

Questioni metriche galego-portoghesi.

Sulla cosiddetta *Lex Mussafia*

Rachele Fassanelli

(Università di Padova)

Abstract

Galician-portuguese poets make wide use of a syllabic verse design in which masculine and feminine verses of the same gross length are equated from strophe to strophe, not only juxtaposed in the body of a single strophe. This correspondence, first noticed by Adolfo Mussafia and traditionally named *lex Mussafia*, is an apparent violation of the most basic principle of Provençal composition: a given verse should correspond to verses in the same position in all other strophes. The essay aims to show that the common interpretation of the *lex* is inexactly conceived, because it's generally referred to all poems in which lines of the same number of syllables are combined. The conclusion offer an analysis of the frequency and distribution of this kind of responsion in the secular Galician-Portuguese lyric.

1. Premessa

L'importanza attribuita dai trovatori galego-portoghesi al saper *rimar e iguar*, cioè a far versi in rima e della giusta misura, costituisce il presupposto fondamentale di diversi contributi, anche recenti, relativi alla corretta scansione degli incontri vocalici.¹ Tale problematica è infatti strettamente collegata al computo sillabico e alla *vexata quaestio* sull'ipometria e l'ipermetria, ovvero sulla legittimità di correggere eventuali imperfezioni metriche presenti nei testi, che potevano presumibilmente essere assorbite dalla *performance* musicale.² Dal rispetto dell'isometria quale caposaldo dell'estetica peninsulare prende le mosse anche il noto studio di Adolfo Mussafia ([1895] 1983) sull'antica versificazione portoghese, volto a dimostrare l'equivalenza di versi maschili (a terminazione ossitona) e versi femminili (a terminazione parossitona) ritmicamente differenti ma di uguale misura sillabica. Le considerazioni dello studioso, immediatamente designate con il nome di *lex Mussafia* da Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1896: 316) nella sua recensione al saggio, focalizzano un problema di natura metrica non marginale nel trobadorismo iberico, che tuttavia sembra ancora oggi passare inespugnabilmente sotto silenzio, ad eccezione di qualche fugace, e spesso improprio, riferimento. Il repertorio metrico di Tavani, ad esempio, dopo aver rilevato che “presso i trovatori e i giullari galego-portoghesi è molto più frequente che non presso i provenzali l'impiego, nell'ambito di uno stesso testo, di misure sillabiche differenti da strofa a strofa, oltre che di strutture strofiche

¹ Fondamentali al riguardo rimangono le indagini di Cunha (1982), aggiornate di recente da Arbor Aldea (2008) e da Lorenzo Gradín (2008a, 2008b, 2009).

² “pois que os acentos do canto, se necessário, haveriam de neles mascarar, ou mesmo eliminar, as pequenas excrescências ou lacunas de sílabas que, não raro, apresentam a lição dos códices” (Cunha 1982: 167). Più recentemente, Elsa Gonçalves (1991: 20), auspicando un atteggiamento più cauto e conservativo nei confronti dei testimoni, ritiene che le sole ragioni di misura sillabica non bastino a giustificare un intervento integrativo che non sia sostenuto anche da necessità linguistiche o di significato, e dello stesso avviso è Manuel Pedro Ferreira (2005) che, editando testo e melodia delle sette *cantigas de amor* dionigine contenute nel frammento Sharrer, considera non necessari alcuni —ma solo alcuni— emendamenti testuali alla luce, appunto, dell'esecuzione musicale. Di parere contrario è ad esempio Parkinson (2006), secondo il quale le imperfezioni metriche delle *cantigas* andranno imputate a errori di composizione o trasmissione e non risolte appellandosi alla musica.

variabili”, constatata di passaggio la presenza di “alternanze tra versi maschili e femminili di uguale misura aritmetica ma di differente misura metrica” (Tavani 1967: 17–18).³ È però solo controllando gli opportuni rinvii ad altre formule metriche, che ci si rende conto di quando tale avvicendamento coinvolge strofe diverse. Un altro prezioso strumento, il *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, cita appena il fenomeno in questione a proposito della combinazione di enneasillabi femminili e decasillabi maschili,⁴ un esempio di “isossilabismo aritmético vs eterossilabismo métrico, que porém resultaria neutralizado pela isorritmia do suporte melódico, segundo a chamada ‘lei de Mussafia’”.⁵

La scarsa attenzione rivolta dalla critica a questa pratica caratteristica della lirica cortese peninsulare si collega in realtà alla più incresciosa mancanza, nel pur nutrito ventaglio di studi inerenti a singoli artifici come il *dobre*, la *palavra-perduda* e la rima, solo per citarne alcuni, di una sintesi organica della tecnica versificatoria galego-portoghese. Monografie tematiche come quella dedicata alla *cantiga de amor* da Beltrán sorvolano sul problema specifico di cui ci occuperemo, menzionando appena il lavoro di Barbara Spaggiari sulla “legge di Mussafia” e sulla metrica neolatina delle origini come lontano dal loro oggetto di studio.⁶

Un’eccezione al quadro sin qui delineato è costituita dal paragrafo dedicato alla metrica nell’edizione critica del *corpus* d’*amigo* allestita da Rip Cohen (2003). L’editore, infatti, pur senza nominare direttamente Mussafia o la *lex*, indica a ragione la corrispondenza interstrofica di rime gravi e acute del tipo $7' = 8$ come uno dei casi in cui l’isometria o, meglio, il principio dell’*external respension* non viene infranto.⁷ Questa deviazione minoritaria ma significativa al sillabismo (gallo)romanzo viene inoltre affrontata in maniera puntuale in una recensione curata da Pietro Beltrami (1984) al volume di Cornulier *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, che tuttavia sembra non aver attirato l’attenzione che meritava. Lo studioso, che “per ragioni di competenza e di sede” si sofferma soprattutto sulla metrica romanza e italiana antica, ritiene improbabile che in essa possa esistere un sillabismo senza accento, una sorta di isosillabismo allo stato puro (fondato unicamente sulla percezione della misura sillabica), come quello che Cornulier rintraccia per il francese, limitatamente alle serie di non più di otto unità (*loi des 8 syllabes*). Ed è proprio esaminando la prassi versificatoria dei trovatori che Beltrami dimostra, repertori alla mano, quanto il principio della non sostituibilità di versi con uscita differente in sedi strofiche corrispondenti, “principio proprio della lirica e non dei testi non lirici” (Beltrami 1984: 598), si attenui in modo significativo fuori di Provenza. L’ultima ma affatto trascurabile testimonianza di questa maggiore libertà metrica è costituita da un gruppo di *cantigas* galego-portoghese che documentano l’“equivalenza possibile tra versi maschili di n sillabe e versi femminili di (n-1) sillabe, ipometri di una sillaba secondo il criterio dell’uguaglianza di sede dell’ultima tonica” (Beltrami 1984: 599).

Ricevuta notizia di questa recensione in un momento in cui la presente ricerca si trovava in uno stato già avanzato —se non al termine—, non abbiamo potuto che confrontarne i risultati trovando in essa piena conferma alle nostre ipotesi. Le successive osservazioni si propongono dunque di porre nuovamente in risalto questo isosillabismo radicale, per chiarire in maniera definitiva una questione in ultima istanza terminologica e per segnalare un uso trascurato e impreciso dell’etichetta —già di per sé impropria— *lex Mussafia*, individuando i soli testi in cui sia lecito citarla.⁸

³ D’ora in poi: *RM*.

⁴ Si adotta, come d’abitudine, la terminologia galloromanza (francese e provenzale) per cui la misura del verso è definita dalla sede dell’ultima sillaba tonica, indipendentemente dalla presenza (rime femminili) o meno (rime maschili) di eventuali atone finali. Nella terminologia italiana i versi sarebbero rispettivamente un decasillabo piano e un endecasillabo tronco.

⁵ Lanciani e Tavani (1993: 235 s.v. *eneassílabo* curata da Tavani, d’ora in poi: *DLMGP*).

⁶ Cf. Beltrán (1995: 76 n. 6). Il riferimento è all’importante saggio di Spaggiari (1982), che citeremo in vari punti di questo intervento.

⁷ Cf. Cohen (2003: 44–47 / 66–70, in partic. 46 / 69).

