche questo verso presenta difficoltà di interpretazione. Nel manoscritto si legge *de merrer rē sse q̄ria uyno*. Accertato che l'ultima parola presenta uno dei consueti casi di scambio fra *u* e *n* per cui deve leggersi *vyvo*, si sono avanzate diverse proposte di lettura. La Michaëlis stampa *de viver, nen se querria vivo*, intendendo: « come chi non trae giovamento dal vivere, e neppure vuole vivere ». Secondo il Nobiling, *Archiv*, p. 205 — che pone in particolare rilievo lo stato di corruzione del testo — è preferibile mutare *merrer* in *morrer* e, attraverso una serie di scambi di lettere, risolvere la rimanente parte del verso in *e quer seer ja vivo*, ottenendo un senso migliore: « come quelli che non hanno avuto alcun vantaggio dalla morte, e sempre vogliono vivere »; lo studioso comunque ritiene che sarebbe preferibile la soluzione *e se queria* (o *querria*) *vivo*, che però è troppo moderna. Infine i Paxeco-Machado, non senza ingegnosità, propongono una lettura *de aq[u]errer rem, ssequer ia uyuo*. Ciascuna di tali soluzioni si giustifica con la necessità di ricostruire il senso di questa tormentata strofa. La nostra ipotesi cerca di dare la massima fede a una trascrizione peraltro infelice, senza perdere di vista il senso generale di questi versi nei quali il poeta ha probabilmente inteso condensare il tumultuoso contrasto di stati d'animo del protagonista « sandeu ». A questo convulso monologo danno notevole contributo le formule retoriche: il pensiero non concluso nei limiti del verso, l'interrogazione, l'aposiopesi, la brusca ripresa con la nuova interrogazione.

- 11 — Sono di facile soluzione i problemi grafici di questo verso e l'ipometria che scompare con l'integrazione della *e* già adottata dalla Michaëlis.

Per il significato di *tolheyto* cfr. l'ampia documentazione fornita dalla Stegagno, *Vidal*, p. 46.

- 12 — La forma *marro* del manoscritto è un'ulteriore prova delle difficoltà incontrate dal copista nella trascrizione. L'emendamento *moiro*, proposto dalla Michaëlis, si fa preferire a quello dei Paxeco-Machado, *morro*, che è forma più moderna (cfr. Williams, pp. 214 e 227, e Vázquez-Mendes, I, pp. 198-99).

II

A 64 - B 176. Riproduzione diplomatica di A in Carter, n. LXIV, p. 40; di B in Molteni, n. 151, p. 72; semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, I, n. 149, pp. 268-70. Edizione critica in Michaëlis, *CA*, I, n. 64, p. 137. Altre stampe in M. Braga, n. 64, pp. 130-31; Nunes, *Amigo*, I, pp. 275-76; Piccolo, *Antologia*, n. XVI, pp. 26-27; Piccolo, *Letteratura*, p. 30 (solo l'ultima strofa).

Schema metrico: 10 10 10 10 10 10
a b b a a c C

Quattro strofe *singulars* seguite da *refram*; sono identiche tutte le rime *c* e le rime *b* delle ultime due strofe. *Capfinidas* le strofe II-III (*Quen*) e III-IV (*quiser - quisera*, sull'ultimo verso del *refram*, o anche *quer - quisera*, sull'ultimo verso della terza strofa: per questa seconda possibilità cfr. nota 14 a p. 37; un caso simile è nella *cantiga* n. XIII). Rime derivate fra il v. 5 della prima strofa e il v. 3 della seconda (*vi - veer*). Frequente il *dobre* (v. 1, str. I-IV: *Quisera-m'ir - me quisera hir*; v. 4, II-IV: *non*; v. 5, II-IV: *partir*; v. 2, III-IV: *morar*; v. 3, III-IV: *vus direy - direy-vus*), e due casi di *mozdobre* (v. 1, II-IV: *souber - sabe*; v. 6, II-III: *aguardando - guardar*). In misura notevole ricorre anche l'*enjambement*, p. es. fra i vv. 10-12, 15-17, 18-19, 26-27.

Rubriche: In A, nel margine sinistro del foglio, all'altezza dell'inizio della poesia, *Muyto bõa* (« Entendo que com razão », commenta la Michaëlis). In B con *tornello*, di mano del Colocci (su tali annotazioni cfr. Bertolucci, *Postille*).

Cantiga d'amor. Si dibatte il tema del contrasto fra il desiderio di recarsi a corte e l'altro, assai più forte, di trattenersi dove sia possibile incontrare la donna amata. Il tentativo di allontanarsi dalla « senhor » fallisce, ancora una volta, per essere troppo gravi le conseguenze del distacco. Sull'argomento si sono cimentati numerosi altri poeti: il dolore per la separazione dall'amata è reperibile, ad esempio, in *Que sen meu grado m'og'eu partirey* (A 181, attribuita a Don Johan d'Avoyñ), *Senhor, que grav'oj'a mi é* (A 224 - B 731 - V 5, di Don Afonso Lopez de Bayan), *Muito ando triste no meu coração* (A 242 - B 430 - V 42, di Johan Vasquiz de Talaveyra); la tristezza del vivere lontano dalla donna compare, fra l'altro, in *Quando mi-agora for e mi alongar* (A 76 - B 189, di Nuno Fernandez Torneol), *Que muit'á ja que a terra non vi* (A 103 - B 211, di Pero Garcia Buralês), *Nostro Senhor, e ora que será* (A 135 - B 256, di Roy Queymado), *U m'eu parti d'u m'eu parti* (A 231 - B 421 - V 33, di Johan Garcia de Guilhade), *Parti-m'eu de vós, mia senhor* (A 243 - B 431 - V 43, di Johan Vasquiz de Talaveyra), *Delo dia 'm que m'eu quytei, A mayor coyta que Deus quis fazer e Con gram coyta sol non posso dormir* (B 1077 - V 669, B 1081 - V 673, e B 1082 - V 674, di Juyão Bolseyro — o Pero d'Armea? —), *Par Deus, senhor, quero-m'eu hir* (B 1122 - V 674, di Pero Mendiz da Fonseca); il desiderio, infine, di tornare dov'è l'amata è almeno in *Se eu a mia senhor ousasse* (A 23 - B 116, di Johan Soayrez Somesso), *Meus amigos, que sabor averia* (A 159, attribuita a Johan Soares Coelho) e *Per vos veer vin eu, senhor* (A 295 - B 995 - V 584, di Vasco Rodrigues de Calvelo). Motivo non trito è invece il rifiuto di recarsi a corte, mancanza per la quale il poeta sente di poter meritare una valida giustificazione accusandone Amore. Generalmente è la donna che si lamenta per la lontananza dell'amico che è andato a servire il re (cfr. Pellegrini, *Studi*, pp. 86-88, e Panunzio, *Pero*, pp. 79-82 e 86-88): al contrario in alcuni casi è proprio l'innamorato a dolersi del sovrano che lo tiene lontano dalla donna (*Gran mal me faz agora 'l-rey*, B 78, di Don Fernan Paez de Tamalancos) o è costei che ingenuamente confessa che l'amico « nunca serviço fez », intendendo dimostrare che non mette conto che lui rimanga presso il re (*Vay meu amigo con el-rrey morar*, B 1042 - V 632, di Johan Ayras de Santiago), o è ancora l'uomo che si acconcia

ad andare presso il re pur prevedendo di dover soffrire per la lontananza dall'amica (*Vou-m'eu, fremosa, pera 'l-rey*, A 284, attribuita a Pedr'Eanes Solaz).

- Quisera-m'ir: tal conselho prendi
e foy, coyad', e torney-me porem;
e tod'ome que me conselhar ben, 15
conselhar-mh-á que more senpr'aqui.
- 5 Por hun dia que mha senhor non vi,
d'atant'ouver'a morrer con pesar.
Quen me quiser, venha-m'aqui buscar.
- Tod'ome que souber meu coração 20
nulla culpa non mi dev'apöer
- 10 por eu morar hu podesse veer
a mha senhor, por que moyro: ca non
m'ey a partir d'aqui nulla sazón,
aguardando que lhi possa falar. 25
Quen me quiser, venha-m'aqui buscar.
- 15 Nostro Senhor!, e quen me cousirá
d'aqui morar? Ca ja hir-me cuydei
e foy, coytado, como vus direy:
que nunca ja tan coytado será 30
home no mundo; e mays vus direy ja:
- 20 d'outra tal coyta me quer'eu guardar.
Quen me quiser, venha-m'aqui buscar.
- Deu-lo sabe, que me quisera hir,
de coração, morar a cas d'el-rey! 35
Mays direy-vus o porque o leixei:
- 25 por Amor, que mh-o non quis consentir.
E poys Amor non me leixa partir
da mha senhor, nen d'aqueste loguar,
quen m[e] q[uiser], v[en]ha-m'[aqui] b[uscar]. 40

2 toruey B; 6 datan conuera B; 9 me A; deua poer B; 11 semhor B;
13 aguardádo do B; 14 me ... buscar] manca B; 19 nõ B, con barra
di nasale espunta; mūd e A; 20 guarar A; 24 u9 por qo A; 28 me ...
buscar] manca B.

Desideravo partirmene: presi tale decisione e me ne andai, povero me, e tuttavia me ne tornai; e chiunque volesse darmi un buon consiglio, dovrà suggerirmi di rimanere per sempre qui. Per un giorno che non ho visto la mia signora, stavo per morire d'angoscia. Chi mi vuole, venga a cercarmi qui.

Chiunque conosca il mio cuore, non mi deve far colpa se rimango dove spero di vedere la donna per la quale mi spengo: non andrò mai più via di qui, sperando di poterle parlare. Chi mi vuole, venga a cercarmi qui.

Nostro Signore!, e chi mai mi rimprovererà se rimango qui? Già una volta ho pensato di andarmene, e andai via — povero me! — come vi dirò: nessun uomo al mondo sarà mai altrettanto infelice; e anzi vi dirò di più: desidero guardarmi da altra simile pena. Chi mi vuole, venga a cercarmi qui.

Lo sa Dio se avevo voglia, di cuore, di andare a stare a corte! Ma vi dirò perché non lo feci: a causa di Amore che non volle permettermelo. E dal momento che Amore non mi consente di allontanarmi dalla mia donna, né da questo luogo, chi mi vuole venga a cercarmi qui.

2 — *toruey* è la lettura di Molteni seguito dai Paxeco-Machado; secondo la Michaëlis: « *toruey* i. é *torvey*; não é aceitavel porque o sentido não quadra aqui », ma deve tenersi a mente, prima ancora del significato, il frequente scambio negli apografi fra *u* e *n* che spesso genera perplessità (cfr. casi identici ai vv. 6 e 10).

4 — Non è in B la lettura *conselhar-mi-á* che la Michaëlis gli attribuisce, come non è in A la lettura *conselar* (per *consellar*) data dai Paxeco-Machado.

6 — A causa della confusione fra *u* e *n* in B si può leggere *conuera* o anche *couuera*. I Paxeco-Machado stampano *ouvera moirer* commettendo il noto errore di leggere *ir* per *rr*.

Il valore causale che qui assume *con* è ampiamente documentato in Vieira, II, pp. 289-90, Michaëlis, *Gloss.*, p. 20, Panunzio, *Pero*, p. 256, Stegagno, *Moya*, pp. 117 e 142, Pagani, p. 95.

7 — In B il verso è scritto su due righe: *Quẽ me quiser / uenhamaquj buscar*.

9 — *me dev'a põer* è la lettura della Michaëlis (seguita, come sempre, da M. Braga e Piccolo), *me dev'a poer* Nunes, *mj deua*

poer Paxeco-Machado. Per il significato di « accusare, imputare, incolpare » e la costruzione di *apõer* in dipendenza dal verbo *dever* cfr. Michaëlis, *Gloss.*, p. 7, e Magne, p. 74.

10 — *hu*: Molteni, ripreso dai Paxeco-Machado, legge *hn*; a nostro avviso è un voler sottilizzare, non essendo chiaramente distinguibile se si tratti effettivamente di *n* piuttosto che di *u*.

13 — *aguardando*: Molteni non registra il secondo *do* che in B dovette essere scritto perché il primo era subito diventato di lettura difficoltosa a causa di una macchia d'inchiostro. Piccolo, *Antologia*, p. 199, coglie una sottile sfumatura semantica del verbo: « più che aspettando l'occasione, la felice occasione, la possibilità ecc. di parlarle, tradurrei: carpando a volo la possibilità di parlarle ».

15 — *e* pare avere in A un accento, e così ritengono i Paxeco-Machado che stampano senz'altro *é* nelle note.

Il valore di *cousirá* non ci pare quello di « aconselhar » specificamente dato da Michaëlis, *Gloss.*, s. v. *cousir*, p. 22, ma l'altro di « reprender » che, per banale errore di stampa, è attribuito al v. 675 invece che al 6751; tale verso è del sirventese di Martin Moya *Algũa vez dix'eu en meu cantar* (A 306, ed. Stegagno, *Moya*, n. XIII, pp. 166-71, e cfr. anche *gloss.*, p. 248). La strofa di Carpancho pare amplificare la *fiinda* di Moya, rivolta contro i « cousidores »:

E de tal coyta, enquant'eu poder,
guardar-m'ey sempr'; e o que sèn ouver,
poy lo souber, nunca m'én cousirá.

19 — Conserviamo qui la grafia di B, che impone la sinalefe in *mun*do *e*, per quanto essa sia già graficamente risolta in A.

20 — Il motivo di una pena sofferta già altra volta ricorre anche nella *cantiga* di Johan Vasquiz de Talaveyra *Muito ando triste no meu coraçõ* (A 242 - B 430 - V 42):

Porque sei que ei tal coit'a soffrer
qual soffri ja outra vez, mia senhor
...
Ca mi-avẽo assi outra vez ja,
mia senhor fremosa, que me quitei
de vos, e sen meu grad'alhur morei

(vv. 7-8 e 13-15, ed. Michaëlis, *CA*, I, n. 242, p. 473).

III

A 65 - B 177. Riproduzione diplomatica di A in Carter, n. LXV, pp. 40-41; di B in Molteni, n. 152, p. 72; semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, I, n. 150, pp. 270-71. Edizione critica in Michaëlis, *CA*, I, n. 65, pp. 139-40. Altre stampe in M. Braga, n. 65, p. 132; Nunes, *C. arc.*, pp. 154-55; Spina, *Apresentação*, p. 299; Spina, *Lírica*, pp. 302-303.

Schema metrico: 10 10 6 10 6
a a B a B

Quattro strofe *singulars* con *refram* parzialmente intercalato. Il tipo strofico suscitò qualche perplessità nella Michaëlis che ritenne « licito e razoavel » considerare come *refram* o i tre versi finali (senza tener conto delle variazioni del v. 4 di ciascuna strofa) oppure solo il quinto, in corrispondenza del quale sono adoperate la « maiuscola de côr » in A e la caratteristica notazione colocciana in B per indicare il *refram*. In realtà ci troviamo in presenza dell'adattamento alla *cantiga d'amor* di uno schema più spesso adoperato nelle *cantigas d'amigo* e che trova riscontro nella poesia dei troveri¹. Strofe *capdenals* (v. 2, I-II: *e pero sey que, poys*; v. 4, I-II-IV: *de com'*). È usato anche il *dobre* (v. 1, I-II: *veer*; v. 2, I-II: *ant'ela*; v. 4, II-IV: *eu poderia*). *Enjambements* fra i vv. 3-4 di ogni strofa e fra i vv. 11-12.

Rubrica: In B *con tornel* in testa alla *cantiga*.

¹ Cfr. Tavani, *Nunez*, pp. 42-43 e 53. *Refram* intercalato presentano anche le seguenti *cantigas d'amor*: *Senhor, o gran mal e o gran pesar* (A 173 - B 324, di Johan Soares Coelho, per la quale Colocci annotò « intercalar »), *Mia sennor, quantos eno mundo son* (A 275, anonima), *Agora me part'eu muy sen meu grado* (A 290 - B 981 - V 568, di Pero da Ponte), *A Lobatom quero eu ir* (B 448, di Pero Viviaez), *Sempr'eu, mha senhor, desejey e Nunca vus ousey a dizer* (B 516 - V 99, e B 536 - V 139, di Don Denis), *A mha senhor fezo Deus por meu mal* (B 617 - V 218, di Estevam Fernandiz d'Elvas). Panunzio, *Pero*, pp. 107 e 111, non pensa che possa assumersi come *refram* intercalato il secondo verso di ciascuna strofa, identico al primo del *refram*, nelle due *cantigas d'amor* di Pero da Ponte *Senhor do corpo delgado* e *Poys me tanto mal fazedes* (A 292 - B 983 - V 570, e B 989 - V 577).

Cantiga d'amor. Sviluppa il tema tradizionale dell'innamorato esitante fra l'aspirazione a incontrarsi con la « senhor » e la certezza che « in presenza di lei la lingua s'impaccia, le parole si gelano. Il timido amante non può far violenza alla sua natura o ha paura dell'ira di quell'idolo » (Piccolo, *Antologia*, p. XV). Fra tutta la numerosa produzione che sfrutta questo tema, ci sembra che si possano isolare come più strettamente affini a questa di Carpancho le *cantigas Sempr'ando coidando en meu coração* (A 134 - B 255, di Roy Queymado), *Nunc'assi ome de senhor e Un dia que vi mia senhor* (A 187 - B 338, e A 191 - B 342, di Roy Paez de Ribela), *Nunca Deus fez tal coyta qual eu ey* (B 504 - V 87, di Don Denis), *Cuydara eu a mha senhor dizer* (B 1104 - V 695, di Johan Baveca).

Desej'eu muyt'a veer mha senhor,
e pero sei que, poys d'ant'ela for,
non lh'ei a dizer ren
de com'oj'eu averia sabor.
5 E lh'estaria ben! 45

Po-la veer moyr'e po-la servir,
e pero sei que, poys m'ant'ela vir,
non lh'ei a dizer ren
de com'oj'eu poderia guarir.
10 E lh'estaria ben! 50

Se lh'al disser, non me dirá de non;
mays da gran coita do meu coração
non lh'ei a dizer ren
que lh'eu diria en bõa razon.
15 E lh'estaria ben! 55

Pero ei gran sabor de lle falar,
quando a vejo, por lle non pesar,
non ll'ei a dizer ren
de com'eu poderia led'andar
20 E ll'estaria ben! 60

2 e] manca A; d'] manca A; 5 lle estaria A; 6 moiro A; 12 da] de B; 14 boa A, boã B; 16-20 manca B.

Ho un gran desiderio di vedere la mia signora, pur sapendo che, una volta al suo cospetto, non devo rivelarle la gioia che oggi potrei avere. E lei ne sarebbe lieta!

Me ne muoio per vederla e servirla, pur sapendo che, una volta al suo cospetto, non devo rivelarle come oggi potrei risanare. E lei ne sarebbe lieta!

Se le parlassi d'altro, non mi si negherebbe; ma non devo rivelarle il gran dolore del mio cuore, che a giusta ragione potrei dichiararle. E lei ne sarebbe lieta!

Sebbene abbia gran desiderio di parlarle, quando la vedo, per non angustiarla, non devo rivelarle come potrei essere felice. E lei ne sarebbe lieta!

- 1 — Esordio simile è in una *cantiga* di Johan Ayra de Santiago (*Desej'eu ben aver de mha senhor*, B 953 - V 541) analoga anche nel motivo di fondo: l'amore cortese è capace di sacrificare le proprie esigenze a vantaggio della felicità della donna.
- 2 — In A all'inizio del verso manca la *e* che, appena percettibile, appare vergata, da mano diversa da quella che ha copiato il testo, nello spazio fra le due colonne in cui è divisa la pagina; cfr. anche Carter, p. 40, nota 4.
La Michaëlis, sulla scorta di A, stampa *pois ant'ela*; preferiamo la lezione di B che pone in evidenza la tecnica retorica di Carpancho il quale crea, con il corrispondente verso della strofa successiva, una *annominatio per immutationem* inorganica.
- 3 — La lettura *nou* di Molteni, seguito dai Paxeco-Machado, rientra in quei casi per i quali non può affermarsi con sicurezza se si tratti di *u* piuttosto che di *n*.
- 5 — La Michaëlis, stampando *lh(e) estaria*, conserva la grafia di A ma segnala la necessità della sinalefe che in B invece è risolta anche graficamente. La stessa situazione si ripete ai vv. 10, 15 e 20, pur se qui A concorda con la grafia di B.
- 6 — La Michaëlis stampa *moir(o)*, analogamente al caso precedente, trovandosi anche qui in presenza di un'ipermetria di A risolvibile con la sinalefe.
- 16 — La strofa finale non viene integrata dai Paxeco-Machado che la riportano in trascrizione semidiplomatica da A in nota (p. 271).

Pero ha qui valore concessivo; per la sua costruzione con l'indicativo cfr. Michaëlis, *Gloss.*, p. 67, e Stegagno, *Moya*, gloss., p. 273.

- 19 — In A una rasura fra *com* ed *eu* pone rimedio a un errore del copista (cfr. anche Carter, p. 41, nota 1); considerata l'ampiezza dello spazio rimasto in bianco, non è impossibile supporre che vi fosse stato vergato un *og* per analogia con i vv. 4 e 9, poi eraso per ristabilire il numero sillabico.

IV

A 66 - B 178. Riproduzione diplomatica di A in Carter, n. LXVI, p. 41; di B in Molteni, n. 153, p. 73; semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, I, n. 151, pp. 271-73. Edizione critica in Michaëlis, *CA*, I, n. 66, p. 141. Altre stampe in M. Braga, n. 66, p. 133; Mendes dos Remédios, n. V, p. 63.

Schema metrico: 8 8 8 8 8 8
a a a B B B

Tre strofe *singulars* con *refram* che ha uguali il primo e terzo verso. Strofe *capfinidas* (I-II: *coyta*) e *capdenals* (v. 3, I-II: *a quen*). Rime derivative fra la prima e seconda strofa (vv. 3 e 8: *dizer - direy*). Alcuni casi di *dobre* (v. 1, I-II: *coyta*; v. 3, I-II: *non ousarei dizer - dizer non ousarey*; v. 3, I-II-III: *ousarei*). *Enjambements* fra i vv. 3-4 e 5-6 delle tre strofe. La Michaëlis rileva che «Segundo a graphia do C. B. o refram abranga na 1ª estrophe apenas o ultimo verso, emquanto que nas restantes começa no verso 4»; non è tuttavia da escludere l'ipotesi di una banale svista del Colocci nell'indicazione del *refram* a causa dell'identità dei vv. 4 e 6 di ciascuna strofa.

Rubrica: In B *simile*, cioè (cfr. Bertolucci, *Postille*, p. 29) identica alla precedente (B 177) per la quale il Colocci ha annotato *con tornel*.