⁸ Come si vedrà, l’elenco di poesie citato da Beltrami, una riduzione-revisione di quello offerto da Spaggiari alla luce dei dati forniti da *RM*, non coincide esattamente con la nostra schedatura, per la quale

È passato quasi un ventennio da quando Barbara Spaggiari lamentava la disattenzione con cui troppo spesso si fa riferimento a questa “figura metrica” senza che se ne precisino le condizioni,⁹ eppure le sue stesse riflessioni non sembrano aver goduto di maggiore risonanza. Nel suo corposo saggio la studiosa si pone l’obiettivo, a suo parere non sufficientemente avvalorato dalle esigue esemplificazioni mussafiane, di sanzionare l’oggettiva intercambiabilità di versi maschili e femminili aritmeticamente isosillabici, vale a dire di un sistema metrico alternativo in uso nel portoghese antico, fondato sulla somma totale delle sillabe, comprese le atone finali, e non sulla posizione dell’ultimo accento tonico.¹⁰ Nelle prime pagine le conclusioni del filologo dalmata vengono sintetizzate perfettamente nei seguenti termini: “L’obbligo di far corrispondere nella struttura strofica versi maschili con maschili, e versi femminili con femminili, non viene trasgredito se ad un verso maschile si fa corrispondere un verso femminile di *ugual numero di sillabe*” (Spaggiari 1982: 17–18).

Un tipo di versificazione dunque non sillabico-accidentale ma solo sillabica, in base alla quale la regolarità metrica è salvaguardata se a corrispondersi sono versi con uscita ossitona e versi con uscita parossitona della stessa misura, nonostante il diverso movimento ritmico.

2. Tecniche di versificazione secondo l’*Arte de trovar*

Per meglio inquadrare lo stato del problema, ricordiamo che, ferma restando l’esplicita preferenza per i testi monometrici e per i versi tronchi,¹¹ esistono essenzialmente due sistemi versificatori alternativi a disposizione dei poeti: uno fondamentalmente basato sull’accento e apparentato, per così dire, alla cesura epica, e l’altro, fondato sul numero complessivo delle sillabe, apparentato alla cesura lirica. Il primo considera metricamente equipollenti versi maschili e femminili con uguale cadenza in clausola ed esclude dal computo sillabico l’atona finale, detta perciò soprannumeraria ($n = n'$, ad es. $7 = 7'$), mentre nel secondo caso l’equivalenza fra i versi è data dall’identità del numero materiale delle sillabe metriche che li costituiscono, senza che si tenga conto della sede dell’ultimo ictus [$n = (n-1)$ ’, ad es. $8 = 7'$].¹² Mussafia, raccogliendo osservazioni precedentemente avanzate da Diez e Lang,¹³ riscontra la

abbiamo ovviamente potuto contare su nuovi studi e recenti edizioni critiche che in diverse occasioni hanno fornito testi più attendibili.

⁹ Spaggiari (1982: 15 e 18–19 n. 9), constatando che “la cosiddetta ‘legge Mussafia’, di cui abbondano le citazioni, non esiste, o almeno non nei termini in cui viene contrabbandata”, indica nella Michaëlis l’unica ad aver compreso pienamente le parole dell’illustre filologo, nonostante continui a ritenere eterometrici i versi equivalenti solo sulla base del computo sillabico.

¹⁰ E in termini di *isosyllabisme arhythmique*, “tout à fait différente de l’isosyllabisme usuel, d’après lequel un octosyllabe masculin équivaut, du point de vue métrique, à l’octosyllabe féminin”, si esprimevano anche Mölk e Wolfzettel (1972: 29).

¹¹ Preferenza, questa, mantenuta anche nei trovatori galego-portoghesi per indubbia imitazione provenzale, nonostante il loro lessico sia in prevalenza parossitono.

¹² Si tratta di due sistemi almeno inizialmente in concorrenza o alternanza, non in sostituzione tra loro, prova ne è che esistono casi di mescolanza delle due possibilità versificatorie in uno stesso testo (cf. le cosiddette “varianti miste” registrate da Spaggiari, sia per i galego-portoghesi che per i provenzali). Sul principio di Mussafia definito come una sorta di “*césure lyrique transportée à la fin du vers, ou, si l’on préfère, une césure lyrique maintenue après dédoublement du vers long*” (nella fattispecie, un verso di 16 sillabe nettamente bipartito, in cui le terminazioni maschili e femminili alla fine del primo emistichio erano divenute intercambiabili), cf. Le Gentil (1953: 340 n. 33).

¹³ Lang ([1894] 1972: CXXVII), richiamandosi a sua volta a Diez (1863: 56–57), individuò undici casi anomali in cui Don Denis avrebbe trasgredito la regola già provenzale secondo cui “in allen Strophen eines Gedichtes die Reime an derselben Stelle das nämliche Geschlecht haben musten”. Delle undici poesie citate dall’editore, quattro non appartengono propriamente all’ambito della *lex*: in due casi la presunta irregolarità metrica è risolta da indispensabili interventi testuali (25,16 e 25,112, per cui cf. rispettivamente Mussafia [1895] 1983: 330–332 e 310 n. 7), la terza lirica è la spuria *Pero muito amo*,

presenza nel canzoniere di Don Denis di alcuni testi in cui il secondo sistema —definito da alcuni “portoghese indigeno”, essendo il primo di derivazione provenzale¹⁴— interessa la corrispondenza di versi ossitoni e versi parossitoni tra strofe diverse, un’apparente anomalia metrica che verrebbe però a reintegrarsi nell’ortodossia qualora a corrispondersi fossero appunto versi di uguale misura sillabica.

Nonostante il suo carattere di “didattica passiva” —come la definisce Tavani (1999: 12)—, di guida utile al fruitore dei testi piuttosto che all’aspirante compositore,¹⁵ la celebre poetica che apre il Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona, può offrire alcune delucidazioni in merito a questa pratica, affatto rara nei poeti peninsulari.

Riguardo all’alternanza di rime *longas* (maschili) e *breves* (femminili), il capitolo V 2 è molto chiaro:

convem que o trobador que trobar quiser, se começa en longas ou per curtas silabas, que per elas a acabe; pero que poderá meter na cobra das ùas et das outras, se quiser, atanto que, per qual guisa as meter en ùa cobra, per tal guisa as meta nas outras. Pero convem que, como as meter, que assi as faça rimar longas com longas e curtas <com curtas> (Tavani 1999: 52).¹⁶

In altre parole, se un autore vuole mescolare versi (rime) maschili e versi (rime) femminili può farlo —si parla in tal caso di *rimas mesturadas*—, purché si rispetti la loro simmetrica dislocazione nelle distinte strofe.¹⁷ Non si fa cenno, per lo meno in questa sezione della poetica,

muito nom desejo, mentre nell’ultima l’alternanza afferisce piuttosto al primo sistema rimatico (25,41 con corrispondenza di decasillabi maschili e femminili).

¹⁴ Secondo le prescrizioni delle *Leys d’Amors*, se si vogliono alternare versi maschili e femminili (in una stessa strofa), ciascuno di questi deve avere una sillaba in più rispetto ai primi: “cascus d’aytal termenans en accen greu deu haver mays una sillaba. Et ayssso meteysh de quantas que sillabas sian li verset, per so que l’accens longs et agutz cajon en paritat de sillabas; estiers seria desemblans le compas e que no hauria bela cazensa” (Anglade [1919–1920] 1971, II: 63). Cf. inoltre l’esautistica disamina della trattazione provenzale effettuata da Spaggiari (1982: 35–40). Parla di “isosillabismo portoghese”, oltre a Spaggiari (1982: 66), Maria Pia Betti (2005: VI), relativamente alla presenza del fenomeno nel canzoniere mariano.

¹⁵ In termini simili si era precedentemente espresso anche D’Heur (1975: 381), notando la natura “de vulgarisation” del trattatello.

¹⁶ I non pochi casi di infrazione alla regola non ne scalfiscono l’autorità, essendo questa modellata *tout court* sull’esempio provenzale (cf. *Leys d’Amors*: “Accen deu hom gardar en la fi dels bordos, de quantas que sillabas sian, quar si la us bordos fenis en accen agut, l’altres qu’es sos parios [‘corrispondenti’] deu yshamen fenir en agut, o si fenish en greu, aquo meteysh”; Anglade [1919–1920] 1971, II: 96) e indirettamente confermata dalle critiche e censure che si scagliano vicendevolmente i poeti in ambito satirico. Sono arcinote, infatti, le polemiche metaletterarie in cui motivo di dilleggio tra i tenzonanti è l’incompetenza tecnica dell’avversario, spesso un malcapitato giullare, che compone versi non perfettamente rimati e *desiguaes* o, peggio ancora, che conosce l’arte del trovare “quanto sab’ o asno de leer” (75, 10 v. 7). Indizi, questi, di una scuola poetica attenta alla perizia formale e, aspetto che più ci è caro in questa sede, dell’isosillabismo “non solo come tendenza ma come dignità poetica” (Tavani 1969: 280).

¹⁷ Sul criterio della regolarità e della sistematicità (“la estética de la simetría”, con le parole di Pilar Lorenzo Gradín 1997) si basano anche la *palavra perduda*, il *dobre* e il *mordobre*, artifici che, nonostante siano talora applicati nei testi in maniera irregolare e inorganica (e cf. a questo proposito la *querelle* sulla stessa definizione del *dobre* tra i critici moderni), adempiono ad una funzione strutturale nell’intera organizzazione strofica. Per i tre procedimenti citati l’autore della poetica fa raccomandazioni simili a quelle inerenti la disposizione delle rime: “se a [la *palavra perduda*] meter em ùa cobra, deve-a meter nas outras, en cada ùa delas en aquel lugar” (cap. IV 2; Tavani 1999: 47), “se aquel dobre que meterem na ùa meterem nas outras, podem-no ir meter en outras palavras, pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a” (cap. IV 5; Tavani 1999: 49), “outrossi o mozdobr’ en aquela guisa e per aquela maneira que o meterem en ùa cobra, assi o deve<m> meter nas outras” (cap. IV 6; Tavani 1999: 50). È del resto “cette aspiration à l’égalité”, evidente in altre sezioni dell’*Arte de trovar*, che consente a

al problema dell'isometria di versi ritmicamente differenti, che sembra invece teorizzata, secondo l'interpretazione datane da Spaggiari, nel capitolo IV 1 riguardante i *talhos* (il *compas* provenzale, lo schema strofico). Il contenuto del lacunoso passo verte indiscutibilmente sull'"équipollence des couplets l'un à l'autre" (D'Heur 1975: 378), ma il punto che ci interessa è tra i più malconci e oscuri. Dopo aver indicato nella strofa di cinque versi il "taglio", la misura preferita dai poeti, l'anonimo trattatista prescrive la possibilità di "meter e<m> essa [nella *cobra*] avondo ou alongand' assi ùas outras, que seja guisa de tantas silabas com' én quis <na> outra" (Tavani 1999: 46).

Rispetto alla lettura di Tavani *avondo ou alongad'*, Spaggiari preferiva la coppia *avindo ou alongadas*, dove il secondo aggettivo ('allungate'), che già si leggeva nelle edizioni di Machado (1949–1964, I: 20) e di D'Heur (1975: 343), indicherebbe le atone soprannumerarie dei versi femminili alternati alla loro variante maschile nel sistema rimatico "provenzale". Il primo termine invece, tuttora documentato in galego e in portoghese, avrebbe l'accezione di 'concordi' (dal verbo *avir* 'conciliare, mettere d'accordo' < ADVENIRE), alludendo cioè alla possibilità di combinare versi maschili e femminili "di misura sillabica uguale (computando anche l'atona finale) per una sorta di isosillabismo ad oltranza" (Spaggiari 1982: 31). Quest'ultima modalità starebbe dunque alla base del fenomeno illustrato da Mussafia, il cosiddetto isosillabismo portoghese, che altro non sarebbe che un corollario, una legittima deviazione al principio basilare dell'isometria: se ogni verso deve avere lo stesso numero di sillabe dei versi ubicati nella medesima posizione in tutte le strofe, allora la regola è rispettata per le equivalenze del tipo $8 = 7$.¹⁸ Ciò nonostante, se la dittologia disgiuntiva sembra accennare ai due differenti sistemi metrici a disposizione dei lirici, la precarietà del passo e la conseguente difficoltà d'interpretazione offrono garanzie sufficienti solo per testimoniare l'esigenza della parità sillabica,¹⁹ non per una legittimazione "ufficiale" della tecnica versificatoria che ci interessa. A complemento della definizione teorica soccorrono a questo punto i testi, probatori di una prassi metrica se non fortunatissima, comunque ampiamente documentata.

3. La "legge Mussafia" dopo Mussafia

Lo studio del Mussafia, nonostante alcune ipotesi contenute nella seconda sezione siano da tempo state rigettate, rimane un essenziale punto di riferimento per chiunque si occupi, a vario titolo, dei sistemi versificatori romanzeschi delle origini. Tuttavia, come accennato, sembra che la lezione del filologo non sempre sia stata ben intesa, dato che come esempio di *lex Mussafia* si trova spesso citata la poesia *Que trist' oj' é meu amigo* di Don Denis, la cui combinazione di ottosillabi maschili ed eptasillabi femminili sarebbe avvertita, secondo i più, come anomala da un lettore moderno. Lapa (1965: 196–197), ad esempio, dava voce al proprio disorientamento

D'Heur (1975: 387) di identificare nei nostri autori "le critère de l'isométrie comme fondement du beau".

¹⁸ Un sistema caratterizzato dunque dalla prevalenza dell'isosillabismo aritmetico sulla corrispondenza ritmico-accentuativa dei versi, dell'accento musicale su quello metrico (sebbene, come sostiene Spaggiari in opposizione a Le Gentil, il testo poetico preceda sempre la musica). Questo modo di rimare non solo è assente nella prassi metrica provenzale, ma è esplicitamente condannato nelle *Leys*: "Dictat que no garda en sas cobblas compas d'accen lonc et agut no pot haver perfiég so ni covenable. E si tant es qu'om de fag li enpauze so, en aquel loc on es la us accens per l'autre, no cay ni passa bel le sos, ans rena per alcuna dezacadansa" (Anglade [1910–1920] 1971, II: 97).

¹⁹ L'insistenza sulla necessità di rispettare le concordanze si esprime lessicalmente con la replicazione della parola chiave *iguas*, centrale ad esempio nell'ennesima raccomandazione rivolta ai poeti che "devem pôer [*cobras*] rimadas e iguas, porque d' outra guisa non poderiam caber no som que bem fosse" (cap. IV 1; Tavani 1999: 46). Un'esigenza di regolarità e simmetria puntuale "qui particulièrement s'impose en vue de l'exécution musicale" (D'Heur 1975: 378). Sul significato di *iguar* riferito non ai singoli versi, ma all'intera strutturazione strofica di un testo, cf. Cohen (2010).

con toni fin troppo accesi: “Um poetastro de hoje em dia não perfilhava certamente esta composição e seria apontado com desprêzo, pela violação escandalosa do princípio métrico, que consiste em medir rigorosamente as sílabas até à tônica final, rejeitando a metatônica”.

Ma confrontiamo il testo con una delle numerose liriche provenzali che alternano nello schema strofico versi femminili e maschili aritmeticamente identici ma con clausola e ritmo differenti.²⁰

Raimbaut d’Aurenga:

Non chant per auzel ni per flor
ni per neu ni per gelada
ni neis per freich ni per calor
ni per reverdir de prada,
ni per nuill autr’esbaudimen
non chan ni non fui chantaire,
mas per midonz en cui m’enten
car es del mon la bellaire.

Ar sui partitz de la peior
c’anc fos vista ni trobada
et am del mon la bellazor
dompna e la plus prezada:
e farai ho al mieu viven
que d’alres non sui amaire,
car ieu cre qu’ill a bon talen
ves mi, segon mon veiaire.

Ben aurai, dompna, grand honor
si ja de vos m’es jutgada
honranssa que sotz cobertor
vos tenga nud’embrassada
car vos valetz las meillors cen,
qu’eu non sui sobregabaire:
sol del pes ai mon cor gauzen
plus que s’era emperaire.

De midonz fatz dompn’e seignor
cals que sia·il destinada:
car ieu begui de l’amor,
que ja·us dei amar celada.
Tristan[s], qan la·il det Yseus gen
e bella, non saup als faire:
et ieu am per aital coven
midonz don no·m pose estraire.

Sobre totz aurai gran valor
s’aitals camisa m’es dada
cum Yseus det a l’amador,
que mais non era portada.
Tristan[s], mout presetz gent presen;
d’aital sui eu enquistaire:
si·l me dona cill q’eu ten,

Don Denis:

Que trist’ oj’ é meu amigo,
amiga, no seu coração,
ca non pode falar migo
nen veer m’, e faz gran razon
meu amigo de trist’ andar,
pois m’ el non vir e lh’ eu nembrar.

Trist’ anda, se Deus mi valha,
ca me non viu, e dereit’ é,
e por esto faz sen falha
mui gran razon, per bõa fe,
meu amigo de trist’ andar,
pois m’ el non vir e lh’ eu nembrar.

D’ andar triste faz guisado,
ca o non vi nen vio el mi
nen ar oio meu mandado,
e por en faz gran dereit’ i
meu amigo de trist’ andar,
pois m’ el non vir e lh’ eu nembrar.

Mais Deus, como pode durar
que ja non morreu con pesar?

Schema: a7’ b8 a7’ b8 C8 C8
fiinda c8 c8
(*RM* 99: 58)

²⁰ Si è scelto il celebre testo di Raimbaut a mero titolo esemplificativo, ma sarà sufficiente sfogliare il repertorio di Frank (1953–1957, II: 37–38) per constatare la frequenza della combinazione 8–7’ nella lirica provenzale, nonché l’assenza del tipo 10–9’, il più attestato, come vedremo, nei galego-portoghesi, a livello di risposdenze fra strofe. Le edizioni di riferimento sono rispettivamente Milone (1998) e Brea (1996, d’ora in poi: *LP*).

no-us port enveja, bels fraire.