Cantiga d'amor. Questo lamento dell'amante è costruito su un tema topico che si manifesta attraverso tre ordini di consi-

derazioni: la constatazione in primo luogo dell'attuale stato di sofferenza, la certezza di non avere il coraggio di esternarla, la consapevolezza infine che la donna potrà accettare il colloquio su tutto meno che sull'amore. L'argomento riprende quello della *cantiga* precedente, con scelte lessicali e anche con una strutturazione formale assai simili, sì da permettere di evincere un certo compiacimento verso il tema da parte del poeta. La mancanza d'ardire nel parlare d'amore è, com'è noto, assai frequente; alcuni esempi si rinvengono nelle *cantigas* qui indicate senza alcuna intenzione di fornire un elenco esaustivo: *Punhei eu muit'en me guardar* e *Quand'eu estou sen mha senhor* (A 21 - B 114, e B 125, di Johan Soayrez Somesso), *Nostro Senhor, en que vus mereci* (A 69 - B 182, di Nuno Porco), *Ay eu de min, e que será?* (A 78 - B 181^a, di Nuno Fernandez Torneol), *Senhor fremosa venho-vus dizer* e *Mais de mil vezes coid'eu eno dia* (A 97 - B 204, e A 99 - B 206, di Pero Garcia Burgalês), *Nostro Senhor Deus, e por que neguei* e *Sempr'ando coidando en meu coração* (A 129 - B 250, e A 134 - B 255, di Roy Queymado), *Nunc'assi ome de senhor* (A 187 - B 338, di Roy Paez de Ribela), *Se ei coita, muito a nego ben* (A 214, anonima), *Nulh'ome non pode saber* (A 286 - B 977 - V 564, di Fernam Padrom), *Porque non ous'a mia senhor dizer* e *Se eu ousass'a Mayor Gil dizer* (A 297 - B 997 - V 586, e A 301 - B 993 - V 581, di Vasco Rodrigues de Calvelo), *Ey eu tan gram medo de mha senhor* (B 43, di Osoyr'Anes), *Senhor fremosa, por meu mal* (B 444 - V 56, di Airas Veaz), *Pero vejo donas ben parecer* (B 1070 - V 661, di Bernal de Bonaval) e *Cuydara eu a mha senhor dizer* (B 1104 - V 695, di Johan Baveca).

Che il tema trattato da Carpancho sia patrimonio comune ai trovatori gallego-portoghesi è chiaramente detto da uno dei suoi colleghi:

E vej'a muitos aqui razõar
qu'é a mais grave coita de soffrer
veê'-la om(e) e ren no[n] lhe dizer

(A 190 - B 341, *Tan muit'á ja que non vi mia senhor*, di Roy Paez de Ribela, vv. 13-15, ed. Michaëlis, *CA*, I, n. 190, p. 373).

Ay, Deus, que coyta de soffrer
por aver gram ben a querer
a quen non ousarei dizer
da mui gram cuyta 'n que me ten!
5 Non lh'ouso dizer nulha ren 65
da mui gram coyta 'm que me ten.

Ja sempr'en coyta viverey.
Amo qual dona vus direy:
a quen dizer non ousarey
10 da mui [gram] c[uyta 'n] q[ue] m[e] t[en]. 70
N[on] l[h'ouso dizer] n[ulha] r[en]
da m[ui] gram coyta 'm que me ten].

Se lhi d'al quiser enmentar,
sol non lh'én crecerà pesar:
15 pero non lh'ousarey falar 75
da muy g[ram] c[uyta 'n] q[ue] m[e] t[en].
N[on] l[h'ouso dizer] n[ulha] r[en]
da m[ui] gram] c[oita 'm] q[ue] m[e] t[en].

Dio, che sofferenza tormentosa dover volere molto bene a colei alla quale non oserò rivelare la gran pena in cui mi tiene! Non oso dirle nulla della gran pena in cui mi tiene.

Ormai vivrò sempre in pena. Amo una donna come vi dirò: alla quale non oserò rivelare la gran pena in cui mi tiene. Non oso dirle nulla della gran pena in cui mi tiene.

Se volessi parlarle d'altro, a lei non ne verrebbe affatto fastidio: ma non oserò rivelarle la gran pena in cui mi tiene. Non oso dirle nulla della gran pena in cui mi tiene.

1 — Inizio simile ha una *cantiga* di Pero Garcia Burgalês: *Ay Deus, que grave coita de soffrer* (B 222).

Sulla costruzione dell'infinito retto da *de* cfr. Nunes, *Amigo*, I, p. 386.

2 *dopo* gram] que coyta B *espunto con barra orizzontale*; 9 \bar{q} AB; 10-12 gram ... ten] manca B; 11 lh'ouso dizer] l.direi A; 14 eu B; creçera A; 16 Da.m. A; 16-18 gram ... ten] manca B; 17 ñ (sic!) l.d. A.

4 — L'iniziale del verso è vergata in A con una delle « minúsculas microscópicas » (Michaëlis, CA I, p. XI) che servivano di guida al lavoro del *rubricator*; lo stesso si verifica per i vv. 12 e 18.

I Paxeco-Machado stampano *cuyt an qui* e *coyt am* in tutti gli altri casi successivi.

7 — I Paxeco-Machado, rendendo ipermetro il verso, stampano *sempre en* (cfr. anche Sansone, *Note*, p. 286).

8 — La Michaëlis (la cui edizione è integralmente riprodotta da Mendes dos Remédios) stampa *amo*, secondo i codici, ma traduce come se avesse adottato l'integrazione *c'amo*, come fa notare il Lang, *Ajuda*, pp. 154-55.

9 — *a que*, secondo i codici, Paxeco-Machado; la soluzione *a quen*, già adottata dalla Michaëlis, non è strettamente necessaria (è noto l'uso di *que* riferito a persona) ma la preferiamo perché consente una più puntuale corrispondenza con il v. 3.

13 — Il Carter, seguito dai Paxeco-Machado, legge *emen[ta]r* in A, in cui peraltro le due lettere si leggono con molta chiarezza.

14 — *lheu* è la lettura di Molteni e *lh eu* quella dei Paxeco-Machado, ma qui siamo ancora in presenza di uno dei casi, non rari negli apografi, di banale confusione fra *u* e *n*.

V

A 67 - B 179. Riproduzione diplomatica di A in Carter, n. LXVII, pp. 41-42; di B in Molteni, n. 154, p. 73; semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, I, n. 152, pp. 273-74. Edizione critica in Michaëlis, CA, I, n. 67, p. 142. Altre stampe in M. Braga, n. 67, p. 134; Nunes, *Florilégio*, p. 7.

Schema metrico: 10 10 10 10 10
a a B B B

Tre strofe *singulars* seguite da *refram, capfinidas* (II-III: *dizer*, o anche *disser - dizer* con legamento sull'ultimo verso della seconda strofa). Alcuni casi di *dobre* (v. 2, I-II-III: *se*; v. 2, II-III: *disser, coita*) e di *mozdobre* (v. 2, I-II-III: *dizer - disser - disser*; v. 1, II-III: *querendo - quiser*).

Rubrica: In B *longo tornello*.

Cantiga d'amor. Ancora una volta Carpancho insiste su un tema già ampiamente sviluppato nelle due poesie precedenti. Il protagonista patisce la « coyta » e si strugge fino a morire per amore di una donna che, qualora parlasse, lo farebbe solo per manifestare il proprio fastidio di fronte alla dichiarazione d'amore. Pur essendo consapevole che la propria richiesta potrà avere solo una risposta di tal fatta, l'innamorato continua a chiedersi se sia meglio parlare alla « senhor » — e darle noia — o tener chiusa in sé la pena d'amore al fine di rispettare la sublime indifferenza della dama. Il dilemma è evidentemente fittizio perché, malgrado i lamenti e la sofferenza, l'uomo sa bene quale decisione dovrà prendere: continuare a soffrire piuttosto che tediare l'amata. Il concetto fondamentale, il « pesar » della donna, è espressamente dichiarato da Fernan Garcia Esgaravunha:

... a vos pesa de vus eu dizer
qual ben vus quero; ...

(A 114 - B 230, *Que grave cousa, senhor, d'endurar*, vv. 10-11, ed. Michaëlis, CA, I, n. 114, p. 237). Per altre liriche che sviluppano un tema analogo cfr. le introduzioni alle due *cantigas* precedenti.

Ay, Deus, com'ando cuytado d'amor!
E, se o for dizer à mha senhor, 80
logo dirá que lhi digo pesar;
e quero-mh-ante mha coyta 'ndurar
5 ca lhi dizer, quando a vir, pesar.

Pero m'eu moyro querendo-lhi ben!
Se lhi disser a coita 'n que me ten, 85
logo dirá ca lhi digo pesar;
e quero-mh-ante mha coita 'ndurar
10 ca lhi dizer, quando a vir, pesar.

1 Oy B; como A; d'amor] manca B; 9-10 'ndurar ... pesar] manca B;
10 quado A;

Ben m'oyrá, se al dizer quiser!
 Mays, se lhi ren de mha coyta disser, 90
 logo dirá c[a lhi] d[i]go] p[esar];
 e q[uero]-m[h-ante] m[ha] c[o]yta 'n]d[urar]
 15 c[a lhi] d[i]zer, quando a vir, pesar].

Dio, quanto soffro per amore! E, se dovessi parlarne alla mia signora, lei subito replicherebbe che la infastidisco; e piuttosto preferisco sopportare questa mia pena che tediarela con le mie parole, ove la vedessi.

Perciò me ne muoio volendole bene! Se le dicessi la pena in cui mi tiene, lei subito replicherebbe che la infastidisco; e piuttosto preferisco sopportare questa mia pena che tediarela con le mie parole, ove la vedessi.

Mi ascolterebbe, certo, se parlassi d'altro! Ma, se soltanto volessi farle cenno della mia sofferenza, lei subito replicherebbe che la infastidisco; e piuttosto preferisco sopportare questa mia pena che tediarela con le mie parole, ove la vedessi.

1 — *Oy* è la lettura di Molteni e dei Paxeco-Machado secondo B in cui tuttavia non si può escludere una correzione della *O* in *A*.

La Michaëlis (imitata da Nunes) stampa *como ando*, seguendo A, ma nel *Gloss.*, s. v. *como*, p. 19, scrive *com(o) ando* (indicando anche graficamente la sinalefe necessaria per ristabilire la misura del verso) e nella nota 3 stranamente dice: « Considero *come*, que está no texto, como erro », ma in A è chiarissima la *-o* finale dell'avverbio. Per la preferenza da accordare alla lezione di B, cfr. anche Lang, *Ajuda*, p. 155.

Non si curano di colmare la lacuna di B (*d'amor*) i Paxeco-Machado.

4 — *coyt andurar* è la lettura dei Paxeco-Machado conservata anche nelle altre strofe.

11 — La soluzione proposta per questo verso ci pare in grado di soddisfare l'esigenza di rispettare insieme la lettera dei codici

13 dirá] d. A; 13-15 ca ... pesar] manca B.

e la misura metrica. Rispetto alle letture precedenti, la divergenza si appunta particolarmente sull'interpretazione della Michaëlis (seguita da Nunes); la benemerita studiosa non riuscì a sottrarsi — supponiamo — alla notevole influenza esercitata dal *moyro* del v. 6 e pertanto fu indotta a leggere *moyra*. In tal modo il verso risultava ipometro e la sillaba mancante venne da lei integrata con l'inserimento di un *eu* dopo il verbo (*Ben moyra eu, ...*). Tale intervento parve pienamente giustificato anche a Lang, *loc. cit.*, che non ebbe nulla da ridire sulla soluzione della Michaëlis. Chiariti i precedenti, ci pare giusto accennare al suggerimento che — non sappiamo quanto consapevolmente — ci è stato fornito dai Paxeco-Machado. Costoro infatti, discostandosi dalla reale scrittura del codice colocciano, stampano *m oyra* pur non assumendo alcuna posizione al riguardo: si limitano a registrare in nota la lezione di A (*moira*, grafata — come anche in B — senza soluzione di continuità) e la giustificazione della Michaëlis per il proprio intervento. La lettura *moyra* non ci pare confacente al senso generale della *cantiga*: si muore (di morte palesemente fittizia) per amore, ma l'innamorato non avrebbe motivo di sostenere che « morirebbe se parlasse di altri argomenti » pochi istanti prima di affermare che, se rivelasse il proprio amore, l'unica conseguenza sarebbe il « pesar » che ne avrebbe la donna. A favore della lettura *m'oyrá* depone il confronto con le due liriche precedenti, nelle quali pure è il tema dell'esitazione fra il « parlare d'altro » e il rivelare la pena amorosa. In entrambi i casi è completamente escluso ogni presagio di morte dell'uomo che, anzi, è ben conscio che la donna « non me dirá de non » e che « non lh'én crecerà pesar » se argomento del colloquio fosse « altro ». Se la nostra ipotesi di lettura può ritenersi fondata, ne deriva anche un motivo di pregio per Carpancho: un'abile tecnica in virtù della quale egli non si rassegna a un *mozdobre* abusato come *moyro - moyra* (vv. 6 e 11) ma costruisce una *annominatio per immutationem* di tipo inorganico sfruttando le caratteristiche fonetiche delle due forme (*moyro - m'oyrá*).

VI

B 656 - V 257. Riproduzione semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, III, n. 619, pp. 322-23; diplomatica di V in Monaci, n. 257, p. 96. Edizione critica in Nunes, *Amigo*, II, n. XC, pp. 82-83 e 466¹. Altre stampe in T. Braga, n. 257, p. 50; Alvarez Blazquez, *Escolma*, p. 148.

Schema metrico: 11' 11' 11' 11'
a a B B

Tre strofe *singulars* seguite da *refram*, a struttura parallelistica per la quale risultano legati fra loro, con parziali variazioni, i vv. 1 delle prime due strofe e tutti i vv. 2 (cfr. Tavani, *Repertorio*, pp. 84 e 35). Strofe *capdenals* (v. 2, I-II: *e cun el falastes*, rinforzato da *poys con el falastes* nella III) e *capfinidas* (I-II: *ben*, sull'ultimo verso della strofa I; II-III: *con*, sul *refram*, o anche sull'ultimo verso della strofa II: *cun*). Rime derivative fra i vv. 1-2 (*amigo - amiga*) e 2-1 (*digo - diga*) delle strofe I-III. Sono adoperati il *dobre* (con particolare struttura del v. 1 delle strofe I-II; e poi: v. 2, I-II-III: *cun el falastes*; v. 2, II-III: *creades*) e il *mozdobre* (v. 1, I-II: *amiga - amigo*). *Enjambements* fra i vv. 2-3 di ogni strofa.

Rubriche: In B *Esta cantiga d' fōdo e da | Ayras Carpancho*; in V *Ayras Carpancho*.

Cantiga d'amigo. L'amico lontano si è incontrato con un'amica della donna amata. Costei, invece di mostrarsi gelosa della buona ventura toccata all'altra, la invita a un lungo colloquio che le faccia sembrare presente l'innamorato. Il tema

¹ Come edizione definitiva va considerata la seconda (stampata fra le « Erratas e correções »); nelle note distingueremo comunque con I e II le due successive proposte del Nunes. Di tale ripensamento non fanno cenno i Paxeco-Machado che si limitano a riprodurre (p. 323) solo la prima redazione, trascurando i relativi appunti del Lapa, *Miscelânea*, p. 25, e del Pellegrini, *AR*, pp. 311-12.

del colloquio con un « intermediario » che rechi notizie della persona amata trova una sorta di dichiarazione di principio nei versi di Johan Lopez d'Ulhoa:

Ca muito per á gran sabor
quen senhor ama, de falar
en ela, se acha con quen.

(A 201 - B 352, *Ando coitado por veer*, vv. 13-15, ed. Michaëlis, *CA*, I, n. 201, pp. 391-92); e la richiesta di colloquio diventa addirittura petulante in Don Gil Sanchez (B 48, *Tu que ora vées de Montemayor*; cfr. anche Piccolo, *Antologia*, p. XIV). A questi schemi delle *cantigas d'amor* si adatta la poesia di Carpancho, distaccandosi dai moduli usuali per il genere *d'amigo*, in cui il colloquio fra l'innamorata e la confidente si risolve nella notizia del ritorno dell'amico (*Disseron-mi hunhas novas de que m'é muy gram ben*, B 740 - V 342, di Don Afonso Lopez de Bayan; *O voss'amigo, que ss'a cas d'el-rrey*, B 1041 - V 631, di Johan Ayras de Santiago; *Fremosas, a Deus grado*, B 1135 - V 726, di Bernal de Bonaval) oppure delle sue condizioni dopo essere stato abbandonato (*Chegou-m'or'aqui recado*, B 590 - V 193, di Don Denis; *Ay, amiga, oje falou comiguo*, B 1224 - V 829, di Johan Baveca).

Chegades, amiga, d'u é meu amigo
e cun el falastes. Mays eu ben vos digo 95
que falarey vosco tod'aqueste dia,
poys falastes con quen eu falar querya.

5 D'u é meu amigo ben sey que chegades,
e cun el falastes. Mays per min creades 100
que falarey vosco [tod'aqueste dia,
poys falastes con quen eu falar querya].

Gran ben m'é con vus: por muit'ei que vus diga,
10 poys con el falastes: creades, amiga,

1 *dopo* Chegades] vos ey B, vos ay V; meu amigo *ripetuto* V (e il primo *espunto con barra orizzontale*); 3 *qe* V; 5 *que repetuto* V; 9 *por*] *manca* V; *ei*] *ea* V.

que falarei [vosco tod'aqueste dia,
poys falastes con quen eu falar querya]. 105

Giungete, amica, donde è il mio amico e avete parlato con lui. Ma vi assicuro che per tutt'oggi parlerò con voi, dal momento che avete parlato con colui al quale volevo parlare io.

So bene che venite donde è il mio amico e avete parlato con lui. Ma, per quanto è in me, siate certa che per tutt'oggi parlerò con voi, dal momento che avete parlato con colui al quale volevo parlare io.

Mi viene per merito vostro una grande felicità: ho molto caro dirvi, dal momento che avete parlato con lui: siate certa, amica, che per tutt'oggi parlerò con voi, dal momento che avete parlato con colui al quale volevo parlare io.

- 1 — La comune lezione dei codici va considerata come interpolazione che non solo non dice nulla sotto l'aspetto contenutistico, ma altera anche la regolarità metrica. T. Braga (seguito da Alvarez Blazquez, che pubblica la *cantiga* in gallego moderno) e i Paxeco-Machado, attenendosi strettamente al testo dei rispettivi apografi, conservano l'interpolazione. A favore del mantenimento si espresse anche il Pellegrini, *AR*, p. 311, in contrasto con la proposta di Nunes II: «mi par che si possano mantenere le parole *vos ai* dei codici, facendosi contrazione tra *ai* e *amiga* da una parte e tra *meu* e *amigo* dall'altra». Ma per la soluzione in iato (con conseguente ipermetria di questo verso) degli incontri fra dittongo e vocale cfr. Cunha, *Estudos*, p. 29, nota 2, e Tavani, *Nunes*, p. 48. Alvarez Blazquez stampa *de ú* (qui e al v. 5).

- 2 — Nunes I stampa *con ele*.
3 — Alvarez Blazquez stampa *todo aqueste* (qui e ai vv. 7 e 11).
4 — In B il verso è sottolineato per intero in due modi diversi: con una linea retta le parole *poys falastes* (che sono chiaramente ripetute nel margine inferiore destro del foglio), con due semicerchi la parte rimanente. La Ruggieri, *AR*, p. 470, riferendosi a un «v. 5» che va inteso come «rigo 5» del manoscritto, nota che tutto il verso è riscritto nel margine inferiore; non è però chiara la grafia della seconda parte della nota marginale. Ci pare tuttavia da escludere che possa trat-

tarsi delle parole *con quen eu falar querya*, sia pure vergate in forma tachigrafica.

- 5 — Nunes I stampa *Du é meu amigo [mui] ben sei [eu]*, essendosi trovato a dover fronteggiare un'ipometria di due sillabe nella sua ricostruzione (successivamente rielaborata).
6 — Il Braga stampa *por mi* allontanandosi leggermente da V (la forma *mi* è adottata anche da Alvarez Blazquez).
9 — Il verso è variamente ricostruito. T. Braga, che apporta alcune variazioni al testo di V, stampa *bem é con vós, muit'en* (seguito parzialmente da Alvarez Blazquez: *ben é con vós, muito én*). Nunes I stampa *bem m'é convos[co], por [que]* e poi, alla ricerca di un qualche significato, nella seconda redazione compie altri interventi: *ben m'é con vós, pois*. Più coerentemente il Pellegrini, *loc. cit.*, si basa sulla lezione dei codici e, riferendosi a Nunes II, propone due possibili interpretazioni: «sarà da stampare (invece di *pois muit'ei*): *per muit'ei* o *por muit'ei*: nel primo caso *per* sarà la nota particella rinforzativa, e il senso sarà 'assai mi rallegro di voi, buonissimo motivo ho di dirvelo'; nel secondo caso, il senso sarà: 'assai mi rallegro di voi, per la molta ragione che ho di dirvi'». I Paxeco-Machado, considerando avventizio il segno di nasale su *bēm*, stampano *Gram bem [h]e*.

Il *con* assume qui il valore di «em virtude de» registrato in Vieira, II, pp. 289-90; cfr. anche nota 6 a p. 50.

Per l'alternanza delle forme *nos, vos* e *nus, vus* del pronome tonico in caso obliquo cfr. Huber, p. 148.

Su *haver por muito* come «aver caro, stimare molto» cfr. Vieira, IV, s. v. *muito*, p. 349, che ne registra l'uso in forma negativa: *não haver por muito*: «nã ter em grande conta».

VII

B 657 - V 258. Riproduzione semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, III, n. 620, pp. 324-25; diplomatica di V in Monaci, n. 258, p. 97. Edizione critica in Nunes, *Amigo*, II, n. XCI, pp. 83-84. Altra stampa in T. Braga, n. 258, p. 50.

Schema metrico: 7' 7 7' 7 7'
a b c b D

Quattro strofe *singulars* seguite da *refram*; sono identiche nella seconda e terza strofa la rima *a* e nella seconda e quarta la rima *c*. La struttura della *cantiga* consente anche la disposizione delle strofe in due versi di quindici sillabe seguiti dal *refram* che rimane invariato (cfr. Lapa, *Miscelânea*, p. 25, e Tavani, *Repertorio*, n. 26:20, p. 67) secondo questo schema metrico:

15 15 7'
a a B

Strofe *capdenals* (v. 3, I-IV: *ca*; v. 4, I-III: *e*; v. 4, II-IV: *ca*, *mentr'eu*); parola rima al v. 3, II-IV: *mha madre*. Alcuni casi di *dobre* (v. 1, I-IV: *de mi - de min*; v. 3, I-II-IV: *mha madre*; v. 4, I-II-IV: *mentr'eu*). *Enjambements* fra l'ultimo verso di ogni strofa e il *refram*.

Rubriche: In B *tornel*; in V *Ayras Carpancho*.

Cantiga d'amigo. La fanciulla, che si è incontrata con l'amico disobbedendo alla madre, subisce una custodia tanto severa da non aver più cognizione di nulla che non sia la « perfia » della madre, con tutte le conseguenze che ne derivano. L'insistente protesta della figlia contro la madre torna, per esempio, in *Non poss'eu, madre, hir a Santa Cecilia* (B 1273 - V 879, di Martin de Ginzo) e in *Mha madre velida, e non me guardedes* (B 1149 - V 741, di Johan Servando).

Tanto sey eu de mi parte
quant'é de meu coraçon,
ca me ten mha madre presa
e, mentr'eu en sa prison
5 for, non veerey meu amigo. 110

E por aquest'alongada
querria, per bõa fe,
seer d'u está mha madre:
ca, mentr'eu hu ela é
10 for, non veerey meu amigo. 115

4 E mēteu B, eme teu V; 7 boa B, bona V; 9 mē tū ela V.

Porquanto m'outra vegada,
sen seu grado, con el vi,
guarda-me d'el à perfia;
e oymays, enquant'assy
15 for, non veerey meu amigo. 120

De min, nen de mha fazenda,
non poss'eu parte saber,
ca sey ben de mha madre
que, mentr'eu en seu poder
20 for, non veerey meu amigo. 125

Di me so tanto quanto del mio amico, perché mia madre mi tiene rinchiusa e, finché rimarrò in tale prigione, non vedrò il mio amico.

Per questo vorrei allontanarmi, in fede mia, da dove sta mia madre: perché, finché rimarrò dove sta lei, non vedrò il mio amico.