Veiatz, dompna, cum Dieus acor
dompna que d'amar s'agrada;
q'Iseutz estet en gran paor,
puois fon breumens conseillada:
qu'il fetz a son marit crezen
c'anc hom que nasques de maire
non toques en lieis. Manten
atrestal podetz vos faire.

Carestia, esgauzimen
m'aporta d'aicel repaire
on es midonz qe-m ten gauzen
plus q'ieu eis non sai retraire.

Schema: a8 b7' a8 b7' c8 d7' c8 d7'
tornada c8 d7' c8 d7'
[Frank (1953–1957) 407: 18]

Le due poesie, che dovrebbero dirsi eterometriche secondo il concetto di isosillabismo invalso nella tradizione romanza, risultano invece isometriche, in base ad un sistema versificatorio alternativo “per cui quello che conta è unicamente il numero totale delle sillabe, ... dove quindi l’atona finale non sarà più in soprannumero ma farà anch’essa parte delle sillabe utili alla definizione del verso” (Avalle 1962: 152).

Va tuttavia chiarito che un tale avvicendamento non costituisce in questi testi un’irregolarità rispetto al sistema dominante (quello sancito dalle *artes coeve* e da un’intera tradizione lirica), poiché nulla vietava la mescolanza di versi anche sillabicamente diseguali, se regolata dalla posizione (sempre corrispondente a quella fissata nella prima strofa). Un’irregolarità o un’infrazione si ha piuttosto nella seguente canzone di Don Denis, in cui non viene salvaguardata la corretta dislocazione nelle strofe di versi a uscita differente. Il primo, quarto e quinto verso della seconda *cobla* (rima *a*) presentano infatti eptasillabi femminili in luogo dei corrispondenti ottosillabi maschili della prima e terza strofa:

Pois mha ventura tal é ja
que sodes tam poderosa
de mim, mha senhor fremosa,
por mesura que em vós á,
e por bem que vos estará,
pois de vós nom ei nenhum bem,
de vos amar nom vos pes em,
senhor.

E pois por bem nom teedes
que eu aja de vós grado
por quant’ afam ei levado
por vós; ca assi queredes,
mha senhor, fe que devedes,
pois de vós nom ei nenhum bem,
de vos amar nom vos pes em,
senhor.

E lume d’ estes olhos meus,
pois m’ assi deseparades
e que me grado nom dades
como dam outras aos seus,

mha senhor, polo amor de Deus,
 pois de vós nom ei nenhum bem,
 de vos amar nom vos pes em,
 senhor.

E eu nom perderei o sem,
 e vós nom perdedes i rem,
 senhor.

Schema:

I, III: a8 b7' b7' a8 a8 C8 C8 D2 (RM 143: 3)

II: a7' b7' b7' a7' a7' C8 C8 D2 (RM 143: 4)

fiinda: c8 c8 d2

Il fenomeno constatato e descritto da Mussafia, a nostro avviso, si riferisce segnatamente a questa tipologia di componimenti, in cui le combinazioni del tipo 8–7' si applicano allo spazio inter-strofico e non semplicemente intra-strofico, con conseguente riduzione all'isometria di testi in apparenza polimetrici (contenenti cioè versi di differente lunghezza senza una struttura regolare).²¹ I poeti peninsulari, in sintesi, compirono un passo in più nel percorso dell'isosillabismo ad oltranza, poiché tali equivalenze fondate sulla *paritas sillabarum*, attestate nei provenzali in testi con struttura metrica regolare, coinvolgono nei galego-portoghesi — e prima ancora nei trovieri, sebbene in rarissimi casi²²— l'intero componimento, e non la singola *cobla*.²³

Passando in rassegna le edizioni critiche di singoli autori e le sillogi antologiche, si ha l'impressione che si sia sedimentato nel tempo un uso impreciso della denominazione “legge Mussafia” e la sua conseguente applicazione a luoghi che non presentano alcuna violazione, nemmeno apparente, alla norma metrica. La maggior parte degli specialisti pare infatti adottare un'interpretazione estensiva della *lex* (divenuta ormai una specie di luogo comune), riferendola a tutti i testi caratterizzati dalla compresenza di *rimas mesturadas* dello stesso numero di sillabe, sia quelli in cui si rispetta la corrispondenza di rime femminili con femminili e maschili con maschili sia quelli in cui tale rispondenza è, più o meno sistematicamente, infranta.²⁴

Furono probabilmente i primi esempi addotti da Mussafia a favorire l'ambiguità, dato che tra essi figura un confronto tra la citata *cantiga de amigo* dionigina e *Per fin' amor m'esjauzira* di Cercamon, in cui eptasillabi femminili e ottosillabi maschili sono disposti in sedi omologhe in ogni strofa. Ma nelle prime pagine del suo articolo il filologo mira puramente ad individuare l'antecedente di tale combinazione versale nella lirica trobadorica, riservando alle poesie di Don Denis riportate in seguito il compito di esemplificare in maniera rigorosa il particolare uso fatto di tali alternanze dai poeti peninsulari.²⁵ Non fa maggior chiarezza a questo riguardo il saggio di Barbara Spaggiari che, partendo dall'indagine di Mussafia, imposta la questione in termini più

²¹ O, da un altro punto di vista, di testi che infrangono solo apparentemente il principio dell'isostrofia.

²² Cf. tra gli altri Avalle (1962: 143 e 152), Mölk (1972: 469–470), Mölk e Wolfzettel (1972: 28–29), Billy (1989: 49–54). Si vedano inoltre le perplessità di Bédier ([1928] 1972: 486) che, editando le sei canzoni attribuite al *quens de Bretagne*, s'imbatteva nel fenomeno in ben tre occasioni, definendolo una licenza plausibile “en vers destinés au chant”.

²³ Come nota Beltrami (1984: 600), a differenza dei testi provenzali, in quelli galego-portoghesi si verifica “non solo l'alternanza, ma anche l'equivalenza di n con (n-1)” ed essa si dà unicamente quando i versi occupino posizioni corrispondenti in strofe diverse.

²⁴ Basterà leggere lo studio di Azevedo (1965) sui decasillabi di Johan Garcia de Guilhade per trovare citata la *loi dite de Mussafia* in riferimento alla regolarissima mescolanza di enneasillabi femminili e decasillabi maschili in *Ai, dona fea, fostes-vos queixar*, mentre si tace a proposito di *Veestes me, amigas, rogar* (cf. *infra*), già collegata al fenomeno studiato dal filologo dalmata da Nobile (1908) nei primi del Novecento. La stessa tendenza a riportare un'alternanza affatto irregolare ad una *lex* metrica si riscontra nelle edizioni, più o meno recenti, di Lapa (1970), Rodríguez (1980), Spampinato Beretta (1987), Pena (1990), Martínez Pereiro (1992), Vallín (1996), Vázquez Sánchez (2004), e molte altre se ne potrebbero aggiungere.

ampi, studiando il rapporto e la coesistenza dei differenti sistemi versificatori in uso nel portoghese antico e tentando un approccio storico-genetico all'intero fenomeno della "parità sillabica ad oltranza". La sua schedatura infatti, fondata sul vaglio sistematico dei tre canzonieri, annette tutte le *cantigas* interessate da simili forme di mescolanza sillabica, sia quelle riconducibili al sistema metrico "provenzale" sia quelle caratterizzate dall'effettiva equivalenza di versi maschili e femminili perfettamente isosillabici.

Per non generare ulteriori equivoci si è effettuata una nuova ricognizione sul *corpus* lirico profano galego-portoghese al fine di individuare i soli casi in cui sia possibile parlare rigorosamente di *lex Mussafia*, se così si vuol continuare a chiamarla.²⁶ Alla luce di quanto detto sinora ci pare infatti senz'altro da rifiutare l'estensione di questa etichetta a qualsiasi tipo di alternanza tra versi maschili e femminili di uguale misura sillabica; essa andrà piuttosto riservata ai testi in cui tale avvicendamento avviene in strofe differenti.

4. I testi

1. 7,7 Afonso Mendez de Besteiros, *Mha madre, venho vos rogar* (amigo)
 - 160: 321 (I, III) a8 b8 b8 a8 C8 C8 / *fiinda* d8
 - 160: 416 (II) a7' b8 b8 a7' C8 C8
2. 18,12 Alfonso X, *Don Airas, pois me rogades* (escarnio)
 - 155: 27 (I, III) a7' b7' b7' a7' C10'
 - 155: 26 (II) a8 b8 b8 a8 C10'²⁷
3. 18,15 Alfonso X, *Don Meendo, Don Meendo* (escarnio)
 - 26: 108 (I) a7' a7' B10'
 - 26: 104 (II, III) a8 a8 B10'
4. 24,2 Caldeiron [dubbia attribuzione], *Ūa donzela coitado* (escarnio)
 - 161: 283 (I) a7' b8 b8 a7' c8 c8 a7'
 - 161: 286 (II, III) a7' b7' b7' a7' c8 c8 a7'

²⁵ Cf. Mussafia ([1895] 1983: 309–310 per il tipo 8–7' e 312–313 per 10–9'). Del resto anche nella schematica sintesi del suo assunto contenuta nella nota 11, Mussafia ([1895] 1983: 314) fa sempre riferimento alla corrispondenza tra strofe, non alla mescolanza di rime piane e rime tronche in seno ad una stessa *cobla*.

²⁶ Lo spoglio è stato effettuato a partire dal *database* della lirica profana galego-portoghese (disponibile *online* all'indirizzo <[HTTP://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2](http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2)>), che, nella versione MedDB 2.2, aggiorna i due volumi della *LP*. Non si è ovviamente tralasciato di consultare le edizioni cartacee, né di controllare, laddove necessario, i testimoni. I testi sono elencati secondo l'ordine e la numerazione di *LP* che, salvo rare eccezioni, rispettano quelli del repertorio di Tavani (1967). Per ognuno di essi si indica, oltre al nome del trovatore cui viene attribuita —talvolta in modo non univoco— la paternità della poesia in questione e all'*incipit*, il genere cui appartiene, il numero dello schema metrico secondo *RM* (salvo correzioni indispensabili di cui si dà conto nelle note) e la struttura rimico-sillabica, specificata necessariamente strofa per strofa. Lo schema della *fiinda*, dove essa sia presente, viene segnalato a lato dell'ultima strofa da cui, di norma, è strutturalmente dipendente. Infine, scremato il *corpus* dalle poesie di incerta distribuzione strofica, si è ritenuto opportuno segnalare e discutere a parte quattro casi dubbi. Dei componimenti schedati, sei non compaiono nella campionatura di Spaggiari: 18,12; 18,15; 38,4; 67,1; 86,3; 86,4. I 67 testi individuati da Beltrami invece comprendono, oltre i nostri quattro casi dubbi (67,4; 107,6; 110,3; 117,6), le *cantigas* 22,13; 66,3 e 142,1, mentre si esclude 18,12. A questi andrà infine aggiunto 86, 3.

²⁷ Questo lo schema della seconda strofa nell'edizione di Paredes (2001), seguita dai curatori di MedDB (era *a7 b8 b7 a8 C10'* in *LP*, secondo il testo Lapa). La poesia, è bene ricordarlo, è un *contrafactum* di *Juravades mi vós, amigo* di Fernan Froiaz (numero 18 del nostro elenco): l'identità della struttura rimica, da un lato, con ripresa di quattro rime e tre rimanti (*morar, amigo, digo*), e sillabica, dall'altro, con analoga combinazione di versi maschili e femminili aritmeticamente isosillabici, e la presenza di giochi equivoci rispetto all'originale (in particolar modo nel ritornello) ne fanno un esempio della terza modalità di *seguir* descritta dall'*Arte de trovar*. Cf. Asensio (1970: 93), Canettieri e Pulsoni (2003: 120–121).

5. 25,6 Don Denis, *Amiga, bon grad' aja Deus* (amigo)
 160: 325 (I) a8 b8 b8 a8 C8 C8
 160: 417 (II) a7' b8 b8 a7' C8 C8
6. 25,32 Don Denis, *Deus, com' ora perdeu Joam Simhom!* (escarnio)
 13: 41 (I, III) a10 a10 a10 b9' a10 b9'
 13: 11 (II) a10 a10 a10 b10 a10 b10
7. 25,34 Don Denis, *Dizede, por Deus, amigo* (amigo)
 160: 432 (I) a7' b7' b7' a7' C8 C8
 160: 328 (II, III) a8 b8 b8 a8 C8 C8
8. 25,55 Don Denis, *Nostro Senhor, ajades bon grado*²⁸ (amor)
 160: 294 (I, II) a9' b10 b10 a9' C9' C9'
 160: 261 (III) a10 b10 b10 a10 C9' C9' / *fiinda* c9' c9'
9. 25,61 Don Denis, *O meu amig', amiga, nom quer'eu* (amigo)
 160 : 23 (I, II) a10 b10 b10 a10 C10 C10
 160: 279 (III) a10 b9' b9' a10 C10 C10 / *fiinda* c10 c10
10. 25,76 Don Denis, *Pois mha ventura tal é ja* (amor)
 143: 3 (I, III) a8 b7' b7' a8 a8 C8 C8 D2 / *fiinda* c8 c8 d2
 143: 4 (II) a7' b7' b7' a7' a7' C8 C8 D2
11. 25,104 Don Denis, *Roga m' oje, filha, o voss' amigo* (amigo)
 160: 300 (I, II) a9' b9' b9' a9' C10 C10
 160: 280 (III) a10 b9' b9' a10 C10 C10
12. 33,3 Estevan Fernandiz d' Elvas, *Estes que agora, madre, aqui som* (amigo)
 160: 281 (I) a10 b9' b9' a10 C10 C10
 160: 44 (II, III) a10 b10 b10 a10 C10 C10
13. 33,4 Estevan Fernandiz d' Elvas, *Farei eu, filha, que vos non veja* (amigo)
 160: 286 (I, III) a9' b10 b10 a9' C10 C10
 160: 301 (II) a9' b9' b9' a9' C10 C10
14. 36,3 Estevan Travanca, *Por Deus, amiga, que preguntedes* (amigo)
 160: 287 (I, III) a9' b10 b10 a9' C10 C10
 160: 282 (II) a10 b9' b9' a10 C10 C10
15. 38,4 Fernand' Esquio, *O vosso amigo, assi Deus m' empar* (amigo framm.)
 11: 7 (I, II) a10 a10 a10 B5'
 11: 10 (III) a9' a9' a9' B5'
16. 38,7 Fernand' Esquio, *Senhor, por que eu tant' afam levey* (amor)
 155: 1 (I, II) a10 b10 b10 a10 C12
 155: 16 (III) a9' b9' b9' a9' C12
17. 40,2 Fernan Fernandez Cogominho, *Amiga, muit' á que non sei* (amigo)
 160: 340 (I) a8 b8 b8 a8 C8 C8
 160: 420 (II) a7' b8 b8 a7' C8 C8
 160: 409 (III) a8 b7' b7' a8 C8 C8 / *fiinda* c8 c8
18. 42,2 Fernan Froiaz, *Juravades mi [vós], amigo*²⁹ (amigo)
 155: 25 (I) a7' b8 b8 a7' C10
 155: 28 (II) a7' b7' b7' a7' C10
 155: 24 (III) a8 b7' b7' a8 C10

²⁸ Il MedDB offre per questo testo l'edizione curata da Arias Freixedo (2003: 370–371) per la sua raccolta antologica. L'unica differenza di sostanza tra questa edizione e quella di Lang si riscontra al v. 13 dove si ripristina l'incipitario *Porque* dei manoscritti, corretto dall'editore svizzero-americano, per esigenze metriche, con la locuzione *Por quanto*, già presente in apertura del v. 2. Non interessa qui discutere o giustificare la conseguente ipometria del verso, quanto piuttosto segnalare l'errata struttura metrica riportata dal *database* che considera il primo e quarto verso della terza strofa enneasillabi femminili, fornendo cioè per tutta la poesia lo schema 160: 294. Tali versi non possono invece che essere maschili essendo la rima in *-eus* necessariamente tronca (le parole-rima sono *Deus* e *meus*). Per tale motivo si riporta lo schema registrato nella prima versione del MedDB, quello cioè che si legge nei volumi cartacei di *LP*, basato sul testo Lang.

²⁹ Cohen (2003: 271), sulla cui edizione si basa MedDB, propone di eliminare il soggetto *vós* (e nel secondo verso l'aggettivo *mui*) per ripristinare la supposta isometria.