Per il fatto che un'altra volta, senza il volere di lei, mi incontrai con lui, me ne tiene lontana tenacemente; e ormai, finché andrà così, non vedrò il mio amico.

Non riesco a capir nulla di me né del mio stato, perché conosco bene mia madre e so che, finché rimarrò in sua tutela, non vedrò il mio amico.

1 — Sul significato dell'espressione *saber parte de* come « aver cognizione di » (più comunemente documentata nella forma negativa, come al v. 17) cfr. Vieira, V, s. v. *saber*, p. 361 (« Saber parte de alguma cousa: ter noticia d'ella »), Morais, VII, s. v. *parte*, p. 846 (« Não saber parte de si: estar alheado, arrebatado, extasiado »), Nunes, *C. arc.*, gloss., s. v. *parte*, p. 440 (« nao saber [parte] de si: não dar acordo de si, perder os sentidos, o juízo »), Nunes, *Amigo*, III, pp. 85-86, e infine Tavani, *Lourenço*, pp. 75-76 (nota al v. 10, dove si riassumono altre importanti documentazioni).

2 — Concordiamo con l'interpretazione data da Nunes, *Amigo*, III, p. 85, per *coraçon* come metafora di « amico », sebbene possa parimenti difendersi un'accezione letterale.

5 — Per *veerey* bisillabo cfr. il v. 16 di *Amigo*, *sey que á muy*

- gram sazon* (B 1225 - V 830, di Johan Baveca) e il v. 11 di *Se eu no mundo fiz algun cantar* (B 1599 - V 1131, di Pero d'Ambroa).
- 6 — Braga e i Paxeco-Machado stampano *aquesta longada* rispettando in pieno la suddivisione delle parole dei codici.
- 7 — *queiria* leggono la Ruggieri, *AR*, p. 471, e i Paxeco-Machado. Il Braga, secondo V, stampa *bona*.
- 8 — Il Braga pone la virgola dopo *está* e considera *mha madre* come vocativo anziché come soggetto di *está*.
- 9 — *mentr'hu ela* stampa il Braga, secondo V, trascurando l'ipometria del verso.
- 13 — I Paxeco-Machado stampano *perfia*, riproducendo esattamente la sottolineatura di B.
Per la locuzione avverbiale *à perfia* cfr. Vieira, IV, p. 850 (« porfiadamente, a quem melhor »), Magne p. 303, e Morais, VIII, p. 520 (« em competência, a desafio »).
- 16 — *mi* stampa il Braga al quale sfugge il segno di nasale presente in V.
- 18 — *sei [mui] ben* è la soluzione del Nunes per risolvere l'ipometria del verso; la proposta è giustificabile ma non ha maggior valore di qualsiasi altra possibile integrazione (p. es. *eu*). In tale situazione — e non volendo intervenire sui testi — è possibile accettare l'ipotesi del Lapa: « *Mia* podia ser dissilabo em certos casos de próclise », con riferimento alla notazione musicale per cui a *mia* corrispondono due note diverse (*Miscelânea*, pp. 25 e 49); cfr. anche Cunha, *Codax*, p. 54. È ovvio che la grafia *mha* non modifica in nulla tale interpretazione.
- 19 — *mentr'oy em* stampa il Braga con una soluzione che non trova alcuna rispondenza nei codici.

VIII

B 658 - V 259. Riproduzione semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, III, n. 621, pp. 325-26; diplomatica di V in Monaci, n. 259, p. 97. Edizione critica in Nunes, *Amigo*, II, n. XCII, p. 84. Altre stampe in T. Braga, n. 259, pp. 50-51; Nunes, *C. arc.*, p. 192; Alvarez Blazquez, *Escolma*, pp. 148-49; Oliveira-Machado, pp. 84-85.

Schema metrico: 10 10 10 10 10
a a B B B

Tre strofe *singulars* seguite da *refram*; *capdenals* la prima e terza strofa (v. 1: *Madre velida*), *capfinidas* la seconda e terza (*madre*). Rime derivative fra il v. 1 della prima e il v. 2 della terza strofa (*vi - veer*, come nella *cantiga* n. II). Usato il *dobre* (v. 2, I-II: *non lhi faley - lhi non faley*). *Enjambements* fra i vv. 6-7 e 11-12.

Rubrica: In B *tornel longo*¹.

Cantiga d'amigo. Con il proprio contegno sdegnoso la fanciulla ha avuto il potere di far allontanare l'amico; ma se ne pente e chiede l'intervento mediatore della madre. Anche qui abbiamo un tema non del tutto originale, per quanto non siano frequenti le corrispondenze puntuali con altri componimenti; il pentimento della fanciulla che « *tive sempr'en desden* » l'amico è in *Eu fiz mal sen, qual nunca fez molher* (B 698 - V 299, di Johan Lopez d'Ulhoa), mentre l'invito alla madre affinché si rechi dall'amico è in *Id', ai miá madre, vee-lo meu amigo* (B 654 - V 255, di Joam Nunes Camanês che vi inserisce anche una nota maliziosa: « andate, e verrò anch'io con voi »: cfr. Tavani, *Camanês*, p. 49).

Madre velida, meu amigo vi:
non lhi faley e con el me perdi;
e moyro agora, querendo-lhi ben.
Non lhi faley, ca o tiv'en desden:
5 moyro eu, madre, querendo-lhi ben! 130

3 emoyragora V;

¹ J. Ruggieri, *AR*, p. 471, legge *to'nel cōg*. A favore della nostra interpretazione basti un rapido confronto con l'annotazione collociana a B 659 dove *conged* (per indicare la *fiinda*) è vergato con la nota tachigrafica 9 per *con*. Inoltre, a meno che non si voglia attribuire un errore al dotto umanista, il Colloci non aveva motivo di indicare il *conged* in una *cantiga* che ne è priva e che invece presenta proprio un *refram* più « lungo » del distico iniziale.

Se lh'eu fiz torto, lazerar-mh-o-ei
 con gran dereito, ca lhi non faley;
 e moyr'agura, querendo-lhi ben.
 Non lhi faley, ca o tiv'en desden:
 10 [moyro eu, madre, querendo-lhi ben]! 135

Madre velida, ide-lhi dizer
 que faça ben e me venha veer;
 e moyr'agura, querendo-lhi ben.
 Non lhi faley, ca o tiv'en desden:
 15 [moyro eu, madre, querendo-lhi ben]! 140

Ho visto il mio amico, madre cara: non gli ho parlato e ho perduto il suo amore; e ora me ne muoio per il bene che gli porto. Non gli ho parlato perché ne ho avuto disdegno: muoio, madre, per il bene che gli porto.

Se gli ho fatto torto, giustamente mi accollerò la pena per non avergli parlato; e ora me ne muoio per il bene che gli porto. Non gli ho parlato perché ne ho avuto disdegno: muoio, madre, per il bene che gli porto.

Madre cara, andate a pregarlo di essere generoso e venire a trovarmi; e ora me ne muoio per il bene che gli porto. Non gli ho parlato perché ne ho avuto disdegno: muoio, madre, per il bene che gli porto.

- 2 — *con el me perdi*: per il valore di *perder-se con alguém* come «perder o seu amor» cfr. Nunes, *C. arc.*, gloss., p. 441. L'espressione ricorre anche in *A Santa Maria fiz hir meu amigo* (B 1130 - V 722, di Pero de Veer); cfr. inoltre *s'agora convosco perdeu* (B 841 - V 427, *Voss'amigo, que vos sempre servyu*, di Pay Gomes Charinho), *se perderia migo* (B 1120 - V 711, *Deu-lo sabe, coytada*, di Pero d'Ardia), *perdeu-s'el comigo | e eu con el* (B 1598 - V 1130, *Querri'agora fazer un cantar*, di Pero d'Ambroa; cfr. Lapa, *Vocabulário*, p. 77: «zangar-se, inimizar-se»); cfr. anche Vieira, II, s. v. *com*, p. 290. I Paxeco-Machado stampano *ele*.

12 faca B, faza V.

- 3 — Conserviamo qui la grafia di B, che impone la sinalefe in *moyro agora*, per quanto essa sia già graficamente risolta in V. I Paxeco-Machado e Alvarez Blazquez ripetono questa grafia anche nei due casi successivi (vv. 8 e 13).
- 4 — *tive en* è la lettura di Alvarez Blazquez (e così anche ai vv. 9 e 14).
- 6 — *lle eu* stampa Alvarez Blazquez.
 Il significato di *lazerar* è esattamente quello di «sofrer em paga do mal que se fez» dato da Nunes, *C. arc.*, gloss., p. 434.
- 8 — La forma *agura* è documentata nel 1258 (*Portugaliae Monumenta Historica, Inquisitiones*, p. 329: «Item in parrochia Sancti Salvatoris de Atrio, que *agura* chamam Viana») e, nel codice B, in *Quant'á, senhor, que m'eu quitey* (B 397 - V 7, di Men Rodriguiz Tenoyro) e *Quant'eu, fremosa mha senhor* (B 501 - V 84, di Don Denis); cfr. Paxeco-Machado, VIII, gloss., s. v. *agora*, p. 91, Machado, I, s. v. *hora*, p. 1190, e Lorenzo, p. 9.
- 9 — In Nunes, *Amigo*, si legge *tive en*, ma deve trattarsi di un banale errore tipografico perché negli altri due casi (e nella *C. arc.*) si ha *tiv'en*.
- 12 — *faça ben*: è assai difficile dare qui a *ben* il noto valore di «ricompensa d'amore» (su cui cfr. Tavani, *Nunez*, gloss., p. 141, con i relativi rinvii). In questo contesto *fazer ben* ci sembra avere palesemente il senso di «essere buono, generoso», significato in parte già avanzato, sia pure in forma dubitativa, dal Nunes, *C. arc.*, gloss., p. 419: «perdoar (?)».
 Nunes, *Amigo*, stampa *venha a veer*, mancando di segnalare l'integrazione della preposizione il cui uso davanti all'infinito con reggenza da *v̄ir* non è comunque indispensabile (cfr. Michaëlis, *Gloss.*, p. 93, e Stegagno, *Moya*, gloss., p. 291).

IX

B 659 - V 260. Riproduzione semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, III, n. 622, pp. 326-28; diplomatica di V in Monaci, n. 260, p. 97. Edizione critica in Nunes, *Amigo*, II, n. XCIII, p. 85. Altre stampe in T. Braga, n. 260, p. 51; Pellegrini, *AR*, pp. 311-12.

Schema metrico: 10 10 10 10 10 10 — 10 10
 a b b a C C c c

Tre strofe *singulars* seguite da *refram* più una *fiinda* di due versi la cui rima riprende quella del *refram*. Strofe *capdenals* (II-III, v. 1: *Que lh'eu quisesse ben - Que lhi quisesse ben*, e v. 4: *e*) e *capfinidas* la terza e la *fiinda* (*será - seer*, e *torto*). Rime derivative fra i vv. 3 e 14 (*desejār - desejou*). Frequente uso del *dobre* (v. 3, I-II-III: *nuncá*; v. 4, I-II: *mi*; v. 4: I-III: *eu, se non*; v. 2, II-III: *o meu*) e del *mozdobre* (v. 1, II-III: *quisesse - quer*; v. 4, II-III: *foy - será*). *Enjambements* fra i vv. 3-4 e 13-15.

Rubrica: In B *conged tornel*.

Cantiga d'amigo. Il dispiacere della fanciulla, che non ha mai corrisposto all'amore dell'amico, trova una conclusione aforistica nella *fiinda*: non bisogna far morire l'innamorato. Partendo da presupposti in parte diversi, uno stesso concetto è espresso nella *fiinda* di *Sey eu, donas, que non quer tan gram ben* (B 1217 - V 822, di Pedr'Amigo de Sevilha, ed. Marroni, n. XV, pp. 85-87):

Mays aquel que [a]tan de coraçon
 quer ben, par Deus, mal seria se non
 o guarisse, poys por mi quis morrer.

La *cantiga* di Carpancho accenna a temi usualmente sfruttati da altri poeti: la pena dell'innamorato che non può parlare alla donna (*Anda triste meu amigo*, B 694 - V 295, di Estevam Reimondo), la morte di lui per l'amore non corrisposto (*O meu amigo, que me quer gram ben*, B 709 - V 310, di Don Gonçal'Eanes do Vinhal), il rifiuto al colloquio da parte della donna che teme poi di aver agito contro misura (*Quyso-m'oj'un cava-leyro dizer*, B 719 - V 320, di Men Rodriguiz Tenoyro), il massimo male fatto all'amico (*O meu amigo non á de mi al*, B 728 - V 329, di Rodrigu'Eanes de Vasconcelos). Cfr. anche la *cantiga* precedente.

- A maior coita que eu no mund'ey
 [a] meu amigo non lh'ousar falar.
 É amigo que nunca desejar
 soub'outra ren se non mi, eu o ssey.
 5 E sse o eu por mi leixar morrer, 145
 será gran tort'e non ei de fazer.
- Que lh'eu quisesse ben de coraçon
 qual a min quer o meu, des que me vvyu!
 E nulh'amor nunca de min sentiu
 10 e foy coytdado por mi des enton. 150
 E sse o eu por mi leixar morrer,
 [será gran tort'e non ei de fazer].
- Que lhi quisesse ben qual a min quer
 o meu, que tan muit'á que desejou
 15 meu ben-fazer! E nunca lhi prestou 155
 e será morto, se lh'eu non valer.
 E sse o eu por mi leixar morrer,
 [será gran tort'e non ei de fazer].
- O mayor torto que pode sseer:
 20 leyxar dona seu amigo morrer. 160

Non oso dire al mio amico la pena più grande che io abbia al mondo. È amico che non fu mai capace di desiderare altra donna che me, lo so bene. E se io lo lasciassi morire per causa mia, sarebbe grande ingiustizia e non devo farlo.

Almeno gli volessi bene di tutto cuore come il mio amico ne vuole a me dacché mi ebbe visto! Eppure mai ricevette alcun segno d'amore da me e da allora restò afflitto per causa mia. E se io lo lasciassi morire per causa mia, sarebbe grande ingiustizia e non devo farlo.

Almeno gli volessi bene come a me ne vuole il mio amico, che da così tanto tempo ha desiderato il mio affetto! Eppure non ne ha mai avuto giovamento e morirà se non gli porterò

soccorso. E se io lo lasciassi morire per causa mia, sarebbe grande ingiustizia e non devo farlo.

La maggiore ingiustizia che possa esserci: che una donna lasci morire il proprio amico.

La *cantiga* presenta reali difficoltà d'interpretazione: le proposte interpretative date dal Nunes (*Amigo*, III, pp. 86-88), dal Pellegrini e dal Lapa (*Miscelânea*, p. 25) ne rendono solo parzialmente più chiaro il significato.

- 1 — Il Pellegrini stampa *mundo ei*; i Paxeco-Machado leggono *en no mund [h]e, ey*. Per Nunes il verso deve considerarsi complemento retto dal *falar* del verso seguente (inteso come «dizer, contar»; cfr. Michaëlis, *Gloss.*, p. 37, e anche Vieira, III, s. v. *fallar*, p. 561, e Silveira Bueno, III, p. 1334); si ha così una costruzione diretta «non ouso falar-lhe, a meu amigo, a maior coita». Accettiamo l'interpretazione del Nunes la quale, contro l'apparenza, non è in reale contraddizione con quanto si legge nel resto della poesia. Il fatto che la fanciulla non riesca a parlare con il suo amico deve intendersi nel senso che non osi dirgli parole di consolazione per la «coita d'amor» che questi soffre, oppure nel senso che non riesca più apertamente a parlargli anch'ella d'amore. Infatti nelle altre stanze la donna è manifestamente pentita per lo spettacolo della sofferenza (ovviamente mortale) dell'amico, al quale non ha rivolto parole di sollievo. Tuttavia potrebbe anche credersi che la donna ami l'amico pur non avendo la possibilità di esternare tale condizione sentimentale.
- 2 — Il verso, ipometro, si regolarizza con l'integrazione della preposizione, già suggerita da Dias, p. 47, in base all'analogia con il v. 4 della *cantiga* n. XII, e confermata da Nunes e Pellegrini. Si noti l'uso pleonastico del pronome che riprende il complemento. Insieme al verso precedente, questo rappresenta l'affermazione di una realtà obiettiva («non ho osato parlare e soffro le conseguenze del rifiuto»), una necessaria premessa per tutto il componimento (il rifiuto è tanto più grave quanto maggiore era stata la dedizione dell'uomo). A una conclusione del genere era già pervenuto il Pellegrini,

come implicitamente si ricava dalla sua edizione nella quale il verso è concluso con il punto esclamativo.

- 3 — Deve accettarsi la proposta di Pellegrini e Lapa che considerano come verbo (*é*) la *e* iniziale. Il Braga stampa un *cá migo* che non ha alcuna corrispondenza nei codici (cfr. Dias, p. 48). Non ci si può esprimere sulla soluzione dei Paxeco-Machado che stampano *e*: può trattarsi tanto di congiunzione che di verbo, poiché non hanno l'abitudine di indicare gli accenti. Il Nunes si limita a dire che *e amigo* (con *e* congiunzione) «é continuado de igual vocábulo do verso anterior que reforça». Se i primi due versi hanno il valore di introduzione concettuale, non è necessario preoccuparsi di determinare un collegamento grammaticale con il terzo, dal quale ha inizio il nucleo 'narrativo' della *cantiga*: l'offerta d'amore e il rifiuto, la pena dell'amico e il pentimento finale della donna.
- 4 — Braga e i Paxeco-Machado stampano *soube outra*.
Per il significato di «persona», in particolare «donna», da attribuire a *ren*, secondo un uso consacrato dalla lirica provenzale, cfr. Michaëlis, *Gloss.*, p. 77, Magne, p. 311, Nunes, *Amor*, gloss., p. 546. Gli esempi si moltiplicano nelle altre lingue: cfr. Raynouard, V, s. v. *re*, p. 55, Tobler-Lommatzsch, VIII, s. v. *rien*, coll. 1282-84, Alcover-Moll, IX, s. v. *res*, p. 401, e infine, s. v. *cosa*, Corominas, I, p. 922, e Battaglia, III, p. 871. Lo stesso valore assume *ren* al v. 3 della lirica seguente.
- 6 — Prima di passare oltre, si deve accennare qui al problema della presunta incompletezza della *cantiga*. Per il Lapa «falta aqui uma estrofe, que deveria estar entre as duas primeiras»: rimanendo nel puro campo delle ipotesi, è anche possibile supporre una lacuna. Va tuttavia rilevato che non vi è traccia di lacuna nei codici (generalmente attenti, soprattutto B, a questo tipo di guasto, almeno per il gruppo di poesie di Carpancho) mentre, sempre in via di ipotesi, non si può escludere che il Lapa sia stato indotto a tale supposizione proprio dal desiderio di chiarire l'oscurità del testo. È lecito supporre che — nel pensiero dell'illustre studioso — tale strofa avrebbe dovuto costituire il ponte di passaggio, sotto l'aspetto concettuale, alle due successive; queste, per parte loro, «devem referir-se

a uma confidente, que aconselha a amiga a ser menos cruel para o amigo»: ipotesi alla quale, per il vero, il testo non sembra fornire validi sostegni. Il tentativo di chiarire il componimento indusse il Pellegrini addirittura ad abbandonare il suo programmatico rispetto per la lezione dei codici e a considerare la *fiinda* come « un ritornello omesso nei codici dopo la prima e la seconda strofa ». A questa ipotesi si oppongono però due considerazioni: in primo luogo va rilevato il fatto che già il Colocci, avendone riconosciuto la particolare struttura, ritenne di dover postillare *conged* in testa alla *cantiga* e di segnalare poi con l'usuale barra verticale i versi della *fiinda*; se teniamo presente che — almeno limitatamente al canzoniere di Carpancho — le note collociane sono sempre appropriate, ci pare che si possa prestar fede alla sua indicazione e conservare la *fiinda*. A giustificare la supposta lacuna, poi, non vale nemmeno il ricorso all'analogia con i versi del *refram*: l'omissione di parte di esso (in questo caso, del secondo verso) nelle strofe successive alla prima rappresenta una pratica normale mentre non è normale il contrario, cioè la riproduzione integrale del *refram* solo nell'ultima strofa e appena parziale nelle prime (e in particolare nella prima).

- 7 — Il *Que*, all'inizio di questa e della successiva strofa, rappresenta il nodo centrale del problema, dalla cui soluzione dipende tutta l'interpretazione della poesia. Il Nunes, dopo aver conservato la lezione dei codici (*Que lh'eu*), avverte (II, p. 467) di correggere il *Que* in *Quen* e successivamente (III, p. 87) di leggere *Quen lhi*. In tal modo il Nunes, che pare risentire dei suggerimenti del Lapa, introduce nel tessuto narrativo un terzo personaggio (la « confidente » del Lapa?) che non ha ragion d'essere. Più logica è la posizione del Pellegrini: trasformando infatti in *refram* i due versi della *fiinda*, egli opera un collegamento logico e sintattico fra l'ultimo verso del *refram* così ricostruito e il primo delle due ultime strofe, dando ai *Que* il valore di pronomi relativi riferiti all'*amigo* del verso immediatamente precedente; senso e costruzione diventano quindi: « che la donna lasci morire l'amico che la ami come il mio amico ama me ». Riteniamo che il senso della *cantiga* si chiarisca — lasciando intatta la lezione dei codici — quando si considerino i due *Que* come congiunzioni che intro-

ducono una proposizione ottativa. In tal modo viene posto in rilievo il contrasto fra l'amore senza speranza dell'uomo e la disperazione della donna che avverte ormai la gravità del proprio atteggiamento di indifferenza.

Per il *que* con il valore di « oxalá que » cfr. Lapa, *Vocabulário*, p. 85, che rinvia a *Alvar Rodrig[u]iz dá preço d'esforço* (B 1317 - V 922, di Estevan da Guarda), ed. n. 116, vv. 5 e 12, pp. 186-87 (ed. Pagani, n. XXVI, pp. 139-41).

- 8 — I Paxeco-Machado stampano *seu* invece di *meu*; il possessivo si riferisce ad *amigo*.
- 9 — La *E* (qui e al v. 15) ha valore avversativo; per un uso simile cfr. Tavani, *Camanês*, vv. 63 e 70, p. 56, e Lapa, *Vocabulário*, p. 37, che rinvia a *Don Foan, de quand'ogano i chegou* (B 486 - V 69, di Alfonso X), ed. n. 16, v. 21, pp. 27-28.
- 10 e 11 — Il Braga stampa *per*.
- 16 — Per *valer* come futuro congiuntivo cfr. Nunes, *C. arc.*, p. LXXIX, e Magne, p. 406; la forma coesiste accanto a quella *valver* che il Lapa dichiara di preferire (*Miscelânea*, p. 25 e nota 1).

X

B 660 - V 261. Riproduzione semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, III, n. 623, pp. 328-30; diplomatica di V in Monaci, n. 261, pp. 97-99. Edizione critica in Nunes, *Amigo*, II, n. XCIV, p. 86. Altre stampe in T. Braga, n. 261, p. 51; Nunes, *C. arc.*, pp. 249-50.

Schema metrico: 10 10 4 10 4 — 10 4
a a B a B — a b

Tre strofe *singulars* con *refram* parzialmente intercalato e variato¹ seguite da una *fiinda* di due versi che riprendono le

¹ L'uso del *refram* intercalato ricorre anche nella *cantiga d'amor* n. III. Per il genere *d'amigo* cfr., oltre quelle citate da Tavani, Nunes, p. 53, anche le seguenti *cantigas* di Don Denis: *Levantou-ss'a velida* (B 529 - V 172), *O voss' amig'*, *amiga*, *vi andar* (B 574 - V 178), *Quisera vosco falar de grado* (B 585 -

corrispondenti rime della strofa e del *refram* immediatamente precedenti². Le tre strofe sono *capdenals* (v. 1: *Que*). Fra gli artifici retorici — tenendo conto della frammentarietà della composizione — si distinguono il *dobre* (v. 4 delle tre strofe: *filha*) e il *mozdobre* (v. 1, I-III: *fazer - farey*; v. 2, I-III: *querer - quiser*). *Enjambements* fra i vv. 1-2, 2-3 e 12-13.

Cantiga d'amigo. Il dialogo fra la madre e la figlia, che chiede (e la domanda è evidentemente retorica) come comportarsi nei confronti dell'innamorato che muore d'amore, si risolve a vantaggio della fanciulla. Il tema si segnala perché si discosta dal consueto canone che vuole la madre sempre severa custode e apertamente disposta alla repressione dei desideri della figlia. Con motivazioni diverse e in situazioni più o meno affini la generosità materna compare in *Se eu, miá filha, for* (B 651 - V 252, di Joam Nunes Camanês), *Madre, quer'og'eu yr veer* (B 932 - V 520, di Roy Fernandiz clerigo), *Poys vós, filha, queredes mui gran ben* (B 1291 - V 896, di Joham de Requeixo). Sui vari aspetti che può assumere la figura della madre cfr. Ruggieri, *CN*, pp. 21-22, e Tavani, *Camanês*, pp. 48-52.

Que me mandades, ai madre, fazer
ao que sey que nunca ben querer

1 aünadre V;

V 188), *Valer-vus-hya, amigo, oj'én* (B 588 - V 191), *Ay fals'amigu'e sen lealdade* (B 595 - V 198), *Meu amig', u eu seja* (B 596 - V 199), *Amiga, quen vus [ama]* (B 598 - V 201), *Amigo, poys vus non vi* (B 599 - V 202), *Non sey oj', amigo, quen padecesse* (B 604 - V 207), e ancora: *Anda triste meu amigo* (B 693 - V 294, di Estevam Reimondo), *Eu nunca dormho nada e Que mi queredes, ay madr'e senhor?* (B 700 - V 301, e B 701 - V 302, di Johan Lopez d'Ulhoa), *S[e] meu amigo, que é con el-rrey* (B 733 - V 334, di Don Pero Gomez Barroso), *Diss', ay amigas, don J[oa]m Garcia* (B 751 - V 354, di Johan Garcia de Guilhade), *O voss'amig'á de vós gram pavor* (B 1015 - V 605, di Johan Ayras de Santiago).

Per la variazione nel *refram* cfr. la nota 1 alla *cantiga* seguente (p. 83).

² Identica struttura hanno anche le *cantigas* di Don Denis e di Don Pero Gomez Barroso citate nella nota precedente (B 595 - V 198, e B 733 - V 334) nonché *Quyte-mh-a mi, meu senhor* (B 1522, di Gil Perez Conde). Rima *ba* sulla terza strofa presenta invece *Nunca vus ousey a dizer* (B 536 - V 139, di Don Denis). Tutte hanno *refram* intercalato.

soub'outra ren?
Par Deus, filha, mando v[* * * -er.
5 E será ben]. 165

Que lhi faz[* * * * * -ir
* * * * * -ir
* * * ren?
* * *]vos, filha, po-lo guarir.
10 E será ben. 170

Que lhi farey, se veher hu eu for
e mi quiser dizer, come a senhor,
algũa ren?
Diga, filha, de quant'ouver sabor.
15 E será ben. 175

E el, que vyy'en gran coita d'amor,
guarrá poren.

Cosa mi consigliate di fare, madre, verso chi so che mai seppe amare altra donna? - In nome di Dio, figlia, (vi) consiglio [...] E sarà bene.

Cosa gli [...?...] (vi), figlia, per guarirlo. E sarà bene.

Cosa potrei fargli, se venisse da me e volesse dirmi, come sua signora, qualche cosa? - Dica, figlia, cosa lui desidera. E sarà bene.

E lui, che vive in grande pena d'amore, ne guarirà.

A causa del differente stato della trasmissione negli apografi, la ricostruzione della *cantiga* è risultata sempre difficoltosa e aperta alle più varie soluzioni, ma non pare che i tentativi sinora esperiti possano ritenersi definitivi. La palese incompletezza di B — che presenta, segnalati da *cruces*, versi lacunosi o addirittura in bianco — parve risolvibile facendo ricorso a V, nel quale non v'è traccia di lacune. Una soluzione di questo tipo parve accettabile al Pellegrini, *AR*, p. 312: « niente autorizza a

4-10 mando ... ben] manca V; 4-5 dopo mando v] manca B sino alla fine della strofa; 6-9 dopo faz] manca B sino a vos escluso; 11 fazey B; 12 a] o V; 13 alguã V; 14 quant'ouver] quãto uiuerV; 16 en] eu V; 17 poren] p^{ea} V.

ritener che la cantiga debba consistere di 3 strofe anziché di due». Deve rilevarsi però che proprio l'essersi conservato in B qualche residuo della strofa centrale, unitamente all'indicazione delle corrispondenti lacune, ci rende convinti che nell'antigrafo dovette esistere tale strofa: il copista non ha saputo trascriverla per intero ma la scrupolosità posta da lui o dal Colocci stesso nel segnalarne l'esistenza ci induce a ritenere la *cantiga* composta effettivamente di tre strofe, la seconda delle quali potrebbe essere caduta in V a causa proprio della sua frammentarietà e oscurità.

Le edizioni precedenti si possono dividere in due gruppi: da una parte il Monaci, con il Braga, e i Paxeco-Machado che, attenendosi esclusivamente ai rispettivi esemplari, non si occupano della questione testuale. Con i primi due, nel senso di una preferenza da accordarsi a V, si schierò, come si è visto, il Pellegrini insieme alla Ruggieri (*AR*, p. 471, ma con affermazioni meno esplicite). A parte sta il Nunes, le cui due successive e differenti ricostruzioni sembrano segnalarsi essenzialmente per la quantità di interventi, soprattutto a carattere congetturale, che conservano della lezione dei codici soltanto un generico significato. Assai opportunamente il Pellegrini, *loc. cit.*, a proposito dell'edizione fra le *Cantigas d'Amigo*, faceva notare l'arbitrarietà della «pratica d'intervenir con la propria fantasia nelle lacune dei codici». Ancor meno legata alla lezione dei manoscritti era stata la stampa fornita dal Nunes nella *C. arc.*, che qui si riporta integralmente:

« Que me mandades, ai madre, fazer
ao que sey que nunca ben querer
soub'outra ren? »

« Par Deus, filha,
diga[des]-lhi de quant'ouuer sabor
e será ben,
e el, que uiu'en gran coita d'amor
guarrá por en.

« Que lhi farey, se ueher hu eu for
e mi quiser dizer, come a senhor,
algũa ren? »

[« Par Deus, filha],
diga[des]-lhi de quant'ouuer sabor
e será ben,
e el, que uiu'en gran coita d'amor
guarrá por en.

Come è facile constatare, il Nunes seguiva le indicazioni di V: gli ultimi quattro versi (inclusi quelli della *finda*) costituivano *refram* insieme a quanto era rimasto del v. 4; tuttavia almeno un paio di interventi fanno pensare che egli conoscesse anche B e che l'abbia forse ritenuto *deterior* (i due casi sono come a *senhor* del v. 10 e *quant'ouuer* del secondo verso del *refram*, che sono in B ma non in V).

3 — *soube outra* è la lettura del Braga.

Per *ren* con il significato di « donna » cfr. nota 4 a p. 75.

4 — Il Braga colma la lacuna di V con la congettura *digades o sabor de viver*, ripresa dal testo del codice vaticano per il v. 14.

Il Nunes, *Amigo*, integra *mando-v[o-l'ir veer ...]*, e il suggerimento è raccolto dai Paxeco-Machado: *mando u[o lo ueer ...]*.

5 — Il Nunes, *Amigo*, aggancia questo verso a quanto resta in B del successivo: [... e do] *que lhi faz [voss'amor sofrer | guarrá por en ...]*. L'operazione sarebbe giustificata dal fatto che il Nunes lega i versi della *finda* all'ultima strofa ed è pertanto costretto a inventare, nelle prime due, il verso da intercalare al *refram*.

6 — La strofa che inizia qui — non riportata ovviamente dal Braga — è ricostruita in maniera diversa da Nunes, *Amigo*, e dai Paxeco-Machado. Il primo è costretto a una serie di acrobazie congetturali e strutturali al fine di conservare i vv. 9-10 (riportati in B) e salvare contemporaneamente lo schema strofico che egli stesso si è costruito; stampa quindi:

[... ..
— Que farei madre, por morte partir
ao que de min nunca pôd'oir
nenhũa ren?

— Vaades] vos, filha, polo guarir,
e será ben
[e el que morre por vós, pois vos vir,
guarrá por en].

Solo problemi di integrazione delle lacune hanno i Paxeco-Machado che, rispettando la pur frammentaria lezione di B, stampano:

— Que lhi faz[er, ss el, madre, pedir
Por me ueer que o leix i uijr
E diga ren?
— Faredes] vos, filha, po lo guarir
E sera ben.

- 11 — Nunes, *Amigo*, congettura *direi*, probabilmente per aver già adoperato *farei* nella sua ricostruzione della strofa centrale (cfr. nota precedente).
- 12 — *come a: como é o* è la soluzione del Braga che, integrando il verbo, dà all'inciso un significato diverso: « dal momento che egli è il signore ».
- 14 — Senza tener conto della misura metrica, ma solo di un'ipotetica necessità grammaticale, il Braga stampa *Digades, filha, de quanto viver sabor* (secondo V). Più accortamente questa volta Nunes, *Amigo*, stampa *Diga[des]* ma elimina il *de* rispettando la misura metrica. La soluzione *Digades* è in stretta relazione con il senso che si dà al passo; per Braga e Nunes, evidentemente, il soggetto del verbo è la *filha*, ma in realtà « Soggetto sottinteso di *diga* è *el* (cioè l'amico) », come osserva il Pellegrini e come intendono i Paxeco-Machado che integrano *el* prima di *filha* ed espungono il successivo *de*. Anche per l'atetesi della preposizione sembrano prevalenti certi interessi grammaticali in quanto ad essa non si riconosce la funzione di introdurre il complemento di argomento (la costruzione *dizer de*, peraltro, è documentata anche in Michaëlis, *Gloss.*, p. 30).
- 16 — La *fiinda*, negata sempre dal Nunes, è invece conservata dal Braga e dai Paxeco-Machado. Non si comprende il perché della sua eliminazione: non sussistono motivi validi per unire i due versi finali direttamente all'ultima strofa; se non ba-

stasse l'osservazione che essi, in B come in V, sono grafati in maniera da distinguerli nettamente dall'ultima strofa, e che nessun altro indizio testimonia contro l'esistenza della *fiinda*, basti il confronto con la *cantiga* immediatamente precedente, essa pure di *refram*, fornita di *fiinda* secondo uno schema non eccezionale nella versificazione gallego-portoghese.

XI

B 661 - V 262. Riproduzione semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, III, n. 624, pp. 330-32; diplomatica di V in Monaci, n. 262, p. 99. Edizione critica in Nunes, *Amigo*, II, n. XCV, p. 87. Altra stampa in T. Braga, n. 262, p. 51.

Schema metrico: 9' 9' 8 9' 8
a a B A B

Tre strofe *singulars* seguite da *refram* il cui primo verso presenta variazione nella terza strofa¹ e il secondo riprende la rima *a* della prima strofa². *Capdenals* la seconda e terza strofa

¹ Forse a causa di questa variazione il Nunes (*Amigo*, III, p. 89) ritiene che il *refram* sia costituito dai soli due ultimi versi delle strofe. Tuttavia casi di *refram* variato non sono eccezionali: cfr. *Senhor, veedes-me morrer* (A 230 - B 420 - V 31/32, di Johan Garcia de Guilhade), *Senhor que eu por meu mal vi* (A 259 - B 436 - V 48, di Fernan Velho), *Senhor fremosa, queria saber, Dizedes vós, senhor, que vosso mal* e *Senhor fremosa, pois me vej' aqui* (A 272, A 273, e A 277, anonime), *Se eu podesse desamar* (A 289 - B 980 - V 567, di Pero da Ponte), *Eu que nova senhor filhey* (B 39, di Osoyr'Anes), *Assaz entendedes vós, mha senhor* (B 52, di Fernan Rodriguez de Calheyros), *Pois minha senhor me manda* (B 266, di Roy Queymado), *Muytus me veen preguntar* e *Senhor fremosa, non pod'om'osmar* (B 1085 - V 677, e B 1087/1088 - V 679, di Juyão Bolseyro — Pero d'Armea? —), *Hun dia fui cavalgar, Quand'eu d'Olide say e Poys que vos cavydar non sabetes* (B 1629 - V 1163, B 1637 - V 1171, e B 1656 - V 1190, di Pero da Ponte); cfr. anche la poesia precedente.

² Una ripresa analoga di rima, in condizioni simili, è nella *cantiga Ay madr'o que me namorou* (B 837 - V 423, di Pero da Ponte). Altri esempi di corrispondenza fra le rime del *refram* e delle strofe in *Senhor, queixo-me con pesar* (A 90 - B 194, di Pero Garcia Buralés), *Par Deus, ay dona Leonor* (A 198 - B 349, di Roy Paez de Ribela), *Que cousyment'ora fez mha senhor* (B 64, di Fernan

(per i vv. 1 e 2: *Por, madre velida*). Rime derivative fra i vv. 1 (*avedes - ouvestes*) e 2 (*sabedes - soubestes*) delle prime due strofe. Uso del *dobre* (v. 1, I-II: *desamor*) e del *mozdobre* (v. 1 delle tre strofe: *avedes - ouvestes - á*). *Enjambements* fra i vv. 1-2, 2-3, 7-8.

Rubrica: *Ayras Cãpancho* in testa alla *cantiga* in V.

Cantiga d'amigo. Sviluppa il tema del contrasto fra la figlia e la madre, causato dall'ostilità della seconda verso l'innamorato della giovane. Costei pare comunque decisa a non lasciarsi sfuggire la prima occasione favorevole per un appuntamento con l'amico, anche perché è confortata dalla certezza che prima o poi riuscirà a strappare il consenso della madre. Il motivo del contrasto — che a volte è vero litigio — è topico; basti rinviare a *Que coyta ouvestes, madr'e senhor* (B 582 - V 185, di Don Denis), *Estava meu amig'atenden[d]'e chegou* (B 631 - V 232, di Fernan Rodriguez de Calheyros), *O por que sempre mha madre roquey* (B 675 - V 277, di Don Johan d'Avoyñ), *Ay madr', o que eu quero ben e Oje quer'eu meu amigo veer* (B 681 - V 283, e B 682 - V 284, di Johan Soares Coelho), *Mha madre, venhovus rogar* (B 730 - V 331, di Afonso Mendez de Besteyros), *Ay, mha madre, sempre vus eu roquey* (B 797 - V 381, di Nuno Perez Sandeu), *Madre, poys amor ey migo* (B 930 - V 518, di Roy Fernandiz clerigo), *Par Deus, mha madr', ouvestes gram prazer e Que mui leda que eu mha madre vi* (B 1018 - V 608, e B 1019 - V 609, di Johan Ayras de Santiago); cfr. inoltre Panunzio, *Pero*, p. 73.

Madre, poys vós desamor avedes
a meu amigo, porque sabedes
ca mi quer ben, vee-lo-ey. 180

Rodriguez de Calheyros), *A hun corretor a que vy, Alvar [Rodriguez] veg'eu agravar, Hun cavaleiro me diss'en baldom e Pois teu preyt'anda iuntando* (B 1300 - V 904, B 1301 - V 906, B 1304 - V 909, e B 1308 - V 913, di Estevan da Guarda) e infine nelle *cantigas*, già citate nella nota precedente, *Senhor, veedes-me morrer, Senhor fremosa, quera saber, Dizedes vós, senhor, que vosso mal e Senhor fremosa, pois me vej'aqui*.

- E sse vós, madr', algun ben queredes,
5 loar-mh-o-edes, eu o sey.
- Por desamor que lhi sempr'ouvestes,
madre velida, des que soubestes
ca mi quer ben, vee-lo-ey. 185
- E sse vós, madr', algun ben queredes,
10 [loar-mh-o-edes, eu o sey].
- Por mui gran coita que á consigo,
madre velida, ben vo-lo digo
ca, se poder, vee-lo-ey. 190
- E sse vós, madr', algun ben queredes,
15 [loar-mh-o-edes, eu o sey].

Madre, dal momento che voi volete male al mio amico, per il fatto che vi è noto il suo amore per me, andrò a trovarlo. E se voi, madre, mi volete un po' di bene, mi approverete, ne sono certa.

In cambio dell'ostilità che voi, madre cara, gli avete sempre dimostrato, fin da quando avete saputo che mi ama, andrò a trovarlo. E se voi, madre, mi volete un po' di bene, mi approverete, ne sono certa.

Per la pena grande che porta dentro di sé, madre cara, ve lo dico chiaramente che, non appena potrò, andrò a trovarlo. E se voi, madre, mi volete un po' di bene, mi approverete, ne sono certa.

- 4 — Con un procedimento almeno singolare il Nunes (qui e ai vv. 9 e 14) stampa *e, se mi vós algun ben queredes* attribuendo maggiore importanza al *mi*, riportato dai codici solo al v. 14, che al *madr'*, chiaramente conservato dagli apografi nei tre versi in questione. Più conseguenti appaiono, nell'errore, i Paxeco-Machado che, anch'essi senza fornire spiegazioni, si limitano a integrare il *mi* (qui e al v. 9) uniformando la lezione data dai manoscritti per il v. 14. Il Braga, per parte sua, stampa: *madre*.

12 uolhi da BV; 14 dopo sse]mi BV.

Anziché tradurre impersonalmente (« volete un qualche bene ») si traduce « mi volete bene » tenendo presente il *mi* del v. 14 che si deve però espungere, come si è accennato, perché non figura negli altri due *refrans* e perché determina ipermetria. Va inoltre rilevata l'insistenza di Carpancho nell'uso di espressioni antonimiche (*desamor avedes - algun ben queredes*).

- 6 — *Por ... que*: Nunes (*Amigo*, III, p. 90) nota che « A partícula *que* tanto pode ser pron. relativo, tendo *por* antecedente *desamor*, como ligar-se a *por*, constituindo assim uma locução causal ». Non escludiamo, invece, che *por* abbia il valore di « in cambio di » (per il quale cfr. Pagani, p. 79) che renderebbe insistente il dispetto della fanciulla verso la madre, sulla cui comprensione ritiene, in fondo, di poter contare.
- 12 — In *vo-lo* è evidente il valore prolettico del pronome neutro.
- 14 — Braga conserva il *mi* di V senza curarsi della misura del verso. Per la soluzione adottata dal Nunes (che legge *assemj* in V: cfr. *Amigo*, III, p. 464) e dai Paxeco-Machado si rinvia alla nota 4.

XII

B 662 - V 263/264. Riproduzione semidiplomatica di B in Paxeco-Machado, III, n. 625, pp. 332-33; diplomatica di V in Monaci, n. 263 e n. 264, p. 99. Edizione critica in Nunes, *Amigo*, II, n. XCVI, pp. 87-88. Altre stampe in T. Braga, nn. 263 e 264, p. 51; Nunes, *Florilégio*, pp. 27-28; Cidade, pp. 30-31.

Schema metrico: 9' 9' 4'
 a a B

Quattro strofe alterne seguite da *refram*. La struttura parallelistica della *cantiga* dà ovvio risalto alla consueta serie di artifici retorici: le strofe risultano quindi *capdenals* (v. 2, I-II, e v. 1, III-IV: *Trage-me mal*; v. 2, III-IV: *e pouc[o] á ... - [e] pouc[o] á ...*) e *capfinidas* (II-III: *trage-me mal*, con legamento sull'ultimo verso della seconda strofa); parole rima ai vv. 2,I-1,III (*guardada*) e 2,II-1,IV (*velida*). Usato il *dobre* (v. 2 delle quattro strofe: *mal*) e il *mozdobre* (v. 1, I-II: *coytada - coita*;

v. 2, I-III-IV: *sõo - foy - fui*). Anche in questo caso la tradizione è imperfetta. In B la lacuna, segnalata da *cruces*, si estende dalla fine del v. 1 a tutto il v. 3 (probabilmente per questo motivo la rubrica collociana è vergata all'altezza del v. 4). In V al n. 263 corrisponde il solo primo verso, conservato nelle stesse condizioni di B; con il n. 264 sono trascritte solo la seconda e quarta strofa (cfr. introduzione, pp. 26-27). Da tale situazione nasce immediato il sospetto che la *cantiga* possa essere incompleta: così, infatti, ritenne il Nunes, ma il Pellegrini, nella nota recensione all'*Amigo* (*AR*, p. 312), si espresse decisamente per il rispetto della lezione di B, facilmente ricostruibile in base proprio alle corrispondenze parallelistiche.

Rubrica: In B *tornel* all'altezza del v. 4, in margine.

Cantiga d'amigo. La fanciulla si lamenta della propria condizione: l'amore le ha procurato solo « coita » e una dura sorveglianza. Il tema della custodia (cui accenna anche la *cantiga* n. VII) è variamente attestato in *Que coyta ouvestes, madr'e senhor* (B 582 - V 185, di Don Denis), *Que trist'anda meu amigo* (B 805 - V 389, di Fernan Froyaz), *Non vi molher, des que naci e Queixos'andades, amigo, d'amor* (B 947 - V 535, e B 1021 - V 611, di Johan Ayras de Santiago), *Mayor guarda vus deron ca soyan, senhor* (B 1101 - V 692, di Ayras Paez), *A San Servando foy meu amigo* (B 1145 - V 737, di Johan Servando), *Hid'oj', ay meu amigo* (B 1246 - V 851, di Martin Padrozelos), *Por Deus vus rogo, madre, que mi digades* (B 1253 - V 858, di Lopo jograr); cfr. anche Ruggieri, *CN*, p. 21.

Molher com'eu non vive coy[tada]:
trage-me mal e sõo guardada
por vós, amigo].

195

À mha coita non lhi sei guarida:
5 trage-me mal mha madre velida
por vós, ami[go].

Trage-me mal e sōo guardada,
e pouc[o] á que foy mal julgada
por vós, amigo. 200

- 10 Trage-me mal mha madre velida,
[e] pouc[o] á que fui mal ferida
por vós, amigo.

Afflitta come me non vive nessuna donna: son maltrattata e sorvegliata a causa vostra, amico.

Non conosco rimedio alla mia pena: la madre mia bella mi maltratta a causa vostra, amico.

Mi maltratta e sono sorvegliata, e non è molto che fui mal giudicata a causa vostra, amico.

Mi maltratta la madre mia bella, e non è molto che fui malamente ferita a causa vostra, amico.

- 1 — Tenuto conto della rima, l'integrazione *coy[tada]* è abbastanza ovvia. Il Braga, trovatosi di fronte a strofe *unissonans* con rima *-ida* in V, è costretto alla congettura *tal vida*.
- 2 — Nel rispetto della struttura parallelistica, la lacuna si colma con il primo verso della terza strofa. Lo stesso criterio fu adottato dal Braga che stampò *trage-me mal, mha madre, velida* (primo verso della terza strofa, secondo la lezione di V). Il Nunes, *Florilégio* e *Amigo*, suggerisce l'integrazione *trage-me mal mha madre loada* in base alla propria ricostruzione della *cantiga*; il testo di Nunes è ristampato senza modificazioni dal Cidade. I Paxeco-Machado, stampando *trage-me mal mha madr e guardada*, avvertono la necessità di evidenziare il soggetto grammaticale.