- 155: 17 (IV) a8 b8 b8 a8 C10
19. 42,3 Fernan Froiaz, *Porque se foi d' aqui meu amigo* (amigo)
 99: 39 (I) a9' b10 a9' b10 C10 C10
 99: 10 (II, III) a10 b10 a10 b10 C10 C10
20. 44,7 Fernan Gonçalvez de Seabra, *Pero que eu meu amigo roguei* (amigo)
 160: 58 (I) a10 b10 b10 a10 C10 C10
 160: 289 (II, III) a9' b10 b10 a9' C10 C10
21. 56,5 Gil Perez Conde, *Já eu non ei por quen trobar* (escarnio)
 101: 42 (I, III) a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
 101: 61 (II, IV) a8 b7' a8 b7' c8 c8 b7'
22. 60,3 Gonçal' Eanes do Vinhal, *Amigas, eu oy dizer* (escarnio)
 160: 399 (I) a8 b8 b8 a8 C7' C7'
 160: 449 (II) a7' b7' b7' a7' C7' C7'
23. 60,5 Gonçal' Eanes do Vinhal, *Maestre, todo' lus vossos cantares* (escarnio)
 161: 213 (I) a10' b10 b10 a10' c9' c9' a10'
 161: 216 (II, III) a10' b9' b9' a10' c10 c10 a10' / I *fiinda* d10 d10 a 10', II *fiinda* e10 e10 a10'
24. 62,2 Johan, *Os namorados que troban d' amor* (pranto)
 161: 33 (I, IV) a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10 / *fiinda* d10 d10 a10
 161: 220 (II) a9' b10 b10 a9' c10 c10 a9'
 161: 229 (III) a9' b9' b9' a9' c10 c10 a9'
25. 63,3 Johan Airas, *Ai mia filha, por Deus, guisade vós* (amigo)
 160: 74 (I, II) a10 b10 b10 a10 C10 C10
 160: 290 (III) a9' b10 b10 a9' C10 C10
26. 65,1 Johan de Cangas, *Amigo, se mi gran ben queredes* (amigo)
 26: 91 (I) a9' a9' B9'
 26: 73 (II, III) a10 a10 B9'
27. 67,1 Johan de Requeixo, *A Far' un dia irei* (amigo)
 99: 78 (I) a6 b8 a6 b8 C6 C8
 99: 79 (II, III) a6 b7' a6 b7' C6 C8
28. 67,5 Johan de Requeixo, *Pois vós, filha, queredes mui gran ben* (amigo)
 99: 35 (I) a10 b10 a10 b10 C9' C9'
 99: 42 (II) a9' b10 a9' b10 C9' C9'
 99: 45 (III) a9' b9' a9' b9' C9' C9'³⁰
29. 70,51 Johan Garcia de Guilhade, *Veestes me, amigas, rogar* (escarnio)
 139: 20 (I) a8 b7' b7' a8 a10 C10 C8
 139: 21 (II, III) a7' b7' b7' a7'a9' C10 C8³¹
30. 73,1 Johan Mendiz de Briteiros, *Amiga, ben sey que non á* (amigo)
 160: 354 (I, III) a8 b8 b8 a8 C8 C8 / *fiinda* c8 c8
 160: 422 (II) a7' b8 b8 a7' C8 C8
31. 73,5 Johan Mendiz de Briteiros, *Ora vej' eu que non á verdade* (amigo)
 160: 292 (I, II) a9' b10 b10 a9' C10 C10
 160: 125 (III) a10 b10 b10 a10 C10 C10 / *fiinda* c10 c10
32. 74,2 Johan Nunez Camanez, *Id', ai miá madre, vee-lo meu amigo* (amigo)
 26: 53 (I) a11' a11' B11'
 26: 39 (II, III) a12 a12 B11'
33. 75,16 Johan Perez d' Aboim, *Pero vos ides, amigo* (amigo)
 160: 423 (I, IV) a7' b8 b8 a7' C8 C8
 160: 355 (II, III) a8 b8 b8 a8 C8 C8
34. 75,22 Johan Perez d' Aboim, *Vistes, madre, quando meu amigo* (amigo)
 26: 92 (I, II) a9' a9' B9'
 26: 74 (III, IV) a10 a10 B9'
35. 77,16 Johan Servando, *Ir-vos queredes, amigo* (amigo)

³⁰ Questo lo schema fornito da MedDB, ma va segnalato che l'edizione scelta, quella antologica di Arias Freixedo (2003: 464–465), preferisce non intervenire sulle lezioni ipometriche dei manoscritti, per cui a rigore il primo e terzo verso della terza strofa risulterebbero degli ottosillabi femminili.

³¹ MedDB segnala come ottosillabo maschile il quarto verso della seconda e terza strofa, ma si tratta evidentemente di una svista che ripete l'a8 del rigo superiore.

- 166: 3 (I) a7' b8 b8 a7' C8 C8 C8 C8
 166: 1 (II) a8 b8 b8 a8 C8 C8 C8 C8
 166: 2 (III) a8 b7' b7' a8 C8 C8 C8 C8 / *fiinda* c8 c8
36. 81,3 Johan Vasquiz de Talaveira, *Conselhou-mi ùa mia amiga* (amigo)
 160: 293 (I) a9' b10 b10 a9' C10 C10
 160: 145 (II, III) a10 b10 b10 a10 C10 C10 / *fiinda* c10 c10
37. 86,3 Lopo, *Ben vej' eu que dizia mha senhor* (amor)
 160: 159 (I, II) a10 b10 b10 a10 C10 C10
 (III) a9' b10 b10 a9' C10 C10³²
38. 86,4 Lopo, *Disseron-m' agora do meu namorado* (amigo)
 26: 51 (I, III) a11' a11' B12'
 26: 38 (II) a12 a12 B12'
39. 86,10 Lopo, *Por Deus vos rogo, madre, que mi digades* (amigo)
 26: 55 (I, II) a11' a11' B11'
 26: 40 (III) a12 a12 B11'
40. 86,11 Lopo, *Por que se foi meu amigo* (amigo)
 160: 425 (I) a7' b8 b8 a7' C7' C7'
 160: 401 (II) a8 b8 b8 a8 C7' C7'
41. 88,5 Lourenço, *Hir-vus queredes, amigo?* (amigo)
 160: 431 (I) a7' b7' b7' a7' C8 C10
 160: 408 (II) a8 b7' b7' a8 C8 C10
 160: 313 (III) a8 b8 b8 a8 C8 C10 / 2 *fiindas* c8 c8
42. 88,16 Lourenço, *Tres moças cantavan d' amor* (amor)
 160: 411 (I, II) a8 b7' b7' a8 C7' C7'
 160: 426 (III) a7' b8 b8 a7' C7' C7'
 160: 455 (IV) a7' b7' b7' a7' C7' C7'
43. 88,17 Lourenço, *Hunha moça namorada* (amigo)
 160: 427 (I) a7' b8 b8 a7' C7' C7'
 160: 456 (II) a7' b7' b7' a7' C7' C7'
 160: 412 (III) a8 b7' b7' a8 C7' C7'
44. 93,7 Martin de Ginzo, *Se vos prouguer, madr', oj' este dia* (amigo)
 99: 43 (I, II) a9' b10 a9' b10 C9' C9'
 99: 36 (III) a10 b10 a10 b10 C9' C9'
45. 95,3 Martin de Padrozelos, *Amig', avia queixume* (amigo)
 160: 428 (I, II) a7' b8 b8 a7' C7' C7'
 160: 402 (III) a8 b8 b8 a8 C7' C7' / *fiinda* d8 d8³³
46. 95,7 Martin de Padrozelos, *Gran sazon á, meu amigo* (amigo)
 161: 295 (I) a7' b7' b7' a7' c7' c7' a7'
 161: 282 (II) a8 b8 b8 a8 c7' c7' a8
 161: 285 (III) a7' b8 b8 a7' c7' c7' a7'
47. 95,9 Martin de Padrozelos, *Madr', enviou-vo-lo meu amigo* (amigo)
 160: 306 (I) a9' b9' b9' a9' C9' C9'

³² RM offre erroneamente lo schema 160: 159 per tutta la poesia, non segnalando il cambiamento che interviene nella terza strofa.

³³ La corrispondenza 8–7' coinvolge in qualche modo anche la struttura del congedo, che, come è noto, dipendeva di norma da quella dell'ultima strofa. Come prescrive l'*Arte de trovar* (cap. IV 4; Tavani 1999: 48–49), “se for a cantiga de mestria, deve a finda rimar com a prestumeira cobra; e se for de refram, deve de rimar com o refram”: nonostante non manchino casi di infrazione a questa regola (cf. tra le poesie elencate 88,5), ci sembra indubbio che nel presente testo i due ottosillabi conclusivi siano metricamente equiparati agli eptasillabi femminili a rima baciata del ritornello. Un caso simile è rappresentato da *Estes con que eu venho preguntei* di Lourenço (88,4), *cantiga de amor* in decasillabi maschili eccetto il secondo e terzo verso della *fiinda* la quale, a ben vedere, invece di seguire lo schema del ritornello riprende quello del corpo strofico ma con una corrispondenza del tipo 10–9'. Eccone lo schema metrico (RM 160: 162): a10 b10 b10 a10 C10 C10 / *fiinda* d10 e9' e9' d10. Analoga situazione si registra nella lirica d'oil, dove la canzone in ottosillabi maschili *Longuement ai esté pensis* del Conte di Bretagna è chiusa da una *tornada* di cinque versi di cui tre eptasillabi femminili (cf. Bédier [1928] 1972: 491–492).