La locuzione *trager mal* ricorre anche altrove: *nunca lh'ome vi trager tan mal* (B 185^a, *Assy me traj'ora coitad'amor*, di Nuno Fernandez Torneol, v. 2), *o trouxestes mal* (B 583 - V 186, *Amigu'*, e *falss'e desleal*, di Don Denis, v. 4), *Mal me tragedes, ay filha* (B 777 - V 1171, di Juyão Bolseyro, v. 1).

7 soo B; 7-9 manca V. (Si ricorda che V 263 conserva solo il primo verso nelle stesse condizioni di B; la sigla va ovviamente riferita a V 264).

me soedes por el mal trager (B 800 - V 384, *Ay, filha, o que vos ben quera*, di Nuno Perez Sandeu, *refram*), *mal me trouxestes* (B 850 - V 436, *Quanto durou este dia*, di Vasco Rodrigues de Calvelo); cfr. Reali, p. 39, per i rinvii ai lessici.

Si noti, in questo solo verso, l'ellissi del soggetto.

- 3 — Il verso, di *refram*, è di immediata ricostruzione. Il Braga muta *vós* in *vosso*, intendendo che le parole della fanciulla siano rivolte alla madre, non all'amico.
- 4 — Va rilevato l'uso del dativo etico *lhi* come ripresa pleonastica del complemento (*Ā mha coita*).

La locuzione *lhi sey guarida* equivale a «saber conselho a alg. c.» (per la quale cfr. Michaëlis, *Gloss.*, s. v. *saber*, p. 80). In *guarida* (participio sostantivato di *guarir*) si riconosce qui l'originale valore semantico; per i significati affini cfr. Michaëlis, *Gloss.*, p. 38, e Lapa, *Vocabulário*, p. 50.

- 5 — L'appellativo dato alla madre sembra stonare nel contesto, ma è ben noto l'indiscriminato uso di epiteti originariamente elogiativi anche quando le circostanze non li richiederebbero (cfr. Asensio, p. 81).
- 6 — Dopo questo verso il Nunes, *Florilégio* e *Amigo*, inserisce la prima delle strofe da lui ricostruite:

[Trage-me mal mia madre loada,
trage-me mal e sōo guardada
por vós, amigo].

Ma su tale operazione, come sulla successiva inversione delle strofe, cfr. la già citata nota di Pellegrini, *AR*.

- 7-9 — Il Braga, in base al testo di V, non riporta questa strofa. Il Nunes, *Florilégio* e *Amigo*, da parte sua, la scambia con la successiva per giustificare la propria ricostruzione del parallelismo.
- 8 — Il verso, ipometro, si regolarizza con l'integrazione *pouc[o]* che è già in Nunes, *Florilégio* e *Amigo*. È noto che l'incontro vocalico *o + á* si risolve generalmente con l'elisione della vocale atona, e tuttavia «o hiato não era efeito raro» (Cunha, *Estudos*, p. 32).

In una *cantiga* di Lopo jograr (B 1254 - V 859, *Disseron-m'agora do meu namorado*) ricorre un'espressione analoga: *fui un dia por el mal julgada* (v. 8, ed. Nunes, *Amigo*, II, n. CCCCLXVI, p. 421).

- 11 — Il verso è carente di due sillabe: la prima, [e], si reintegra per analogia con il v. 8, con il quale costituisce anafora congiuntiva (coincidente con la struttura a strofe *capdenals*: cfr. Stegagno, *Moya*, p. 84); la seconda è già in Braga (*pouco ha*) e in Nunes, *Florilégio* e *Amigo*.

Un'altra lirica del giullare Lopo contiene un'espressione simile:

e fui por el mal ferida
de vos, mia madre velida

(B 1250 - V 855, *And'ora triste, fremosa*, vv. 14-15, ed. Nunes, *Amigo*, II, n. CCCCLXII, p. 418).

- 12 — Il Nunes, *Florilégio* e *Amigo*, concludendo la sua ricostruzione, aggiunge una sesta strofa:

[E pouc[o] á quei foi mal ferida
e feriu-me mia madre velida,
por vós amigo].

XIII

B 663 - V 265. Riproduzione semidiplomatica di B in Pa-xeco-Machado, III, n. 626, p. 334; diplomatica di V in Monaci, n. 265, p. 99. Edizione critica in Nunes, *Amigo*, II, n. XCVII, pp. 88-89. Altre stampe in T. Braga, n. 265, p. 51; Michaëlis, *CA*, II, p. 826; Nunes, *C. arc.*, p. 192; Alvarez Blazquez, *Escolma*, p. 149; Roberts, pp. 253-54.

Schema metrico: 13 13 10
 a a B

Tre strofe *singulars* seguite da *refram*. La rima interna *romaria/dia* consente la disposizione della prima strofa su quattro esassillabi alternamente femminili e maschili seguiti dal *refram* che resta invariato; analoga struttura potrebbe estendersi alle altre strofe (pur se non con la stessa corrispondenza rimica) secondo gli schemi proposti da Tavani, *Repertorio*, pp. 104 e 270, ma, per la seconda, tale operazione è possibile solo accogliendo l'integrazione suggerita dalla Michaëlis per il v. 4 (cfr.

la relativa nota). Strofe *capfinidas* (I-II: *fazer - fezer*; II-III: *querrey - quer' e mui*) con legamento sull'ultimo verso della strofa citata per prima (cfr. *cantiga* n. II). Un caso di *mozdobre* (v. 1, I-II: *fazer - fezer*). *Enjambement* fra i vv. 7-8.

Rubrica: In B *tornel*.

Cantiga d'amigo. La fanciulla vuol recarsi in *romaria* a Santiago, ma il motivo religioso le serve come pretesto per sfuggire alla sorveglianza della madre e incontrarsi con l'amico. Il tema è tipico nel genere: il pellegrinaggio (a Santiago, o a uno qualsiasi degli altri santuari) è sempre e solo una giustificazione che serve di copertura per fini molto meno edificanti. Appropriatamente si disse dei santi che « todos son patrones de amor, galantes abogados de niñas enamoradas » (Asensio, p. 30).

Con questa *cantiga* Carpancho entra a buon diritto nella storia del genere in quanto è l'unico poeta che consapevolmente faccia del santuario compostellano la meta di un pellegrinaggio d'amore. Di tutte le *cantigas de romaria* appena altre due sono espressamente dedicate all'apostolo (cfr. Filgueira Valverde, p. 593): ma una è solo un'invocazione affinché il santo favorisca il ritorno dell'amato dalla guerra contro i mori (*Ay, Sant'Iago, padron sabido*, B 843 - V 429, di Pay Gomez Charinho), mentre all'altra (*A Santyag[o] em rromaria ven*, B 874 - V 458, di Ayras Nunez) viene riconosciuto « l'aspetto di un 'manifesto di propaganda', come se fosse stata composta per essere cantata dagli abitanti di Santiago in onore dell'augusto pellegrino », da identificarsi con Sancho IV (cfr. Tavani, *Nunez*, pp. 23-24 e 33). La singolarità della poesia di Carpancho, in ogni caso, rimane indubitabile perché, rispetto alle altre due, si mantiene strettamente aderente agli sviluppi che caratterizzano il genere.

A parte queste *cantigas* che più consapevolmente accennano al motivo del pellegrinaggio giacobeo, il nome e il culto dell'apostolo ritornano — sempre in maniera del tutto occasionale — in pochi altri componimenti: *Porque no mundo mengou a verdade* (B 871 - V 455, di Ayras Nunez), *Que adubastes, amigo* (B 1299 - V 903, di Fernand'Esquyo), *Don Pero Nunez era entornado* (B 1464 - V 1078, di Johan Ayras de Santiago), *De Pero Bõo and'ora espantado* (B 1575, di Pero d'Ambroa),

Quen seu parente vendia (B 1648 - V 1182, di Pero da Ponte); ancora più casuale è la citazione nella pastorella *Quand'eu hun dia fuy en Compostela* (B 1098 - V 689, di Pedr'Amigo de Sevilha).

Por fazer romaria, pug'en meu coraçon, 205
a Santiag', un dia, por fazer oraçon
e por veer meu amigo logu'i.

E sse fezer tenpo, e mha madre non for,
5 querrey andar mui leda, e parecer melhor, 210
e por veer meu amigo logu'i.

Quer'eu ora mui cedo provar se poderey
hir queymar mhas candeas, con gran coita que ey,
e por veer meu amigo logu'i.

Mi posi in mente di recarmi, un giorno, in pellegrinaggio a Santiago, per pregare e per incontrarvi subito il mio amico.

E se si presentasse l'occasione, e non vi fosse mia madre, vorrò andarvi piena di felicità e con più bell'aspetto, e per incontrarvi subito il mio amico.

Ora voglio in gran fretta tentare se potrò andare ad accendere le mie candele, per la gran pena che ho, e per incontrarvi subito il mio amico.

1 — Il Nunes, *C. arc.* e *Amigo*, sostituisce *Por* con *De*, che meglio si presta a introdurre la proposizione dipendente da *pug'en meu coraçon*.

Alvarez Blazquez stampa *puxe en*.

Per la locuzione *põer no coraçon* con il significato di « pôr na mente, pensar, revolver no pensamento » cfr. Nunes, *Amigo*, III, gloss., s. v. *coraçon*, p. 601 e, s. v. *poer*, p. 663; cfr. anche, s. v. *põer*, Michaëlis, *Gloss.*, p. 69, e Magne, p. 308.

2 — Il verso è scritto su due righe in V (... *dia | por* ...). La Michaëlis, con l'intento di dare coerenza sintattica alla strofa, sostituisce *por* con *ir*; tale tentativo appare ancor più evidente

quando stampa *ir a Santiagu'un dia por fazer oraçon* (nell'elenco delle *cantigas de romaria*, CA, II, p. 881).

3 — Alvarez Blazquez stampa *logo i* (così anche nei versi dei successivi *refrans*).

4 — Eccetto Monaci, Braga e i Paxeco-Machado, tutti gli altri editori accolgono l'integrazione, suggerita dalla Michaëlis, di *bon fra fezer e tenpo* per evitare l'ipometria. La misura in realtà si ristabilisce quando si consideri come bisillabo il possessivo *mha* (cfr. un caso simile nella *cantiga* n. VII, v. 18, e ivi altri rinvii). D'altra parte, per quel che concerne il significato, la condizione posta nella seconda parte del verso (*se mha madre non for*) pare indicare che nella prima si voglia accennare non a una particolare circostanza meteorologica (*fezer bon tenpo*), ma piuttosto alla possibilità di cogliere un'occasione, di sfruttare un qualsiasi momento favorevole per incontrare l'amico.

Sull'espressione *fazer tenpo* come « Demorar, esperar pelo momento oportuno » cfr. Silveira Bueno, VIII, s. v. *Tempo (fazer)*, p. 3929.

8 — Sulla tradizionale offerta di candele al santo cfr. Michaëlis, CA, II, p. 886, che segnala le altre cinque *cantigas* in cui si ricorda questa usanza; cfr. anche Costa Pimpão, pp. 85-86.

La congiunzione *con* ha anche qui valore causale come al v. 6 della *cantiga* n. II.

Il verso è diviso in due (... *candeas | con* ...) in B e in V nel quale il secondo emistichio è seguito, sullo stesso rigo, dal *refram*.

BIBLIOGRAFIA

- Alcover-Moll = A. M. Alcover - F. de B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1931-62.
- Alvarez Blazquez, *Escolma* = X. M. Alvarez Blazquez, *Escolma de poesia galega*, vol. I, Vigo 1953.
- Álvarez Blázquez, *Romerías* = J. M. Álvarez Blázquez, *Romerías gallegas*, Buenos Aires 1951.
- Asensio = E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid 1970².
- Battaglia = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1961 e ss. (in corso di pubblicazione).
- Bell, *Port. Lit.* = A. F. G. Bell, *Portuguese Literature*, Oxford 1922 (si cita dalla ristampa anastatica, *ivi* 1970).
- Bell, *RH* = A. F. G. Bell, *Some remarks on the «cantigas de amigo»*, in «*Revue Hispanique*», LXVII (1929), pp. 270-83.
- Bertolucci, *Postille* = V. Bertolucci Pizzorusso, *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*, in «*Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza*», VIII (1966), pp. 13-30.
- Bertolucci, *Soares* = V. Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martin Soares*, Bologna 1963.
- M. Braga = M. Braga, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. I, Lisboa 1945.
- T. Braga = T. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, Lisboa 1878.
- Cappelli = A. Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano 1967⁶.
- Carter = H. H. Carter, *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic edition*, New York - London 1941.
- Cidade = H. Cidade, *Poesia medieval*, vol. I: *Cantigas de amigo*, Lisboa 1959⁴.
- Corominas = J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 voll., Bern 1954-57.
- Costa Pimpão = A. J. da Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa*, vol. I: *Idade Média*, Coimbra 1959².
- Couceiro Freijomil = A. Couceiro Freijomil, *El idioma gallego*, Barcelona 1935.

- Cunha, *Codax* = C. Ferreira da Cunha, *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro 1956.
- Cunha, *Estudos* = C. Ferreira da Cunha, *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro 1961.
- Del Monte = A. Del Monte, *Retorica e poesia*, in *Civiltà e poesia romanze*, Bari 1958, pp. 10-15.
- Dias = E. Dias, *Beiträge zu einer kritischen Ausgabe des vatikanischen portugiesischen Liederbuches*, in «*Zeitschrift für romanische Philologie*», XI (1887), pp. 42-55.
- Dupriez = B. Dupriez, *L'étude des styles*, Montreal-Paris-Bruxelles 1971².
- Filgueira Valverde = J. Filgueira Valverde, *Lirica medieval gallega y portuguesa*, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, bajo la dirección de G. Díaz Plaja, vol. I, Barcelona 1949, pp. 543-642.
- Frank = I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.
- Herculano = A. Herculano, *História de Portugal*, 8 voll., Lisboa (s. d.)⁹.
- Huber = J. Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch*, Heidelberg 1933.
- Huidobro = L. Huidobro y Serna, *Las peregrinaciones jacobeanas*, 3 voll., Madrid 1949-51.
- Lang, *Ajuda* = H. R. Lang, *Zum Cancioneiro da Ajuda*, in «*Zeitschrift für romanische Philologie*», XXXII (1908), pp. 129-60, 290-311, 385-99.
- Lang, *Rims* = H. R. Lang, *Rims equivocs und derivatius im Altportugiesischen*, in «*Zeitschrift für romanische Philologie*», XXXVI (1912), pp. 607-11.
- Lang, *Ripetição* = H. R. Lang, *A repetição de palavras rimantes na fiada dos trovadores galaico-portugueses*, in *Miscelânea científica e literária dedicada ao dr. J. Leite de Vasconcellos*, Coimbra 1931, pp. 27-43.
- Lapa, *Miscelânea* = M. Rodrigues Lapa, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro 1965.
- Lapa, *Vocabulário* = M. Rodrigues Lapa, *Vocabulário Galego-Português. Extraído da edição crítica das «Cantigas d'escarnho e de mal dizer»*, 112 pp. in appendice alle *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo 1970².

- Lausberg = H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 3 voll., Madrid 1966.
- Lorenzo = R. Lorenzo, *Sobre cronologia do vocabulário Galego-Português (Anotações ao 'Dicionário etimológico' de José Pedro Machado)*, Vigo 1968.
- Machado = J. P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 2 voll., Lisboa 1952-59.
- Magne = A. Magne, *A Demanda do Santo Graal*, 3 voll., Rio de Janeiro 1944, vol. III: *Glossário*.
- Maler = B. Maler, *Orto do Esposo*, 3 voll., Stockholm-Göteborg-Uppsala 1964, vol. III: *... glossário ...*
- Marroni = G. Marroni, *Le poesie di Pedr' Amigo de Sevilha*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza », X (1968), pp. 189-339.
- Mendes dos Remédios = Mendes dos Remédios, *História da literatura portuguesa*, Coimbra 1930⁶.
- Menéndez Pidal = R. Menéndez Pidal, *Manual de Gramática histórica española*, Madrid 1949⁸.
- Meyer-Lübke = W. Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, 4 voll., Paris 1890-1906.
- Michaëlis, CA = C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, 2 voll., Halle 1904.
- Michaëlis, Gloss. = C. Michaëlis de Vasconcellos, *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*, in « Revista Lusitana », XXIII (1920), pp. V-XII e 1-95.
- Molteni = E. Molteni, *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il codice Vaticano 4803*, Halle 1880.
- Monaci = E. Monaci, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle 1875.
- Morais = A. de Morais Silva, *Grande dicionário da língua portuguesa*, 12 voll., Lisboa 1949-59.
- Nobiling, Archiv = O. Nobiling, recensione a Michaëlis, CA, in « Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen », CXXI (1908), pp. 197-208, e CXXII (1909), pp. 193-206.
- Nobiling, RF = O. Nobiling, *Zu Text und Interpretation des « Cancioneiro da Ajuda »*, in « Romanische Forschungen », XXIII (1907), pp. 339-85.

- Nunes, Amigo = J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 voll., Coimbra 1926-28.
- Nunes, Amor = J. J. Nunes, *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra 1932.
- Nunes, C. arc. = J. J. Nunes, *Crestomatia arcaica*, Lisboa 1970⁷.
- Nunes, Florilégio = J. J. Nunes, *Florilégio de literatura portuguesa arcaica*, Lisboa 1932.
- Oliveira-Machado = Corrêa de Oliveira - Saavedra Machado, *Textos portugueses medievais*, Coimbra 1964².
- Pagani = W. Pagani, *Il canzoniere di Estevan da Guarda*, in « Studi mediolatini e volgari », XIX (1971), pp. 51-179.
- Panunzio, Pero = Pero da Ponte, *Poesie*, a cura di S. Panunzio, Bari 1967.
- Panunzio, Queimado = S. Panunzio, *Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado*, in « Studi mediolatini e volgari », XIX (1971), pp. 181-209.
- Parker = K. M. Parker, *Vocabulario de la Crónica Troyana*, Salamanca 1958.
- Paxeco-Machado = E. Paxeco Machado - J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, 8 voll., Lisboa 1949-64.
- Pellegrini, AR = S. Pellegrini, recensione a Nunes, Amigo, in « Archivum Romanicum », XIV (1930), pp. 275-322.
- Pellegrini, Repertorio = S. Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*, Modena 1939.
- Pellegrini, Studi = S. Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari 1959².
- Piccolo, Antologia = F. Piccolo, *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*, Napoli 1951.
- Piccolo, Letteratura = F. Piccolo, *Storia della letteratura portoghese*, Milano 1961.
- Raynouard = Fr. Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des Troubadours*, 6 voll., Paris 1836-45.
- Reali = E. Reali, *Le « cantigas » di Juyão Bolseyro*, Napoli 1964.
- Roberts = K. S. Roberts, *An Anthology of Old Portuguese*, Lisboa 1956.
- Rossi = G. C. Rossi, *Storia della letteratura portoghese*, Firenze 1953.
- Ruggieri, AR = J. Ruggieri, *Le varianti del canzoniere portoghese*

- Colocci-Brancuti nelle parti comuni al Codice Vaticano 4803*, in « Archivum Romanicum », XI (1927), pp. 459-510.
- Ruggieri, *CN* = J. Scudieri Ruggieri, *Riflessioni su « kcharge » e « cantigas d'amigo »*, in « Cultura Neolatina », XXII (1962), pp. 7-33.
- Ruggieri, *Pellegrinaggio* = J. Scudieri Ruggieri, *Il pellegrinaggio compostellano e l'Italia*, in « Cultura Neolatina », XXX (1970), pp. 185-98.
- Sansone, *Guilhade* = G. E. Sansone, *Temî e tecnica delle « cantigas d'amor » di Johan Garcia de Guilhade*, in *Saggi iberici*, Bari 1973, pp. 9-38.
- Sansone, *Note* = G. E. Sansone, *Note testuali a una nuova edizione del Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, in *Saggi iberici*, cit., pp. 271-93.
- Silveira Bueno = F. da Silveira Bueno, *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*, 8 voll., São Paulo 1967.
- Spina, *Apresentação* = S. Spina, *Apresentação da lírica trovadoresca*, Rio de Janeiro 1956.
- Spina, *Lírica* = S. Spina, *A lírica trovadoresca*, Rio de Janeiro 1972.
- Stegagno, *Moya* = Martin Moya, *Le poesie*, a cura di L. Stegagno Picchio, Roma 1968.
- Stegagno, *Vidal* = L. Stegagno Picchio, *Le poesie d'amore di Vidal, giudeo di Elvas*, in « Cultura Neolatina », XXII (1962), pp. 40-61.
- Tavani, *Appunti* = G. Tavani, *Appunti sulla grafia e la pronuncia del portoghese medievale*, in « Convivium », XXXI (1963), pp. 214-216.
- Tavani, *Camanês* = G. Tavani, *Spunti narrativi e drammatici nel Canzoniere di Joam Nunes Camanês*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza », II (1960), pp. 91-96.
- Tavani, *Lourenço* = Lourenço, *Poesie e tenzoni*, a cura di G. Tavani, Modena 1964.
- Tavani, *Nunez* = G. Tavani, *Le poesie di Ayra Nunez*, Milano 1964.
- Tavani, *Poesia* = G. Tavani, *Poesia del Duecento nella penisola iberica*, Roma 1969.
- Tavani, *Repertorio* = G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967.
- Tavani, *Tradizione* = G. Tavani, *La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, in *Poesia*, cit., pp. 77-179.
- Tobler-Lommatzsch = A. Tobler - E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden 1955 e ss. (in corso di pubblicazione).

- Vázquez-Mendes = P. Vázquez Cuesta - M. A. Mendes da Luz, *Gramática portuguesa*, 2 voll., Madrid 1971³.
- Vieira = D. Vieira, *Grande dicionário português ou Thesouro da lingua portuguesa*, 5 voll., Porto 1871-74.
- Williams = E. B. Williams, *From Latin to Portuguese*, Philadelphia 1962².

GLOSSARIO

Si registrano tutte le parole conservandone le caratteristiche grafiche. Si usano parentesi tonde per le parole dei *refrans* successivi al primo, parentesi quadre per le forme non esplicitamente contenute nei testi.

- a*, art.: 1, 23, 85, 141.
a, pr.: 6, 57, 83, (88, 93).
a, prep.: 35, 63, 69, 142, 148, 153, 172, 179, 206; *aver a*: 18, 24, 43 (48, 53, 58), 62; *desejar a*: 41.
à, prep. art.: 80, 196; *à perfia*: 118.
agora, *agura*: 128 (133, 138).
[aguardar]: *aguardando*, ger.: 25.
ai, *ay*: 161; *Ay*, *Deus*: 61, 79.
al, pr.: 51, 73, 89.
algũa, agg.: 173.
algun, agg.: 181 (186, 191).
[alongar]: *alongada ... seer*, inf. impers. pres. pass.: 111-13.
[amar]: *amo*, 1^a s. ind. pres.: 68.
amiga: 94, 103.
amigo: 94, 98, 110 (115, 120, 125), 126, 142, 143, 160, 179, 195 (198, 201, 204), 207 (210, 213).
amor: 2, 79, 149, 176; *Amor*, person.: 37, 38.
andança: 4.
andar: *ando*, 1^a s. ind. pres.: 12, 79; *andar*, inf. impers.: 59, 209.
ant[e]: 47; *d'ant[e]*: 42.
ante ... ca, loc. cong.: 82 (87, 92) *querer ante ... ca*.
ao, prep. + pr.: 162.
apõer, inf. impers.: 21.
aqueste, agg.: 39, 96 (100, 104).
aquest[o], pr.: 111.
aqui: 16, 19 (26, 33, 40), 24, 28.
assy: 119.
atal, agg.: 4.
atant[o], pr.: 18.

- aver*: *ei*, *ey*, 1^a s. ind. pres.: 4, 24, 43 (48, 53, 58), 56, 102, 141, 146 (152, 158), 212; *á*, 3^a s. ind. pres.: 9, 188; *á*, impers.: 154, 200, 203; *avedes*, 2^a pl. ind. pres.: 178; *ouvestes*, 2^a pl. ind. perf.: 183; *ouver[a]*, 1^a s. ind. pperf.: 18; *ouver*, 3^a s. cong. fut.: 174; *averia*, 1^a s. cond.: 44; *aver*, inf. impers.: 4, 62. *Aver a*: 18, 24, 43 (48, 53, 58), 62; *aver de*: 4, 146 (152, 158); *aver por muito*: 102; *aver sabor de*: 44, 56, 174.
- ben*, avv.: 15, 45 (50, 55, 60), 89, 95, 98, 123, 165 (170, 175), 189.
ben, sost.: 102; *fazer ben*: 137; *querer ben*: 62, 84, 128 (133, 138), 130 (135, 140), 147, 153, 162, 180 (185), 181 (186, 191).
ben-fazer, sost.: 155.
bõa: 54, 112 *per bõa fe*.
buscar, inf. impers.: 19 (26, 33, 40).
- ca*, causale: 23, 28, 108, 114, 123, 129 (134, 139), 132; dichiarativa: 86 (91), 180 (185, 190); *ante ... ca*, comparativa: 83 (88, 93).
candeas: 212.
cas: 6, 35.
catyvo: 5, 12.
cedo, 211.
[chegar]: *chegades*, 2^a pl. ind. pres.: 94, 98.
coita, *coyta*, *cuyta*: 2, 32, 52, 61, 64 (70, 76), 66 (72, 78), 67, 82 (87, 92), 85, 90, 141, 176, 188, 196, 212.
coytada: 193.
coytado, *cuytado*: 14, 29, 30, 79, 150.
come, *como*, comparativo: 9, 79, 172, 193; dichiarativo: 29, 44, 49, 59; interrogativo: 8, 12.
con, *cun*: 95, 97 (101, 105), 99, 103, 117, 127; causale: 18, 102, 212; modale: 132.
[conselhar]: *consselhar-mh-á*, 3^a s. ind. fut.: 16; *conselhar*, 3^a s. cong. fut.: 15.
conselho: 13.
consentir, inf. impers.: 37.
consigo: 188.
coraçõ: 20, 52, 107, 205; *de coraçõ*: 35, 147.
[cousir]: *cousirá*, 3^a s. ind. fut.: 27.
Costança: 6.
[crecer]: *crecerá*, 3^a s. ind. fut.: 74.

[creer]: *creades*, 2ª pl. cong. pres.: 99, 103.

[cuydar]: *cuydei*, 1ª s. ind. perf.: 28.

culpa: 21.

da, prep. art.: 'dalla': 39; 'della': 2, 52, 64 (70, 76), 66 (72, 78).

de: 'da': 24, 39, 61, 94, 98, 113, 118, 149; *aver de*: 4, 146 (152, 158); *guardar-se de*: 32; 'di': 10, 18, 28, 35, 44, 49, 51, 56, 59, 73, 79, 90, 106, 107, 121, 123, 174, 176; *de coração*: 35, 147.

dereito: 132.

des enton: 150.

des que: 148, 184.

desamor: 178, 183.

desden: 129 (134, 139).

desejar: *desej[o]*, 1ª s. ind. pres.: 41; *desejou*, 3ª s. ind. perf.: 154; *desejar*, inf. impers.: 143. *Desejar a*: 41.

Deus: 34, 61, 79, 164. *Ay, Deus*: 61, 79; *Par Deus*: 164.

[*dever*]: *dev[e]*, 3ª s. ind. pres.: 21.

dia: 5, 17, 96 (100, 104), 206.

dizer: *digo*, 1ª s. ind. pres.: 81 (86, 91), 95, 189; *direy*, 1ª s. ind. fut.: 29, 31, 36, 68; *dirá*, 3ª s. ind. fut.: 51, 81 (86, 91); *diga*, 1ª s. cong. pres.: 102; *diga*, 3ª s. cong. pres.: 174; *disser*, 1ª s. cong. fut.: 51, 85, 90; *diria*, 1ª s. cond.: 54; *dizer*, inf. impers.: 43 (48, 53, 58), 63, 65 (71, 77), 69, 80, 83 (88, 93), 89, 136, 172.

do, prep. art.: 52.

dona: 68, 160; titolo onorifico: 6.

e: 7, 8, 11, 12, 14, 15, 27, 29, 31, 38, 42, 45 (50, 55, 60), 46, 47, 80, 82 (87, 92), 95, 99, 109, 111, 119, 127, 128 (133, 138), 137, 145 (151, 157), 146 (152, 158), 150, 156, 165 (170, 175), 172, 176, 181 (186, 191), 194, 199, 200, 203, 207 (210, 213), 208, 209; avversativa: 149, 155.

el, art.: 35.

el, pr.: 95, 99, 103, 117, 118, 127, 176.

ela, pr.: 42, 47, 114.

em, *en*, prep.: 2, 6, 54, 64 (70, 76) 'n, 66 (72, 78) 'm, 67, 85 'n, 109, 124, 129 (134, 139), 176, 205.

én, pr. avv.: 74.

[*e*]ndurar, inf. impers.: 82 (87, 92).

enmentar, inf. impers.: 73.

enquant[o]: 119.

enton: cfr. *des enton*.

[*estar*]: *está*, 3ª s. ind. pres.: 113; *estaria*, 3ª s. cond. 45 (50, 55, 60).

eu: 11, 22, 32, 41, 44, 49, 54, 59, 84, 95, 97 (101, 105), 106, 109, 114, 122, 124, 130 (135, 140), 131, 141, 144, 145 (151, 157), 147, 156, 171, 182 (187, 192), 193, 211.

falar: *faley*, 1ª s. ind. perf.: 127, 129 (134, 139), 132; *falastes*, 2ª pl. ind. perf.: 95, 97 (101, 105), 99, 103; *falarei*, *falarey*, 1ª s. ind. fut.: 96 (100, 104); *falar*, inf. impers.: 25, 56, 75, 97 (101, 105), 142.

fazenda: 121.

fazer: *fiz*, 1ª s. ind. perf.: 131; *farey*, 1ª s. ind. fut.: 171; *faça*, 3ª s. cong. pres.: 137; *fezer*, 3ª s. cong. fut.: 208; *fazer*, inf. impers.: 146 (152, 158), 161, 205, 206. *Fazer ben*: 137.

fe: 112 per *bõa fe*.

[*ferir*]: *fui ... ferida*: 1ª s. ind. perf. pass.: 203.

filha: 164, 169, 174.

grado: 117 *sen seu grado*.

gram, *gran*: 52, 56, 62, 64 (70, 76), 66 (72, 78), 102, 132, 146 (152, 158), 176, 188, 212.

[*guardar*]: *guarda*, 3ª s. ind. pres.: 118; *são guardada*: 1ª s. ind. pres. pass.: 194, 199; *guardar-se*, inf. impers. rifl.: 32.

guarda: sost.: 196.

guarir: *guarrá*, 3ª s. ind. fut.: 177; *guarir*, inf. impers.: 49, 169.

i: 207 (210, 213).

hir, *ir*: *foy*, 1ª s. ind. perf.: 14, 29; *for*, 1ª s. cong. fut.: 80; *ide*, 2ª pl. imp.: 136; *hir*, inf. impers.: 212; *hir-se*, inf. impers. rifl.: 13, 28, 34.

ja: 10, 28, 30, 31, 67.

[*julgar*]: *foy ... julgada*, 1ª s. ind. perf. pass.: 200.

la, pr.: 46.

[*lazerar*]: *lazerar-mh-o-ei*, 1ª s. ind. fut.: 131.

leda: 209.

led[o]: 59.

[*leixar*]: *leixa*, 3ª s. ind. pres.: 38; *leixei*, 1ª s. ind. perf.: 36; *leixar*, 1ª s. cong. fut.: 145 (151, 157); *leixar*, 3ª s. cong. fut.: 160.

lhe, *lle*, *lhi*: 25, 43 (48, 53, 58), 45 (50, 55, 60), 51, 54, 56, 57, 65 (71, 77), 73, 74, 75, 81 (86, 91), 83 (88, 93), 84, 85, 90, 127, 128 (133, 138), 129 (134, 139), 130 (135, 140), 131, 132, 136, 142, 147, 153, 155, 156, 166, 171, 183, 196.

lo, pr. dim.: 34, 189.

lo, pr. pers.: 169, 180 (185, 190).

[*loar*]: *loar-mh-o-edes*, 2ª pl. ind. fut.: 182 (187, 192).

logo, *logu[o]*: 81 (86, 91), 207 (210, 213).

loguar, sost.: 39.

madre: 108, 113, 123, 126, 130 (135, 140), 136, 161, 178, 181 (186, 191), 184, 189, 197, 202, 208.

maior, *mayor*: 141, 159.

mays, avv.: 31.

mays, cong.: 11, 36, 52, 90, 95, 99.

mal, avv.: 194, 197, 199, 200, 202, 203.

[*mandar*]: *mando*, 1ª s. ind. pres.: 164; *mandades*, 2ª pl. ind. pres.: 161.

me, pr. pers.: 2, 3, 15, 19 (26, 33, 40), 27, 38, 51, 64 (70, 76), 66 (72, 78), 85, 89, 102, 108, 118, 137, 148, 161, 194, 197, 199, 202; rifl.: 13, 14, 24, 28, 32, 34, 47, 84, 116, 127.

melhor, avv.: 209.

mentr[e]: 109, 114, 124.

merecer, inf. impers.: 10.

mester: 3.

meu, agg.: 20, 52, 94, 98, 107, 110 (115, 120, 125), 126, 142, 155, 179, 205, 207 (210, 213); pr.: 148, 154.

mh: 16, 37, 82 (87, 92), 131, 182 (187, 192).

mi: pr. pers. ton.: 106, 144, 145 (151, 157), 150.

mi, pr. pers. at.: 21, 172, 180 (185).

mha, agg.: 1, 3, 17, 23, 39, 41, 80, 82 (87, 92), 90, 108, 113, 121, 123, 196, 197, 202, 208.

mhas, agg.: 212.

min: 99, 121, 148, 149, 153.

molher: 193.

morar: *more*, 1ª s. cong. pres.: 16; *morar*, 1ª s. inf. pers.: 22, 28;

morar, inf. impers.: 35.

morrer: *moiro*, *moyro*, 1ª s. ind. pres.: 12, 23, 46, 84, 128 (133, 138), 130 (135, 140); *morre*, 3ª s. ind. pres.: 9; *morri*, *morry*, 1ª s. ind. perf.: 5, 8; *será morto*, 3ª s. ind. fut. composto: 156; *morrer*, inf. impers.: 18, 145 (151, 157), 160.

morte: 3.

mui, *muy*: 3, 64 (70, 76), 66 (72, 78), 188, 209, 211.

muit[o], *muyt[o]*: 41, 102 *por muit'ei*, 154 *tan muit'á*.

mundo: 31, 141.

nen: 39, 121.

no, prep. art.: 31, 141.

nom, *non*: 1, 5, 8, 9, 12, 17, 21, 23, 37, 38, 43 (48, 53, 58), 51, 57, 63, 65 (71, 77), 69, 75, 110 (115, 120, 125), 122, 127, 129 (134, 139), 132, 142, 146 (152, 158), 156, 193, 196, 208; *se non*: 144; *sol non*: 74.

nostro, agg.: 8, 27.

nulha, *nulla*, agg.: 21, 24, 65 (71, 77).

nulh[o], agg.: 149.

nunca: 30, 143, 149, 155, 162.

o, art.: 5, 7, 36, 148, 154, 159.

o, pr. pers.: 129 (134, 139), 145 (151, 157).

o, pr. dim.: 36, 37, 80, 131, 144, 182 (187, 192).

oymays: 119.

oj[e]: 44, 49.

[*oyr*]: *oyrá*, 3ª s. ind. fut.: 89.

home, *ome*: 15, 20, 31.

ora, avv.: 211.

oraçon: 206.

[*ousar*]: *ouso*, 1ª s. ind. pres.: 65 (71, 77), 142; *ousarei*, *ousarey*, 1ª s. ind. fut.: 63, 69, 75.

outra, agg.: 32, 116, 144, 163.

par: 164 *Par Deus*.

parecer, inf. impers.: 209.

parte: 106, 122 (cfr. *saber*).

partir, inf. impers.: 24, 38.

per: 99 *per min*, 112 *per bõa fe*.

[*perder*]: *perdi*, 1ª s. ind. perf.: 7; *perder-se*, rifl.: (*con el*) *me perdi*, 1ª s. ind. perf.: 127.

perfia: 118 à *perfia*.

pero: avversativa: 42, 47; causale: 75, 84; concessiva: 56.

pesar, sost.: 18, 74, 81 (86, 91), 83 (88, 93).

pesar, inf. impers.: 57.

poder, sost.: 124.

[*poder*], v.: *poss[o]*, 1^a s. ind. pres.: 122; *pode*, 3^a s. ind. pres.: 159;

poderey, 1^a s. ind. fut.: 211; *possa*, 1^a s. cong. pres.: 25; *podes-*

se, 1^a s. cong. imperf.: 22; *poderia*, 1^a s. cond.: 49, 59; *poder*,

1^a s. cong. fut.: 190.

[*põer*]: *pug[e]*, 1^a s. ind. perf.: 205.

poys: causale: 38, 97 (101, 105), 103, 178; temporale: 7, 42, 47.

poys que: 1.

po-la, prep. + pr. pers.: 46.

po-lo, prep. + pr. pers.: 169.

por: causale: 17, 22, 23, 37, 111, 145 (151, 157), 150, 188, 195 (198,

201, 204); finale: 57, 62, 205, 206, 207 (210, 213); modale: 11,

102; 'per, in cambio di': 183.

porem, *poren*: 14, 177.

porquanto: 116.

porque, cong.: 179; sost.: 36.

pouco, pr.: 200, 203.

[*prender*]: *prendi*, 1^a s. ind. perf.: 13; *presa*, part. p.: 108.

[*prestar*]: *prestou*, 3^a s. ind. perf.: 155.

prison: 109.

provar, inf. impers.: 211.

proveyto: 9.

qual, agg.: 68; pr.: 148, 153.

quando: 57, 83 (88, 93).

quant[o], pr. indef.: 107; interr.: 174.

que, agg. escl.: 61.

que, pr. interr.: 161, 166, 171; rel.: 2, 6, 11, 15, 17, 20, 23, 37, 54,

64 (70, 76), 66 (72, 78), 85, 141, 143, 154, 159, 162, 176, 183,

188, 212.

que, cong. dichiarativa: 16, 30, 34, 42, 47, 81, 96 (100, 104), 98,

102, 124, 137, 162; finale: 25; interr.: 5; ottativa: 147, 153;

temporale: 154, 200, 203.

queymar, inf. impers.: 212.

quen, pr. interr.: 27; rel.: 9, 19 (26, 33, 40), 63, 69, 97 (101, 105).

querer: *quero*, 1^a s. ind. pres.: 32, 82 (87, 92), 211; *quer*, 3^a s. ind.

pres.: 148, 153, 180 (185); *queredes*, 2^a pl. ind. pres.: 181 (186,

191); *querya*, 1^a s. ind. imperf.: 97 (101, 105); *quis*, 3^a s. ind.

perf.: 37; *quisera*, 1^a s. ind. pperf.: 13, 34; *querrey*, 1^a s. ind.

fut.: 209; *quisesse*, 1^a s. cong. imperf.: 147, 153; *quiser*, 1^a s.

cong. fut.: 73, 89; *quiser*, 3^a s. cong. fut.: 19 (26, 33, 40), 172;

querria, 1^a s. cond.: 112; *querendo*, ger.: 84, 128 (133, 138), 130

(135, 140); *querer*, inf. impers.: 62, 162. *Querer ante*: 82 (87,

92); *querer ben*: 62, 84, 128 (133, 138), 130 (135, 140), 147, 148,

153, 162, 180 (185), 181 (186, 191).

razon: 54.

rey: 35.

ren: 168; *algũa ren*: 173; *mulha ren*: 65 (71, 77); *outra ren*, 'altra

donna': 144, 163; pr.: 10, 43 (48, 53, 58), 90.

romaria: 205.

sa, agg.: 109.

saber: *sei*, *sey*, *ssey*, 1^a s. ind. pres.: 42, 47, 98, 106, 123, 144, 162,

182 (187, 192), 196; *sabe*, 3^a s. ind. pres.: 34; *sabedes*, 2^a pl.

ind. pres.: 179; *soub[e]*, 3^a s. ind. perf.: 144, 163; *soubestes*,

2^a pl. ind. perf.: 184; *souber*, 3^a s. cong. fut.: 20; *saber*, inf.

impers.: 122. *Saber parte de*: 106, 122.

sabor: 44, 56, 174 (*aver sabor de*).

Santiag[o]: 206.

ssandeu: 11.

sazon: 24.

se, *sse*, cong. cond.: 4, 51, 73, 80, 85, 89, 90, 131, 145 (151, 157),

156, 171, 181 (186, 191), 190, 208, 211; *se non*: 144.

sse, pr.: 1.

seer, *sseer*: *é*, 3^a s. ind. pres.: 94, 98, 102, 107, 114, 143; *foy*, 3^a s.

ind. perf.: 150; *será*, 3^a s. ind. fut.: 30, 146 (152, 158), 165

(170, 175); *for*, 1^a s. cong. fut.: 42, 110 (115, 125), 171; *for*,

3^a s. cong. fut.: 120, 208; *seria*, 3^a s. cond.: 3; *sseer*, inf. im-

pers.: 159. *Seer ben*: 165 (170, 175); *seer mester*: 3.

sempr[e], *senpr[e]*: 4, 16, 67, 183.

sen, prep.: 117.

ssén, sost.: 7.

senhor: 1, 17, 23, 39, 41, 80, 172.

Senhor, Ssenhor: 8, 27.

[*sentir*]: *sentiu*, 3^a s. ind. perf.: 149; [*sentir-se*], rifl.: *sse ... sente*, 3^a s. ind. pres.: 1.

ssequer: 10.

servir, inf. impers.: 46.

seu, agg.: 2, 117, 124, 160.

sofrer, inf. impers.: 61.

sol non: 74.

tal, agg.: 13, 32.

tan: 30, 154.

tanto, pr.: 106.

tenpo: 208.

[*tēer*]: *tem, ten*, 3^a s. ind. pres.: 2, 64 (70, 76), 66 (72, 78), 85, 108; *tiv[e]*, 1^a s. ind. perf.: 129 (134, 139).

tod[o], agg.: 'ogni': 15, 20; 'tutto': 96 (100, 104).

tolheyto: 11.

[*tornar-se*]: *torney-me*, 1^a s. ind. perf.: 14.

torto: 131, 146 (152, 158), 159.

[*trager*]: *trage*, 3^a s. ind. pres.: 194, 197, 199, 202.

hu, u: 22, 94, 98, 113, 114, 171.

hun, un: 17, 206.

[*valer*]: *valer*, 1^a s. cong. fut.: 156.

veer: *vejo*, 1^a s. ind. pres.: 57; *vi, vy*, 1^a s. ind. perf.: 6, 17, 117, 126; *vyu*, 3^a s. ind. perf.: 148; *veerey*, 1^a s. ind. fut.: 110 (115, 120, 125), 180 (185, 190) *vee-lo-ey*; *vir*, 1^a s. cong. fut.: 47, 83 (88, 93); *veer*, inf. impers.: 22, 41, 46, 137, 207 (210, 213).

vegada: 116.

velida: 126, 136, 184, 189, 197, 202.

[*vīir*]: *venha*, 3^a s. cong. pres.: 19 (26, 33, 40), 137; *veher*, 3^a s. cong. fut.: 171.

[*viver*]: *vyvo*, 1^a s. ind. pres.: 10; *vive, vyv[e]*, 3^a s. ind. pres.: 176, 193; *viverey*, 1^a s. ind. fut.: 67.

vós, vus, pr. ton.: 178, 181 (186, 191), 195 (198, 201, 204).

vos, vus, pr. at.: 29, 31, 36, 68, 95, 102, 169 (?), 189 *vo-lo*.

vosco: 96 (100, 104).

INDICE DELLE RIME

- a couirá 27; ja 31; será 30.
- ada alongada 111; coyhada 193; guardada 194, 199; julgada 200; vegada 116.
- ades chegades 98; creades 99.
- adre madre 113, 123.
- ança andança 4, Costança 6.
- ar andar 59; buscar 19, 26, 33, 40; desejar 143; [e]ndurar 82, 87, 92; enmentar 73; falar 25, 56, 75, 142; guardar 32; lo-guar 39; pesar (sost.) 18, 74, 81, 83, 86, 88, 91, 93; pesar (v.) 57.
- arte parte 106.
- e é 114; fe 112.
- edes avedes 178; queredes 181, 186, 191; sabedes 179.
- ei cuydei 28; direy 29, 68; ey 141, 212; faley 132; lazerar-mh-o-ei 131; leixei 36; ousarey 69; poderey 211; rey 35; sey 144 (ssey), 182, 187, 192; vee-lo-ey 180, 185, 190; vive-rey 67.
- eyto proveyto 9; tolheyto 11.
- en ben 15, 45, 50, 55, 60, 84, 128, 130, 133, 135, 138, 140, 165, 170, 175; desden 129, 134, 139; porem 14, 177 (poren); ren 43, 48, 53, 58, 65, 71, 77, 163, 168, 173; ten 64, 66, 70, 72, 76, 78, 85.
- enda fazenda 121.
- er apõer 21; dizer 63, 136; fazer 146, 152, 158, 161; morrer 145, 151, 157, 160; poder 124; querer 62, 162; saber 122; sseer 159; sofrer 61; veer 22, 137; [* * * -er] 164.
- er disser 90; quer 153; quiser 89; valer 156.
- esa presa 108.
- estes ouvestes 183; soubestes 184.
- i aqui 16; assy 119; i 207, 210, 213; morri 8; perdi 7, 127; prendi 13; vi 17, 117, 126.
- ia dia 5, 96, 100, 104; perfia 118; querya 97, 101, 105; seria 3.
- ida ferida 203; guarida 196; velida 197, 202.
- iga amiga 103; diga 102.

- igo amigo 94, 110, 115, 120, 125, 195, 198, 201, 204; consigo 188; digo 95, 189.
- ir consentir 37; guarir 49, 169; hir 34; partir 38; servir 46; vir 47; [* * * -ir] 166, 167.
- iu sentiu 149; vyu 148.
- yvo catyvo 12; vyvo 10.
- on coração 20, 52, 107, 147, 205; enton 150; non 23, 51; oraçon 206; prison 109; rason 54; sazón 24.
- or amor 2, 79, 176; for 42, 171, 208; melhor 209; sabor 44, 174; senhor 1, 41, 80, 172.
- ou desejou 154; prestou 155.