- 160: 297 (II) a9' b10 b10 a9' C9' C9'
 160: 269 (III) a10 b10 b10 a10 C9' C9' / *fiinda* c9' c9'
48. 101,1 Men Rodriguez Tenoiro, *Amigo, pois mi dizedes* (amigo)
 160: 414 (I) a7' b8 b8 a7' C8 C8
 160: 407 (II) a8 b7' b7' a8 C8 C8
49. 101, 6 Men Rodriguez Tenoiro, *Pois que vos eu quero mui gran ben* (amigo)
 168: 4 (I, III) a9 b9 b9 a9 C8' C7' D8' D7'
 168: 5 (II) a9 b8' b8' a9 C8' C7' D8' D7'
50. 117,5 Pedr' Eanes Solaz, *Jurava m' oje o meu amigo* (amigo)
 160: 302 (I) a9' b9' b9' a9' C10 C10
 160: 195 (II, III) a10 b10 b10 a10 C10 C10
51. 121,3 Pero d' Armea, *Amigo, mando-vos migo falar* (amigo)
 160: 270 (I, III) a10 b10 b10 a10 C9' C9'
 160: 307 (II) a9' b9' b9' a9' C9' C9'
52. 121,8 Pero d' Armea, *Donzela, quen quer entenderia* (escarnio)
 161: 231 (I, III) a9' b9' b9' a9' c9' c9' a9'
 161: 227 (II) a9' b10 b10 a9' c9' c9' a9'
53. 122,4 Pero de Bardia, *Jurava mh o meu amigo* (amigo)
 42: 25 (I, III) a7' a7' b7' b7' B7'
 42: 17 (II, IV) a8 a8 b7' b7' B7' / *fiinda* b7' b7'
54. 123,5 Pero de Veer, *Do meu amig', a que eu quero ben* (amigo)
 26: 82 (I) a10 a10 B7
 26: 95 (II, III, IV, V) a9' a9' B7³⁴
55. 124,1 Pero d' Ornelas, *Avedes vós, amiga, guisado* (amigo)
 151: 6 (I) a9' b9' b9' a9' B9' B9'
 160: 308 (II) a9' b9' b9' a9' C9' C9'
 160: 298 (III) a9' b10 b10 a9' C9' C9'³⁵
56. 125,20 Pero Garcia Burgalês, *Maria Negra, desventuyrada* (escarnio)
 161: 223 (I) a9' b10 b10 a9' c10 c10 a9'
 161: 230 (II) a9' b9' b9' a9' c10 c10 a9'
 161: 228 (III) a9' b10 b10 a9' c9' c9' a9'
57. 127,1 Pero Gomez Barroso, *Amiga, quero-vos eu já dizer* (amigo)
 160: 284 (I, III) a10 b9' b9' a10 C9' C9' / *fiinda* c9' c9'
 160: 271 (II) a10 b10 b10 a10 C9' C9'
58. 131,1 Pero Mafaldo, *Ai, amiga!, sempr' avedes sabor* (amigo)
 160: 283 (I) a10 b9' b9' a10 C10 C10
 160: 212 (II, III) a10 b10 b10 a10 C10 C10
59. 134,7 Pero Meogo, *Por mui fremosa, que sanhuda estou* (amigo)
 37: 43 (I, II) a10 a10 B6 B10
 [37: 48] (III) a9' a7' B6 B10³⁶

³⁴ MedDB riporta il testo di Cohen che, come già Tavani (*RM*), considera il ritornello formato da un solo verso, non tenendo in considerazione il *poys* che si legge nei manoscritti —in *B* alla fine del terzo verso e in *V* all'inizio del quarto— e da cui partiva Nunes ([1926–1928] 1973, II: 324) per la sua integrazione, accolta a suo tempo dai compilatori di *LP*.

³⁵ A differenza di quanto accade per 107,6, che verrà discusso nei casi particolari, riteniamo plausibile includere questo testo e 145,4 nella nostra schedatura, giacché l'apparente irregolarità metrica, immediatamente visibile dal diverso numero di schema assegnato alle strofe, si spiega facilmente con la coincidenza della rima *b* della prima *cobla* con quella del ritornello (entrambe in *-igo*). Tutte le strofe sono in sostanza riportabili alla formula n. 160 (*abbaCC* con *b = C* per la prima), pertanto le differenze di schema rimico, limitate essenzialmente al ritornello, non costituiscono un ostacolo al rilevamento della *lex* e non invalidano il testo ai fini della nostra ricerca.

³⁶ Il secondo verso della terza strofa figura nel repertorio di Tavani come un enneasillabo femminile (e così in *LP* e MedDB), ma “que el non ven, mais envia” non conta più di otto sillabe, come notano correttamente Méndez Ferrín (che cita per i vv. 9 e 10 la legge di Mussafia; cf. Méndez Ferrín 1966: 140) e Azevedo Filho (1995: 46). Nunes ([1926–1928] 1973, II: 373) sana l'ipometria integrando *oje* dopo il soggetto *el*; ugualmente possibile il ripristino della frequente formula *mandad' envia* (attestata ad esempio in 25,95, v. 19 e ritornello; 72,1, v. 2; 112,1, vv. 2 e 10 ecc.), ma si tratterebbe di una correzione

60. 145,4 Roi Martinz do Casal, *Muit' ei, ai Amor, que te gradescer* (amigo)
 151: 5 (I) a10 b10 b10 a10 B10 B10
 160: 220 (II) a10 b10 b10 a10 C10 C10
 160: 303 (III) a9' b9' b9' a9' C10 C10 / *fiinda* c10 c10³⁷
61. 148,16 Roi Queimado, *Pois mia senhor me manda* (amor)
 160: 415 (I) a7' b8 b8 a7' c10 c7
 [160: 430] (II) a7' b7' a7' b7' c10 c7³⁸
 160: 430 (III) a7' b7' b7' a7' c10 c7
62. 157,39 Anonimo, *Pero eu vejo aqui trobadores*³⁹ (amor)
 99: 44 (I) a9' b10 a9' b10 C9' C9'
 99: 38 (II, III) a10 b9' a10 b9' C9' C9'

5. Casi particolari

1. 107,6 Nuno Perez Sandeu, *Porque vos quer' eu mui gran ben* (amigo)
 160: 413 (I) a8 b7' b7' a8 C7' C7'
 244: 20 (II) a7' b7' c7' b7' D7' D7' (con C = D)

Nonostante la corrispondenza 8–7' dei primi versi delle strofe, riteniamo opportuno escludere il testo dalla nostra catalogazione a causa del differente schema rimico che contraddistingue la seconda strofa.⁴⁰ Tale anomalia potrebbe essere l'indizio di una corruzione testuale secondo Rip Cohen, per il quale la formula di partenza doveva essere *aaB* o *aaBB*. La stessa ipotesi era già stata avanzata da Lapa che proponeva però, nella sua recensione alla raccolta antologica di Nunes, un pesante intervento nell'ordine sintattico e nel testo della prima strofa.⁴¹

detтата esclusivamente da ansie regolarizzatrici tutte moderne. Basti qui segnalare il caso, che si legittimi l'integrazione o ci si mantenga fedeli ai testimoni, la presenza della *lex* rimane invariata per il primo verso.

³⁷ Cf. nota 35.

³⁸ Per evitare l'irregolarità rimica all'inizio della seconda strofa, Tavani (*RM*) inverte l'ordine dei primi due versi ripristinando la fronte a rima incrociata, operazione che gli consente di attribuire alle ultime due strofe lo stesso schema 160: 430. Sebbene questo tipo di inversione sia un errore di copia ricorrente nei manoscritti (cf. la già citata canzone 25,112), nel caso in questione i testimoni non offrono nessun appiglio sicuro per un intervento del genere, per cui manteniamo i distinti schemi metrici così come segnalati da MedDB, convinti che si possa parlare ugualmente dell'esistenza del fenomeno che ci interessa. È invece indubbiamente maschile il decasillabo della prima strofa “Mais non me pod' ela tolher por én”, segnato inavvertitamente come femminile da *LP* e MedDB.

³⁹ Già Canettieri notava la singolarità metrica di questa poesia anonima, “dove la presenza dell'enneasillabo e il rispetto della legge Tobler-Mussafia [certo un refuso per legge Mussafia, visto il contesto] sono una peculiarità non rilevabile sistematicamente altrove” (Arbor, Canettieri e Pulsoni 2004: 153). A margine, segnaliamo che questa canzone e 117,6 (cf. *infra* nei casi particolari), entrambe trasmesse da *Ajuda*, presentano lo spazio per la notazione musicale solo per la prima strofa, segno che le successive non ne esigevano una propria nonostante le oscillazioni sillabiche. L'adattamento della musica a schemi metrici con simili alternanze è del resto documentato già nella lirica francese, cf. Bédier ([1928] 1972: 486).

⁴⁰ E a maggior ragione si è esclusa dalla schedatura la polimetrica *Senhor, que coitad' og' eu no mundo vivo* (104,9) che, nonostante una corrispondenza 13–12', oltretutto tra versi irrelati, non fornisce per il resto garanzie sufficienti per i nostri scopi (sarà da rivedere al riguardo lo stesso schema metrico offerto da *RM*, essendo ad esempio il secondo e quarto verso della terza stanza formati da sei e non da cinque sillabe; il secondo ed il quinto della quarta strofa sono rispettivamente un verso di otto e di tredici sillabe e non di sette e dodici, e così via).