INDICE DEI NOMI

- D. Afonso Lopez de Bayan : 48, 63.
- Afonso Mendez de Besteyros: 84.
- D. Afonso Sanchez: 42.
- Airas Veaz: 56.
- Alcover A. M. - Moll F. de B.: 75, 94.
- Alfonso VI di Castiglia: 25.
- Alfonso X di Castiglia: 24, 77.
- Alfonso XI di Castiglia: 25.
- Alfonso X di León: 25.
- Alvarez Blazquez X. M.: 32, 62, 64, 65, 68, 71, 90, 92, 93, 94.
- Asensio E.: 32, 89, 91, 94.
- Ayras Carpancho: 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 51, 53, 54, 56, 59, 61, 63, 72, 75, 76, 86, 91.
- Ayras Nunez: 23, 32, 91.
- Ayras Paez: 87.
- Battaglia S.: 75, 94.
- Bell A. F. G.: 22, 23, 94.
- D. Berenguela: 25.
- Bernal de Bonaval: 56, 63.
- Bertolucci Pizzorusso V.: 36, 40, 47, 55, 94.
- Bonifacio Calvo: 42.
- Braga M.: 47, 50, 52, 55, 58, 94.
- Braga T.: 22, 62, 64, 65, 68, 71, 75, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 93, 94.
- Cappelli A.: 46, 94.
- Carter H. H.: 40, 47, 52, 54, 55, 58, 94.
- Cidade H.: 86, 88, 94.
- Colocci A.: 45, 47, 52, 55, 69, 76, 80.
- Corominas J.: 22, 23, 75, 94.
- Costa Pimpão A. J. da: 93, 94.
- D. Costança: 24, 25.
- Costança Mendes de Sousa: 25.
- Couceiro Freijomil A.: 25, 94.
- Del Monte A.: 28, 95.
- D. Denis: 25, 42, 52, 53, 63, 71, 77, 78, 84, 87, 88.
- Dias E.: 74, 75, 95.
- Diego Moniz: 33.
- D. Dulce: 25.
- Dupriez B.: 39, 95.
- Estevam Reimondo: 72, 78.
- Estevan da Guarda: 77, 84.
- Estevan Fernandiz d'Elvas: 52.
- Fernam Padrom: 56.
- Fernan Froyaz: 87.
- D. Fernan Garcia Esgaravunha: 42, 59.
- D. Fernan Paez de Tamalancos: 48.
- Fernan Rodriguez de Calheiros: 83, 84.
- Fernan Velho: 83.
- Fernand'Esquyo: 91.
- Fernando IV di Castiglia: 25.
- Ferreira da Cunha C.: 36, 37, 64, 68, 89, 95.

- Filgueira Valverde J.: 91, 95.
 Frank I.: 35, 36, 37, 95.
 Gil Perez Conde: 78.
 D. Gil Sanchez: 63.
 D. Gonçal'Eanes do Vinhal: 72.
 Herculano A.: 25, 95.
 Huber J.: 44, 65, 95.
 Huidobro y Serna L.: 32, 95.
 Joam Nunes Camanês: 24, 69, 78.
 Joham de Requeixo: 78.
 Joham Zorro: 34, 35.
 Johan Ayras de Santiago: 48, 54, 63, 78, 84, 87, 91.
 Johan Baveca: 53, 56, 63, 68.
 D. Johan d'Avoyrn: 25, 48, 84.
 Johan Garcia de Guilhade: 48, 78, 83.
 Johan Lopez d'Ulhoa: 42, 63, 69, 78.
 Johan Servando: 35, 66, 87.
 Johan Soayrez Somesso: 48, 56.
 Johan Soarez Coelho: 48, 52, 84.
 Johan Vasquiz de Talaveyra: 48, 51.
 D. Juan Manuel: 25.
 Juyão Bolseyro: 48, 83, 88.
 Lang H. R.: 36, 37, 45, 58, 60, 61, 95.
 Lausberg H.: 38, 39, 96.
 Lopo jograr: 87, 89, 90.
 Lorenzo R.: 71, 96.
 Lourenço jograr: 98.
 Machado J. P.: 71, 96.
 Magne A.: 44, 51, 68, 75, 77, 92, 96.
 Maler B.: 44, 96.
 Maria de Padilha: 25.
 D. Maria Perez: 24.
 Marroni G.: 40, 72, 96.
 Martin de Ginzo: 66.
 Martin Moya: 51, 98.
 Martin Padrozelos: 87.
 Martin Soares: 42.
 Men Rodriguiz Tenoyro: 71, 72.
 Mendes dos Remédios: 55, 58, 96.
 Menéndez Pidal R.: 40, 96.
 Meyer-Lübke W.: 44, 96.
 Michaelis de Vasconcellos C.: 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 71, 74, 75, 82, 89, 90, 92, 93, 96.
 Molteni E.: 22, 42, 43, 44, 45, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 60, 96.
 Monaci E.: 22, 26, 27, 44, 62, 65, 68, 71, 77, 80, 83, 86, 90, 93, 96.
 Morais Silva A. de: 67, 68, 96.
 Nobiling O.: 45, 46, 96.
 Nunes J. J.: 22, 44, 47, 50, 52, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 97.
 Nuno Fernandez Torneol: 24, 48, 56, 88.
 Nuno Perez Sandeu: 44, 84, 89.
 Nuno Porco: 24, 27, 56.
 Nuno Rodrigues de Candarey: 27, 35.

- Oliveira C. de - Machado S.: 22, 68, 97.
 Osoyr'Anes: 56, 83.
 Pagani W.: 39, 40, 50, 77, 86, 97.
 Panunzio S.: 38, 48, 50, 52, 84, 97.
 Parker K. M.: 44, 97.
 Paxeco-Machado E. - Machado J. P.: 22, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 70, 71, 74, 75, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 93, 97.
 Pay Gomez Charinho: 32, 70, 91.
 Pay Soarez de Taveirós: 42.
 Pedr'Amigo de Sevilha: 72, 92.
 Pedr'Eanes Solaz: 24, 49.
 Pellegrini S.: 26, 48, 62, 64, 65, 71, 74, 75, 76, 79, 80, 82, 87, 89, 97.
 Pero d'Ambroa: 68, 70, 91.
 Pero d'Ardia: 70.
 Pero d'Armea: 48, 83.
 Pero da Ponte: 52, 83, 92, 98.
 Pero de Veer: 70.
 Pero Garcia Burgalês: 24, 42, 48, 56, 57, 83.
 D. Pero Gomez Barroso: 78.
 Pero Mendiz da Fonseca: 48.
 Pero Viviaez: 52.
 Piccolo F.: 27, 47, 50, 51, 53, 63, 97.
 Pietro I di Castiglia: 25.
 Pietro I di Portogallo: 25.
 Raynouard Fr.: 75, 97.
 Reali E.: 35, 89, 97.
 Roberts K. S.: 90, 97.
 Rodrigu'Eanes de Vasconcelos: 73.
 Rodrigues Lapa M.: 43, 44, 62, 66, 68, 70, 74, 75, 76, 77, 89, 95.
 Rossi G. C.: 30, 97.
 Roy Fernandiz clerigo: 78, 84.
 Roy Paez de Ribela: 45, 53, 56, 83.
 Roy Queymado: 48, 53, 56, 83.
 Sancho I: 25.
 Sancho IV: 86.
 Sansone G. E.: 37, 43, 58, 98.
 Scudieri Ruggieri J.: 31, 32, 64, 68, 69, 78, 80, 87, 97, 98.
 Silveira Bueno F. da: 74, 93, 98.
 Spina S.: 52, 98.
 Stegagno Picchio L.: 37, 46, 50, 51, 55, 71, 90, 98.
 Tavani G.: 23, 24, 26, 27, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 44, 52, 62, 64, 66, 67, 69, 71, 77, 78, 90, 91, 98.
 Tobler A. - Lommatzsch E.: 75, 98.
 Vasco Gil: 27.
 Vasco Rodrigues de Calvelo: 42, 48, 56, 89.
 Vázquez Cuesta P. - Mendes da Luz M. A.: 47, 99.
 Vieira D.: 43, 50, 65, 67, 68, 70, 74, 99.
 Williams E. B.: 40, 47, 99.

*Rapporti tra il Regno di Napoli e il Regno del Portogallo
(1734-1829):*

documenti dall'Archivio di Stato di Napoli

Tra i documenti d'interesse portoghese conservati nell'Archivio napoletano ci sembrano particolarmente interessanti, per una lettura anche al di fuori del contesto, tre lettere¹. Si tratta di uno stralcio della corrispondenza intercorsa tra il Ministro plenipotenziario presso la Corte di Portogallo, Carlo de Guevara², ed il Primo Ministro di Napoli in carica³.

Nominato il 30 ottobre 1753, il Cavaliere de Guevara giunge a Lisbona nel giugno 1754. Vive quindi il terremoto del 1 novembre 1755 ed il terribile periodo successivo⁴.

¹ Collocate in: *Ministero degli Esteri - Portogallo, diversi - Fascio 918 (1753-1757)*.

² Il Re Carlo presenta così il suo Ministro nella credenziale che lo accompagnerà: «el Cavallero Gerosolimitano Hijo de los Duques de Bovino D. Carlos de Guevara Brigadier de mis Exercitos ...».

³ La corrispondenza ha inizio quando è in carica il Marchese Fogliani. Dal giugno 1755 continuerà con il Marchese Tanucci.

⁴ Numerose sono state le cronache degli avvenimenti del 1755, varie ed a volte sconcertanti le posizioni degli autori tali da giustificare la continua ricerca del manoscritto coevo. Tra i più recenti: Angelo Pereira (*O terremoto de 1755 - Narrativa de uma testemunha ocular - Prefácio e notas de A. P.*, Lisboa, Livraria Ferin, 1953) ha portato alla luce una testimonianza anonima rimasta tra i documenti provenienti dalla Segreteria di Stato, periodo pombalino, che si trovano nell'*Arquivo Histórico do Ministério dos Negócios Estrangeiros* della Torre do Tombo. M. Teresa de Andrade e Sousa (*Subsídio para o estudo do terremoto de Lisboa de 1755. Manuscrito coevo*, Lisboa, 1955) dà alle stampe un manoscritto, di proprietà privata, che risulta una relazione piuttosto particolareggiata ed obiettiva e che così si conclude: «Estaheia noticia q' porhora possodar apressa à qual não tinha escrito com mais vagar por meparecer q' não deixaria de sahir algua relaçam bem feita; poreo enganeime, eficarão todos tão fora de sy q' nem cuidarão nello podendo servir-lhe de alguma conveniençia.»

Sig. Marchese⁵ Tanucci-Portici

Eccellenza

Questi Sovrani con tutta la Real Famiglia, grazie a Dio, sani, e salvi son campati dal flagello dell'orribile spaventosissimo tremuoto, accaduto Sabato primo di di questo mese circa l'ore nove, e meza della mattina. Non v'è casa di quelle rimaste in piedi, che possa essere abitabile, perché minaccia ruina imminente; e quelle che non sono in piedi formavano più di due parti della Città. La stessa mattina si attaccò il fuoco alla Chiesa Patriarcale, cagionato da' lumi per la funzione della solennità di tutti i Santi, che andò tutta in cenere. Vi comunico l'incendio a gli edifici vicini e restarono consumati dal fuoco, il Teatro nuovo, la maggior parte della Casa Reale sita in Città, ed in conclusione tutta la principal parte della Città. Il *Venerabile* Conte di Perelada è morto sotto le ruine. In somma quì ogni cosa spira orrore confusione, e disordine; ne' per ora si può dar notizia, ne' pure in piccola parte distinta. Il fuoco non è estinto, ne' v'è chi possa accorrervi.

Tentai la mattina seguente di andare in Belem; ma no mi pote' riuscire per terra per gli incendi, e ruine, ne' per mare per non aver imbarcazione.

Finalmente questa mattina l'ho potuto eseguire. Ho trovate le MM. LL. e Real Famiglia in buono stato di salute, afflittissimi per lo funestissimo luttuoso avvenimento, e molta soddisfazione han sentita alla notizia dello prospero stato de *Nostri Padroni*, e Real Figliolanza, datami da *Vostra Eccellenza* colle lettere de' 30 del passato Settembre, che tutte, e due ricevei venerdì. E porrò in esecuzione quanto l'*Eccellenza Vostra* mi avvisa circa il modo di regolarli colle rispettive Segreterie a tenore delle sovrane deliberazioni.

Io per misericordia di Dio, e tutta la mia Famiglia siam vivi. La casa di mia abitazione è tutta ruinata, ed in conseguenza tappezzeria, e mobili. Abito in campagna sotto una tenda fatti di Portieri, Coverte, e Lenzuola, e sono già accinto per la costruzione d'una Barracca, se mi riuscirà aver materiale, ed artefici a qualunque costo.

⁵ Si sciolgono le abbreviazioni adoperate nel testo riportando in corsivo le lettere mancanti.

Avea già fatto l'invito per solennizzare il glorioso Nome del *Nostro Monarca*; e la Maestà di questo Sovrano avea fatta approntare l'opera per detto giorno; ma la disgrazia non l'ha permesso; quantunque avess'io fatto tutto l'invito e l'apparecchio.

Rassegnando a comandi stimatissimi di *Vostra Eccellenza* la mia ubbidienza con tutt'ossequio mi confermo

Lisbona 4 novembre 1755

Di *Vostra Eccellenza* Devotissimo ed Obligatissimo Servitore

Carlo de Guevara

* * *

Sig. Marchese Tanucci (Portici)

Eccellenza

Da questa mia lettera si avviserà *Vostra Eccellenza* di ciò che ho potuto di più rimarchevole notare circa il tremuoto, ed incendio accaduti in questa città nel primo giorno di Novembre di quest'anno.

Cominciò il tremuto (sic) da un rumore come di carro; o carrozza, che camminasse, indi il tremor della terra a poco a poco, a cui seguì la grandissima scossa, che fu di lunga durata, che rinforzò sul fine; subito si porrà la mente a riflettere essere stata di consenso, e la ruina, è stata cagionata dalla lunga durata. Trenta leghe lungi da qui, andando verso l'Algarve, vicino al mare per lungo spazio la terra si è aperta ed ha gittato molto fuoco; e l'Algarve e tutt'la terra. In Madrid lo scotimento è stato così sensibile, che ha obbligata la gente a porsi in campagna, come credo che costì si sappia. Non è in mia notizia ciò che sia accaduto in Cadice, ma mi si dice, che un Bastimento quì venuto; che mentre stava circa venti leghe sopra detta Città, siegli accorso d'un gran Tremuoto.

Il mare nel tempo dello scotimento è stato irregolarmente scosso; e la marea ha fatta la mossa seguente vi sono state tre alte maree; a quel che si pretende, la prima poco dopo del Terremoto; la seconda un'ora dopo, e questa più grande; la terza più tardi, e più piccola; poi si rimise nel suo corso naturale verso Belem, un Padrone di Barca, l'ha misurata, e vuole che sia stata più della

marea solita più grande braccia quattro, e palmi cinque di questa misura. Verso la Città assai meno, e quanto più s'entrava nel fiume tanto era minore.

Andando in Belem per mare, ho veduto Barca trasportata da tal insolita marea, ed arrestata sopra il muro tra la Strada, e l'acqua del Fiume. Non v'è stata corrente, ma sol alzamento d'acque; alla riva dell'oceano, non dubito, che l'alzamento sia stato maggiore.

L'acqua entrata in Città, dopo le scosse, ha cagionato gran terrore, ma danno non paragonabile a quello del tremuoto, ed incendio seguito dopo.

Il sito della Città propriamente è tutto di colline, e nel più abitato son queste aspre, e tal luogo avrà di circuito circa quattro miglia di Napoli, diramandosi poi moltissime abitazioni a guisa di Borghi, il che fa la Città d'una grandissima estensione. Nel più abitato v'è ancora qualche voto, ove appunto il terreno è più scosceso. Il terremoto ha posto a basso, e reso inabitabili quasi tutti gli edifici grandi, e la parte della Città più piena di abitazione è quasi tutta per terra; ne' l'incendio è uscito di tal luogo, e n'avrà consumato circa un terzo. Trent'ora dopo il Terremoto ho veduto fumare sei grandi incendi che si confusero subitamente l'uno coll'altro. La Patriarcale cominciando ad ardere attaccò il fuoco al Palazzo Reale ivi vicino, Teatro, Dogane, dove sono i Mercatanti; strade, e strade sono incendiate. La Casa di Braganza, ov'era il Guardarobba Reale in piccola distanza dal Palazzo della Corte è tutta in cenere.

Da mare si veggono tutte contigue, e seguite le ruine. Delle perdite che si son fatte, e de' ricchi ridotti in miseria non è bisogno di farne dettaglio, perché è inesplicabile. È difficile calcolare il numero de' morti. Questi sono stati nelle Chiese, nelle Case, e nelle strade. Ben trenta Chiese sono cadute, che avean gente dentro, che con le case ruinate han fatta la stragge maggiore; le Strade non tanto; ed io fo un tal qual conto, che i morti non sian meno di ventimila⁶. Nelle case le più ruinate, delle famiglie intiere si son

⁶ Risulta interessante la valutazione in tal senso del nostro. Ogni autore ha avanzato una propria ipotesi. Ne riportiamo qualcuna:

Fixer au juste le nombre des morts, est une chose impossible: sans se trom-

salvate. Il fuoco ne ha fatti perir pochissimi, e forse che niuno; ma ha consumato de' tesori immensi e sebbene siansi intesi de' ladri, ne sono de' medesimi stati arrestati moltissimi; e moltissimi ancora son fuggiti via con qualche bottino sopra le spalle. La gente intimorita da un così strano flagello, e così inusitato in questi paesi sta sbalordita. Ne' ha mancato la prudenza del Re, e del Ministro di fornire per l'intierro de' cadaveri, e per li viveri, e per tutto ciò che possa contribuire ad ordinare questa disordinata Città.

Poco mancò ch'io non mi trovassi in cammino per la Corte. Il mio solito era d'andarvi il Sabato, e partir di casa alle ore nove della mattina. La buona mia sorte volle, ch'io avessi trasportato una mez'ora a pormi in carrozza; ed in fatto, quando successe lo scotimento, non ancora avea terminato di vestirmi, che se avesse fatto secondo io solea, mi sarei trovato in mezzo delle ruine.

Per ora la mia abitazione è in una piccola stanza di tavole, intorno alla quale ho situata la mia famiglia nel miglior modo, che si è potuto, e riuscendomi aver materiale, cercherò pian piano d'andarmi dilatando, ed accomodarmi.

Supplicando intanto Vostra Eccellenza dell'onore de' suoi comandamenti e con tutt'ossequio mi confermo

Di Vostra Eccellenza

Lisbona 22 novembre 1755

Devotissimo ed Obligatissimo Servitore

Carlo de Guevara

* * *

per de beaucoup on en peut compter environ 50mille. (*O terremoto de 1755. Narrativa de uma testemunha ocular* già cit.).

... pello q' fazendo hum orçamento pouco mais ou menos, porq' ajustado hé impossivel entende-se q' dará esta conta por doze thé quinze mil. (*Subsidio para o estudo do terremoto de 1755 - Manuscrito coevo* già cit. pag. 11).

Joachim Joseph Moreira de Mendonça nella sua *História Universal dos terremotos que tem havido no mundo, de que ha notícia, desde a sua creção até o século presente*, Lisboa, Na officina de Antonio Vicente da Silva, 1758, critica gli apprezzamenti personali degli autori che lo hanno preceduto giungendo, dopo una indagine personale, a stimare in 5000 i morti delle prime ore cui aggiunge ancora 5000 deceduti durante il mese a causa delle ferite riportate.

Sig. Marchese Tanucci (Portici)

Eccellenza

Non era giunto ancora in Madrid il *Corriere* di Napoli, allorché di là regolarmente partì l'ordinario per Lisbona, ed in conseguenza non ho potuto tener le venerate lettere di Vostra Eccellenza; mi portai nondimeno Domenica prossima passata in Belem, parlai co' Sovrani, i quali, lode al Signore, si mantengono con tutta la Real Famiglia in buono stato di Salute.

Da più giorni non si erano intese quelle piccole scosse, che si facean di quando in quando sentire, jeri però circa il mezo giorno ve ne fù una alquanto sensibile. Il fuoco non è ancora totalmente estinto, vedendosi in qualche luogo uscire il fumo di sotto le ruine; cosa però che non può cagionar nuovo danno.

Nel passato Martedì 25 dello scorso Novembre partì da Madrid il Signor Conte di Aranda destinato Ambasciadore Straordinario⁷ in questa Corte, e giungerà qui, per quel che probabilmente si giudica, nel vegnente venerdì, e viene alla leggiera.

Sua Maestà Carolina, oltre le generose esibizioni con amorevole affetto fatte a questa Corte, per quel che possa mai bisognare in queste scabrose circostanze, ha parimente mandate grosse somme di danaro, perché se ne possa servire nelle occorrenze; ma per ora questo Sovrano non se n'è avvaluto.

Non offerendomi altra cosa da scrivere a Vostra Eccellenza, prego l'Altissimo, che conceda alle Maestà de' Nostri Padroni, e Real Figliolanza in intera perfetta salute lunga felicissima vita, mentre rassegnò a' suoi comandamenti la mia costante ubbidienza, e con tutt'ossequio mi confermo
Lisbona 2 Dicembre 1755

Di Vostra Eccellenza Devotissimo ed Obligatissimo Servitore

Carlo de Guevara

Maria Luisa Covuccia Cusati

⁷ La notizia è in contraddizione con quella data da Maria Teresa de Andrade e Sousa, op. cit., alla quale risulta che il Re di Spagna non inviò ambasciatori presso la Corte di Portogallo per alcuni anni.

CARTAS RUSAS DEL CONDE DE LA VIÑAZA

Las relaciones literarias y culturales entre Rusia y España datan de la Edad Media¹. Sin embargo es el siglo diez y ocho cuando Rusia empieza a conocer la literatura española, principalmente por traducciones del francés al ruso de obras de Cervantes, Calderón, Lope y Tirso. Durante los reinados de Pedro el Grande y Catalina la Grande se representaron varias comedias españolas. Pero es en el siglo diez y nueve, con la presencia de Napoleón, que los rusos manifiestan su verdadero hispanismo². España es para Rusia un país santo, sufridor y heroico, al luchar estas dos naciones contra los ejércitos de Napoleón.

De este sentimiento hispanófilo político nace en Rusia una insaciable curiosidad por la literatura española. Y en el siglo diez y nueve, la edad de oro de la literatura rusa, casi no hay escritor que, de una manera u otra, no se haya interesado por la literatura y cultura de España. Y los escritores predilectos son Cervantes, Lope, Tirso y Calderón.

El teatro del siglo de oro español ocupa un lugar preeminente en el repertorio teatral ruso y esta obsesión siguió creciendo en la Rusia zarista hasta su momento culminante, los primeros quince años del siglo veinte. Y el conde de la Viñaza estuvo en San Petersburgo precisamente durante este momento.

Cipriano Muñoz y Manzano (1862-1933), el segundo conde de la Viñaza, y grande de España, era uno de los eruditos más destacados de su época, siendo académico de la Real Academia de la

¹ Hablo más detalladamente sobre este tema en mi libro, *Mantillas in Moscow: The Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia (1672-1917)* (Lawrence, Kansas, 1970).

² *Ibid.*, pp. 25-55, y *El teatro español del Siglo de Oro en Rusia durante la primera mitad del XIX*, « Cuadernos Hispanoamericanos », CCXLI (1970), pp. 46-76.

Lengua y de la Historia. Escribió sobre muchos temas: Calderón de la Barca, Santa Teresa, Goya, filología y lingüística, entre muchos más³. Desde muy joven ingresó al cuerpo diplomático y sirvió en Bruselas, Lisboa, San Petersburgo y en el Vaticano. Fue el último embajador español ante los zares.

Una de las manifestaciones rusas más importantes por el teatro español del siglo de oro fue el grupo teatral llamado Starínnyi Teatr (El Teatro Antiguo). Este grupo, dirigido por el barón Nikolai Drizen y Nikolai Evreinov, al principio, en 1905, presentó un ciclo de obras del teatro medieval occidental. Durante la temporada de 1911-1912 interpretó obras de Lope de Vega (*Fuente Ovejuna*, *El Gran Duque de Moscovia*), Calderón de la Barca (*El Purgatorio de San Patricio*), Tirso de Molina (*Marta la Piadosa*), y Miguel de Cervantes (*Los Habladores*).

La admiración que este grupo sentía por el teatro antiguo español era tan grande que insistió en una total autenticidad en sus representaciones. Querían que estas obras se representasen exactamente como se representaban en los teatros españoles. Querían captar el espíritu y la esencia de los espectáculos teatrales como si los artistas y el público rusos viviesen en la España del siglo XVII.

Este entusiasmo se ve reflejado en las cartas que aquí publicamos⁴.

La primera carta es, además de una invitación del Barón al Conde, un resumen en que él hace destacar el propósito de este grupo, su fin y su técnica. El Barón habla al Conde del siempre creciente interés en Rusia por el teatro del pasado y por resucitar todos sus aspectos, «l'esprit même de la scène des siècles écoulés, la manière de jouer caractéristique, la couleur propre à tel pays ou à telle époque».

Este director también comenta quiénes son los más distinguidos colabores del Starínnyi Teatr, tales como Pável Morozov y Dmitrii Petróv. Este era uno de los grandes comediantes de todos los tiempos, pero aun sus obras apenas se conocen en el occidente.

³ Homero Serís, *Bibliografía de la lingüística española* (Bogotá, 1964) viii y passim. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Espasa Calpe* (XXXVII), pp. 424-425.

⁴ Agradezco muy encarecidamente a la Condesa de Yebes el permiso para publicar estas cartas del archivo de su padre, el Conde de la Viñaza.

En la segunda carta el Conde de la Viñaza acepta con mucho gusto la invitación, diciendo que felicita a los del Starínnyi Teatr, por «les efforts en faveur de l'idéalisation de l'art dramatique»⁵.

La tercera carta es de una artista anónima del grupo, la cual también invita al Conde a una representación de *Fuente Ovejuna*. No sé quién es esta «russe espagnole»: pero no le faltaba entusiasmo por España.

Jack Weiner

⁵ La publiqué por primera vez en *Mantillas in Moscovy*, pp. 148-149. También agradezco muy encarecidamente a los directores de la Biblioteca Pública de Leningrado el permiso para publicar esta segunda carta.

(I)

A SON EXCELLENCE
MONSIEUR L'AMBASSADEUR D'ESPAGNE

Monsieur l'Ambassadeur!

L'intérêt toujours croissant de la Société Russe pour les époques passées de la civilisation, son goût pour les investigations retrospectives, ont trouvé un organe, pour le théâtre en une association nommée « Théâtre Ancien ».

Cette association a pris pour but de ses efforts non pas seulement de représenter des pièces anciennes, mais surtout de ressusciter l'esprit même de la scène des siècles écoulés, la manière de jouer caractéristique, la couleur propre à tel pays ou à telle époque.

Les représentations auront lieu depuis le 18 novembre courant, dans les salles d'exposition du Solianoï Gorodok. Ce seront les chefs-d'oeuvres glorieux du drame Espagnol qui en fourniront le programme.

Les pièces suivantes sont annoncées:

1) « Les Bavards », de Cervantes et « Fuente Ovejuna » de Lope de Vega, première représentation le 18 novembre.

2) « Marthe la Pieuse », de Tirso de Molina et le prologue du « Grand Duc de Moscovie », de Lope de Vega, première représentation le 25 novembre.

3) « Le Purgatoire de St. Patrice », de Calderón, première représentation le 1 décembre.

On est en droit d'attribuer la plus haute importance à cette manifestation d'Art Espagnol.

En effet, les tendances naturalistes, qui récemment encore dominaient la littérature et le culte trop exclusif de Shakespeare, avaient longtemps empêché le public Russe de rendre justice aux génies puissants de Lope de Vega et de Calderón.

Le vaste mouvement intellectuel, qui pousse maintenant les esprits vers une conception plus idéaliste de l'Art, a tout naturellement porté l'attention vers l'Espagne.

Plusieurs importantes études historiques et critiques ainsi que quelques belles traductions ont déjà préparé le terrain, mais la preuve conclusive manquait encore, et c'est cette preuve que le « Théâtre Ancien » se propose de donner enfin.

La Direction du Théâtre, mue par une profonde admiration pour le génie national Espagnol fait tout son possible pour donner à cette manifestation un caractère digne de son objet. Des connaisseurs spécialistes tels, que M. M. les professeurs Morozow, Petrow et autres, ont été consultés; des artistes peintres et architectes de premier ordre, tels que M. M. Roerich et Schtschouko, Membres de l'Académie IMPERIALE des Beaux Arts, le Prince Scherwaschidzé, décorateur des Théâtres IMPERIAUX, Bilibine, etc. prêtant leur concours pour les décors et les costumes.

La Direction croit donc pouvoir se permettre de porter les faits et considérations ci-dessus à la connaissance de Votre Excellence et espérer que Vous voudrez bien sanctionner ces efforts par Votre haute autorité.

Je Vous prie, Excellence, d'agréer mes hommages distingués.

Le Directeur-Administrateur
Baron N. de Driesen

Ci-joints les billets pour les trois premières représentations, selon le vœu, exprimé par Votre Excellence au Prince P. Volkonsky.
St. Pétersbourg, Gr. Moskowskaïa, 8

(II)

L'Ambassadeur D'Espagne
Saint Petersburg

15-22 Novembre 1911

Monsieur le Baron,

Je vous remercie de votre lettre et je félicite bien sincèrement la société « Théâtre Ancien » pour les efforts en faveur de l'idéalisation de l'art dramatique.

En même temps je serais très heureux d'assister aux représen-

tations des pièces de notre grand théâtre espagnol ancien and classique traduites dans votre belle et riche langue slave.

Je vous prie, Monsieur le Baron, d'agréer l'expression de toute ma consideration.

El conde de la Viñaza

Ci-joint le montant de trois fauteuils que vous avez bien voulu m'envoyer.

(III)

Votre Excellence!

Sans doute cette lettre vous étonnera, car elle vient d'une inconnue artiste du théâtre ancien d'Espagne.

Tout ce temps nous vous avons attendu, aussi nous étions sûr que vous, Grand Seigneur de l'ambassade d'Espagne et patriote, ne manquerez d'assister à une représentation de la « Fuente Ovehuna » avec notre ballet dans les entre-actes.

Nous serions bien heureuses de vous voir chez nous le plus tôt possible. Il n'y aura qu'encore 3 représentations de la « Fuente Ovehuna », le 21, 28 et 29.

Une russe espagnole.
20.12.11

José María Carrascal, *Groovy*. Barcelona, Ediciones Destino, 1973, pp. 336.

« ¿Qué les debo? ¡Nada!, no les debo nada, yo no les mandé que me trajeran, ¿quién les mandó traerme?, ¡él me debe!, ella me debe, lo de padres es sólo un título, ma, pa, ¡que me río!, ». Così Pat giustifica la propria fuga nell'ultimo romanzo di José María Carrascal, *Groovy*, Premio Eugenio Nadal 1972.

Come è noto, « groovy » è uno dei neologismi più usati dai giovani americani e si può rendere in spagnolo con « fabuloso, fantástico ».

Pat fugge da casa perché è stanca, disgustata dei rapporti che intercorrono tra i genitori i quali, pur non sopportandosi più, non hanno il coraggio di separarsi. Sa che il padre ha una relazione con la sua migliore amica perché egli stesso, egoisticamente, gliene parla senza preoccuparsi di quanto possa soffrirne. Pat non si sente più sicura in casa, è come se il terreno le mancasse sotto i piedi, non la considera più casa sua; la strada è certamente più sicura.

I diversi e scottanti problemi che tormentano la gioventù americana in questo libro non sorpassano mai i limiti del topico.

Argomenti come la fuga dalla casa paterna di una ragazza diciassettenne, la precocità sessuale delle quattordicenni americane, la violenza dello psichiatra-satiro che cerca di approfittare di una bambina durante la visita imponendole di non parlarne ai genitori, la relazione amorosa di un padre con la migliore amica di sua figlia, il problema razziale, il movimento di emancipazione femminile, la droga, la vita « hippie », sono luoghi comuni dei quali è difficile scoprire le radici perché trattati superficialmente in quanto l'autore non ne ha esplorato a fondo le cause.

D'altra parte, poiché sappiamo che José María Carrascal ha lavorato come corrispondente a Berlino per i due periodici spagnoli « Diario de Barcelona » e « Pueblo » di Madrid, e che dal 1966 risiede negli Stati Uniti, dove lavora sia come giornalista sia come scrittore,

non può meravigliarci il fatto che la prima impressione che si ricava, dalla lettura di questo suo libro, è che non si tratti di un romanzo ma piuttosto di un « reportage » (cronaca) dove l'autore ha riversato la propria esperienza giornalistica nel tratteggiare senza alcuna compiacenza situazioni piuttosto scabrose.

In sostanza Pat è un'ingenua, una timida. Nonostante le precoci esperienze sessuali, alle quali è stata avviata da un'esperta amichetta, non condivide le idee di quest'ultima, anzi non è per niente soddisfatta di tali esperienze; e a volte abbiamo l'impressione che ne provi vergogna, come quando ad esempio si accorge di odiare le gonne perché le sembra di essere nuda. Decide pertanto di indossare sempre i pantaloni.

I frequenti « flash back » sul passato della protagonista ci aiutano a capirne meglio il carattere, a capire perché abbia voluto provare a vivere nel mondo degli « hippies ». Di fronte alla mentalità piccolo-borghese dei familiari e dei conoscenti è considerata una « chica rara ». Nessuno invece ha mai cercato di comprenderla, di capire la sua sensibilità quando, in diverse occasioni, ha dimostrato di interessarsi della sorte di esseri di condizione sociale inferiore, in particolare del personale di servizio e degli uomini di colore. Pat non è e non vuole essere razzista. Vorrebbe dimostrarlo ad ogni costo, anche avendo rapporti con ragazzi negri. Viene delusa invece dalle parole di Karenga, il quale esprime tutto il dramma e il complesso di inferiorità dei negri americani in poche parole: « ¿por qué blanco es precioso? ... blanco es precioso y limpio, y delicado, ... blanco es decente, negro no, negro no es decente, negro es indecente, sucio, oscuro, triste, ¿por qué?, ¿puedes darme una razón?, ¿una sola?, ¿por qué negro es triste?, ¿porque vosotros lo decís?, ... nos decís que la muerte es negra, ¡mentira!, ¡la muerte es blanca! ... ¿por qué nos robáis todo?, ¿por qué nos robáis también el alma?, ¿no os basta el cuerpo, no os basta tenernos como esclavos?, ¿por qué nos robáis la música? ... ».

Ci sembra questo uno dei punti migliori del romanzo che, benché non approfondisca psicologicamente e socialmente i problemi suaccennati, riesce a dare nelle situazioni quel tocco di curiosità pettegola che notoriamente piace alla classe media anche spagnola.

Anche per quanto riguarda il problema della droga, la protagonista non fa eccezione al diffuso costume che vede una buona percentuale dei giovani americani passare attraverso questa esperienza.

Si è concordi nel condannarli, ma spesso non si ricercano i motivi che li hanno spinti a tale azione. Nel caso di Pat pensiamo che il motivo dipenda principalmente dalla situazione familiare. Non c'è armonia in famiglia e soprattutto le manca l'attenzione affettiva delle due persone che lei sprezzantemente chiama « ma e pa », che sono di fatto per lei estranee. Questi genitori che si preoccupano del benessere materiale dei figli, che fanno di tutto perché non manchi loro nulla, trascurano la parte essenziale, quella dei sentimenti: anzi, quando intuiscono che la figlia si droga, non hanno il coraggio di intervenire, lasciano fare.

Anche qui è rispettato il luogo comune, in quanto la protagonista, come migliaia di ragazzi americani, abbandona la famiglia, l'agiatezza, per vivere come una pezzente nel « Village », dove cerca di costruire nella promiscuità quel tentativo di vita familiare a lei negato. La droga, in questo caso, fornisce ai giovani una forma di estasi mistica che la società materialistica americana non può certamente fornire loro. Da questo quadro emerge la profonda insicurezza di Pat, insicurezza che la rende delusa di fronte alla vita e la fa fuggire continuamente dalla realtà.

A risolvere tutti i problemi della povera Pat, come lei stessa confessa in un momento d'ira, sarebbe bastata una semplice domanda da parte dei genitori: « ¿Qué te pasa, Pat? Realmente me preocupa lo que haces, Pat, ¿por qué lo haces? ».

Pur se in alcuni punti questo romanzo è interessante, non sempre è all'altezza dell'aggettivo che dà il titolo, anche se l'autore sa muovere così accortamente i propri personaggi che, alla fine, benché si resti piuttosto perplessi, rimane il desiderio di indovinare, di sapere quale ulteriore sorte sarà loro riservata, tanto essi continuano a vivere nella nostra fantasia.

E per concludere ci sembra opportuno richiamare l'attenzione sul linguaggio usato dall'autore. Si tratta di una prosa originale a cui l'elaborazione del gergo colloquiale « hippie », che non rispettando le comuni norme sintattiche introduce frasi sincopate e sopprime a volte i verbi a volte le parole, conferisce un tono d'avanguardia.

Maria Grazia Micci Scelfo

Leo Pollmann, *La « Nueva Novela » en Francia y en Iberoamérica*, versión española de Julio Linares. Madrid, Gredos, 1971, pgs. 357.

Leo Pollmann, estudioso y hondo conocedor de todo lo hispanoamericano, se enfrenta con un tema apasionante en este libro de 1968 — en la edición original alemana — traducido y editado por Gredos sólo en 1971.

La obra se abre con unas aclaraciones de carácter general imprescindibles para seguir el camino que el autor ha escogido con el intento de demostrar analogías y paralelismos entre la « Nueva Novela » iberoamericana y el « Nouveau Roman » francés. Haciendo un notable paso atrás, colega su aceptación de la palabra *nuevo* al significado indicado por San Pablo para quien nuevo no quiere decir « otro », sino « renovado »; es nueva, pues, una novela renovada como es el caso del fenómeno francés y del iberoamericano al que se alude. Apoyándose, luego, en una interpretación iluminística (Chr. Fr. Blaukenburg-1774), Pollmann resta valor a la distinción aristotélica entre épica y novela y cree que hoy en día la « nueva novela » intenta una síntesis de los dos géneros, una fusión de mundo público y mundo privado. Aclarados estos « distingo » fundamentales para su tratación, el autor establece otro punto firme: siguiendo a Stendhal sostiene: « Ninguna novela es simplemente espejo de la realidad, sino que lo es desde la continuidad-relativa, que incesantemente se está quebrando, de un camino que el escritor establece, y en el que la totalidad o la experiencia de la imposibilidad de esa totalidad resulta sólo de la novela completa » (p. 21).

« Nueva Novela » y « Nouveau Roman » nacen, desde luego, de las experiencias de Proust, Joice, Dos Passos, Faulkner y Virginia Woolf, pero la base preparatoria común es sin duda el existencialismo, sartriano en el caso francés, mas bien procedente de Kirkegaard a través de Ortega para los sudamericanos, como lo demuestra el caso de Roberto Arlt, cuya importancia Pollmann subraya con razón. Por otra parte, las características etnológicas y antropológicas

del continente latinoamericano, espectador de repentinas e indomables catástrofes naturales y sociales, provocan unas diferencias relevantes entre la novela de esos países y la francesa: « En Sudamérica (...) la forma tradicional de la novela, recibida de Europa, era inadecuada por tener una constructividad lineal. Por ello, por mucha cabida que desde el punto de vista del contenido, se diera a lo sudamericano en las novelas de la época colonial y del siglo XIX existía una escisión fundamental entre la forma meramente heredada de un género literario y el carácter sudamericano » (p. 80).

Soldar esta escisión era la difícil tarea del hombre nuevo sudamericano; según Pollmann es hacia 1949 cuando Asturias, Carpentier, García Márquez sueltan su fantasía en busca de nuevas realidades. Paralelamente en París un grupo de intelectuales marcadamente revolucionarios en materia de literatura y de medios de expresión publican una serie de novelas — cuyo fondo existencialista queda evidéntísimo — y se ponen frente al mundo en la actitud de « voyeurs » a veces cínicos.

El concepto circular « no ordenado » del tiempo¹ en oposición al pensamiento cristiano occidental, la trascendencia mágica de lo carnal-erótico (experiencia de eternidad para el cuerpo) contrapuesta al sentido griego del amor platónico, permiten a la « Nueva Novela » llegar a la gran síntesis de *Rayuela*, *El siglo de las luces*, *La ciudad y los perros* mientras el « Nouveau Roman » sufre una crisis que lleva a la autodestrucción y renuncia — por lo menos aparente — de la búsqueda.

Después de una fase de repensamiento en que el escritor se vuelve teórico de la novela, estalla el caso de *Cien años de soledad*, en que el tema de la fecundidad, el de la soledad existencial y de la incapacidad de amar, el sentido de lo maravilloso y el concepto cíclico del tiempo se fusionan en total armonía logrando conseguir todo lo que habían pretendido hacer « Nouveau Roman » y « Nueva Novela ».

¹ En 1969 Cesare Segre en su ensayo *Il tempo curvo di García Márquez en I segni e la critica*, Torino, 1969, define inmejorablemente el sentido del tiempo en la novela sudamericana: « Questi giri, più o meno ampi, della ruota del tempo, hanno la funzione primaria di accennare, all'inizio di un ciclo vitale, alla sua conclusione, cosicché il presente sia anche già percepito nella sua prospettiva di passato che gli darà il futuro » (p. 253).

El autor concluye con unas explicaciones acerca de los límites de la influencia francesa en Iberoamérica, poniendo en su lugar la matriz española de la cultura de la América Latina y dando una pequeña reseña de la crítica francesa (Barthes sobre todo). Finalmente Pollmann incita a seguir estudiando la « Nueva Novela », sobre la cual, hasta la fecha — finales de 1967 —, poco se ha investigado.

* * *

Hay que reconocer que Pollmann ha hecho un trabajo impresionante, esforzándose en buscar analogías que en realidad parecen resumirse en unas fuentes de inspiración común y en la matriz existencial de ambos movimientos; por otro deja un poco de lado lo que podría ser el denominador común de estos inquietos novelistas, es decir la búsqueda desesperada del hombre de su nueva dimensión y su tentativa apasionante de transformación como muy bien lo dijo Lidia Dapaz Strout: « La literatura actual apunta hacia un hombre nuevo, renovado por la transformación que da la búsqueda de lo auténtico y la llegada a la madurez, un hombre total, reconciliado consigo mismo, conmovido hasta la raíz, que surgiría liberado por un enfrentamiento total con su realidad profunda, después de un viaje hacia dentro »².

Es cierto que hay analogías entre los dos movimientos. Carlos Fuentes trabajó en el cine como Robbe-Grillet, pero lo hizo en colaboración con Buñuel y adoptando por la pantalla *El acoso* de Carpentier, lo cual nos lleva mucho más al surrealismo que al « Nouveau Roman »; Butor (y Robbe-Grillet también) compara la ciudad a un laberinto, a un ámbito metafísico en correlación formal con el « hilo de Ariadna » y la temática del Minotauro: Cortázar desde su primera obra *Los Reyes* hasta *Rayuela* y *62 - Modelo para armar* pasando por sus cuentos, hace lo mismo, pero entonces habría que remontar por ej. también al París de *Nadja* de Breton y

² Lidia Dapaz Strout: *El cambio de la realidad social y política en Hispanoamérica y la actitud de sus novelistas*, en « Revista de Literaturas Modernas », n. 10, Mendoza, 1971.

por consiguiente otra vez al surrealismo³. Es curioso, pero creo que debe existir una especie de difidencia de los críticos, muy ajenos a poner en evidencia los elementos surrealistas de la novela sudamericana actual, a pesar de las clarísimas declaraciones de Carpentier o de Cortázar y del hecho, incontestable según Maurice Blanchot, de que el surrealismo se proyecta sobre el mundo actual como si nunca hubiese llegado a su meta y fuese siempre futuro, o sea « totalmente explorable ».

Muy bien, me parece, Pollmann individua uno de los aspectos de mayor diferenciación entre « Nueva Novela » y « Nouveau Roman » cuando dice a propósito de *El acoso*: « Lo que de un modo decisivo separa a esta novela del « Nouveau Roman » es la falta de una orientación ontológica y fenomenológica. Para Carpentier es la cuestión social demasiado candente para que le pueda satisfacer el querer representar lo que las cosas *son* aparte de su significado. (Teniendo en cuenta la situación social de Iberoamérica, sería semejante lujo de teoría del conocimiento realmente perverso, mientras que en Europa es un fenómeno « natural », concomitante del bienestar económico) » (p. 215), pero podía haber seguido más en este camino y dejar sentado de una vez que al « voyeur » del « Nouveau Roman » Latinoamérica sustituye el « voyant », el hombre que quiere « *ser* un cuadro, no solamente *mirarlo* »⁴.

A pesar de la seriedad del autor y de su rigor científico dejan muy sorprendido al lector unas faltas evidentes tales como Buendías por Buendía al hablar de *Cien años de soledad*, De Pelusa en vez de Pelusa, sobrenombre de un personaje de *Los Premios* y hasta una versión equivocada del final de *Rayuela*, y me parece que lo mejor de esta obra es haber subrayado la inquietud existencial, la problemática temático-formal, el ansia de renovación, las preguntas sobre la « conditio humana » comunes a cualquier novelista *nuevo* en el sentido de San Pablo.

El prestigio intelectual de Francia en Hispanoamérica, por evidente, no se puede discutir, pero Pollmann hubiera podido acaso

³ Cfr. mi artículo *Sopravvivenza e validità del surrealismo (a proposito di Rayuela di J. Cortázar)* en « Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza », XV, 2, Napoli, 1973, pgs. 269-278.

⁴ Andrés Amorós: *Rayuela (Nueva lectura)*, en « Anales de Literatura Hispanoamericana » n. 1, Madrid, 1972, p. 316.

aludir también a la importancia del Surrealismo que antes del existencialismo ha sido el verdadero motor de esta búsqueda de lo nuevo que, merece la pena insistir, no es « otro », sino « renovado ».

El libro de Pollmann llega hasta finales de 1967; seis años después, apoyándonos en libros como *62 - Modelo para armar* de Cortázar, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa, *Los ríos profundos* de Arguedas, *Paradiso* de Lezama Lima y el reciente *Libro de Manuel* de Cortázar — para no citar que los más significativos — podemos afirmar que la « Nueva Novela » sigue en su intento de totalidad; y si en opinión de algunos Beckett está presente en la última novela de Fernando Alegría *América, Amérikka, Amérikkka*⁵, o se reconoce una conexión cierta entre las búsquedas de Nathalie Sarraute y el joven cubano Severo Sarduy autor de *Gestos* y *De donde son los cantantes*⁶, no podemos prescindir del vitalismo sudamericano, de su franco compromiso, de la plasticidad de su lenguaje ni de los problemas candentes y sufridos en carne viva para concluir que la « Nueva Novela » es algo distinto y más vital que el « Nouveau Roman ».

Alessandra Tagliatela Riccio

⁵ Fernando Aínsa: « *Amérikkka* » de Fernando Alegría, en « Cuadernos Hispanoamericanos », n. 277-78 (Julio-Agosto 1973): « El capítulo ' El palo ensebado ' presenta a Cuzco viviendo como Molloy o los ' inenabables ' de Samuel Beckett », p. 230.

⁶ Claude Couffon: *Sarduy y la realidad cubana*, en « Mundo Nuevo », n. 22, Abril 1968: « Hay una conexión cierta — y esa es la originalidad de ese joven escritor en la literatura hispanoamericana de hoy, realista o fantástica — entre las búsquedas de Severo Sarduy y las de la ' nueva novela ' francesa, sobre todo las de Nathalie Sarraute. No olvidemos que Severo Sarduy ha trabajado durante varios años con Roland Barthes y que mantiene estrechas relaciones con la revista ' Tel Quel ' ... », p. 87.