⁴¹ Da notare che per questo testo Lapa registra la presenza della legge Mussafia “apenas na 1ª estrofe”, con il consueto appiattimento della *lex* alla semplice alternanza di versi femminili e maschili aritmeticamente isosillabici all'interno di strofa. Cf. Lapa (1965: 33) e Cohen (2003: 266).

Seguono tre *cantigas* in cui le differenti possibilità di interpretazione dello schema metrico (nella fattispecie in versi lunghi o in versi brevi) pongono dei dubbi sulla loro legittima inclusione nella nostra schedatura. In taluni casi infatti, come avviene per *Pois mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor* (22,13), segnalato da Spaggiari e Beltrami come un esempio di parità sillabica a oltranza, la lettura in versi lunghi annulla qualsiasi tipo di irregolarità o anomalia metrica. Anche se in queste tre poesie, due d'amico e un *escarnio d' amor*, la disposizione in versi lunghi sembra sempre oggettivamente preferibile, ci è parso opportuno segnalarle a parte, tanto più che le varianti maschili e femminili isosillabiche dello stesso verso rimandano qui a coppie non altrimenti attestate: 16–15' e 15–14'.

2. 67,4 Johan de Requeixo, *Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo* (amico)

37: 15 (I) a15' a15' B7' B7'

37: 4 (II, III) a16 a16 B7' B7'

Il repertorio di Tavani segnala altre due possibilità di lettura metrica: la prima considera il ritornello formato da un unico verso di 16 sillabe (schema n. 26: *aaB*) e la seconda propone una divisione in versi brevi, riconducibile in sostanza alla formula n. 244 (*abcbDD*, con *a = D* per la prima strofa):

217: 4 (I) a7' b7' c7' b7' A7' A7'

244: 8 (II) a7' b8 c7' b8 D7' D7'

244: 7 (III) a7' b8 c8 b8 D7' D7'

3. 110,3 Nuno Treez, *Non vou eu a San Clemenço orar e faço gram rason* (amico)

(I–V) a16 a16 B7' B7'

(VI) a15' a15' B7' B7'

Cohen dispone il ritornello in un unico verso (schema *aaB*), mentre Tavani (*RM*) offre solo una strutturazione in versi brevi che comporta però di strofa in strofa variazioni nella formula rimica:

244: 9 (I, III, IV) a7' b8 c7' b8 D7' D7'

227: 1 (II) a7' b8 c7' b8 C7' C7'

99: 60 (V) a7' b8 a7' b8 C7' C7'

58: 7 (VI) a7' b7' a7' b7' C7' C7' (con C = D)

4. 117,6 Pedr' Eanes Solaz, *Non est a de Nogueyra a freyra que m' en poder ten* (escarnio)

(I, II) a15 a15 B7' B7'

(III, IV) a14' a14' B7' B7'⁴²

Anche in questo caso Tavani (*RM*) non contempla la possibilità di strutturare la poesia in versi lunghi, offrendo un'unica possibilità di lettura in versi corti con una corrispondenza del tipo 7'–7 che, come accennato sopra, si richiama al sistema rimatico “provenzale”, in base al quale i versi si equivalgono per la posizione dell'ultimo ictus, non rientrando nel computo sillabico l'atona finale dell'eptasillabo femminile:

217: 6 (I, II) a6' b7 c6' b7 A7' A7'

217: 7 (III, IV) a6' b7' c6' b7' A7' A7'

6. Analisi del corpus

L'analisi di questi dati permette di confermare alcune osservazioni già prospettate da Mussafia e Spaggiari e di raggiungere una serie di conclusioni:

⁴² Anche con questa disposizione i versi non sono scevri di irregolarità, tanto che per evitare l'ipometria del secondo verso della terza strofa (“non á coyta no mundo, nen míngua que ouvesse”) Pilar Lorenzo Gradín (2009: 503) propone l'integrazione, fondata sull'*usus scribendi* dell'autore, del pronome personale *eu*.

a) la corrispondenza di versi maschili e femminili, ritmicamente differenti ma equivalenti sulla base del materiale computo sillabico, non costituisce una trasgressione alla legge di derivazione provenzale secondo la quale nella stessa posizione strofica l'uscita del verso non può cambiare. E nemmeno tali equivalenze vanno imputate a insufficienza tecnica degli autori o a errore di copista: il fenomeno, noto come *lex Mussafia* (nella sua accezione più ristretta), rappresenta piuttosto una variante, minoritaria ma ugualmente lecita, di *iguar versos*.

b) I versi maggiormente interessati da questa intercambiabilità fondata per così dire su un'equivalenza numerica e non ritmica sono, da un lato, il decasillabo maschile e l'ennesillabo femminile (o verso femminile di dieci sillabe, come lo denominerebbe Mussafia [1895] 1983: 312) con 33 casi sui 62 raccolti e, dall'altro, l'ottosillabo maschile e l'eptasillabo femminile (verso femminile di otto sillabe) con un totale di 24 casi; a questi si aggiunge una canzone (70,51) che accoglie entrambe le combinazioni versali. Seguono tre attestazioni del tipo 12–11⁴³ e una del tipo 9–8⁷.

c) I 62 casi schedati appartengono in forma maggioritaria al *corpus d'amigo*, in concreto 44 di questi testi si inscrivono nella modalità appena citata, 7 sono *cantigas d'amor* e 10 *d'escarnio e maldizer*, chiude la distribuzione per generi il pianto in morte di Don Denis.⁴⁴ I dati emersi dall'analisi del *corpus* costituiscono inoltre un'ennesima conferma di quella vasta omogeneità formale che contraddistingue la produzione lirica galego-portoghese, visto che i testi catalogati rispecchiano appieno le tendenze strutturali in essa dominanti.⁴⁵

Lo spettro degli schemi metrici abbraccia una quindicina di modelli differenti tra quelli elencati da Tavani (*RM*), con un netto predominio del tipo *abbacc* (32 testi in totale, con e senza ritornello), che non sorprende essendo lo schema rimico più frequentato dai trovatori peninsulari. Tra le formule utilizzate in più di un testo si segnalano inoltre la n. 26 *aaB* (7 *cantigas de refrán*), la n. 161 *abbacca* (6 *cantigas de meestria*) e la n. 99 *ababCC* (5 *cantigas de refrán*), a completare col n. 160 i quattro schemi più praticati dai nostri autori. I moduli strofici appartengono in 53 casi al tipo *de refrán* e in 9 a quello *de meestria*, necessariamente in *coblas singulares*; appena 17 testi sono conclusi da una o più *fiindas*. Infine, 49 testi di questo *corpus* sono composti da tre strofe, 7 da quattro, 4 da due e uno da cinque *coblas*;⁴⁶ la strofa di 6 versi è la preferita, con 38 attestazioni in 62 poesie.

d) Dall'analisi delle strofe in cui avviene la deviazione rispetto al metro di partenza, non si riscontra da parte degli autori un luogo privilegiato del testo in cui inserire la *variatio*.⁴⁷ In 16 poesie la prima strofa ha una struttura differente da quella delle successive, ma lo scarto è minimo rispetto ai casi in cui a cambiare è la seconda o la terza strofa (12 poesie per entrambi i casi). Di maggiore interesse sono i componimenti che testimoniano un uso più ricco e variegato di questa possibilità metrica, soggetta ai più diversi giochi combinatori. In numerose occasioni infatti il cambiamento si dà ad ogni strofa (o quasi, cf. 88,16), mentre in altri esso raggruppa le

⁴³ Nonostante alcune *cantigas d'amigo* di maniera arcaizzante o tradizionale siano caratterizzate da una versificazione più libera, che lascia spazio ad assonanze e fluttuazioni sillabiche, il genere obbedisce alla regolarità metrica; è indubbia, quindi, la presenza della *lex* in questi testi e ad essi andranno affiancati i tipi “lunghi” 16–15' e 15–14' delle poesie registrate nei casi particolari.

⁴⁴ Nella distinzione dei generi si seguono le definizioni di MedDB 2.2 che classifica ad esempio tra gli *escarnios* le poesie *Veestes me, amigas, rogar* (70,51) e *Amigas, eu oy dizer* (60,3), altrove etichettate come *cantigas d'amigo*. Non si tiene invece conto di altre puntualizzazioni terminologiche del tipo *cantiga d'amor* con motivi della pastorella (88,16), *escarnio de amigo* (18,12; 60,3; 70,51), *escarnio politico* (18,15), *escarnio de amor* (24,2; 121,8), *escarnio persoal* (25,32; 125,20), *escarnio literario* (60,5), *cantiga de romaría* (65,1; 67,1; 67,5 ecc.), poiché nulla aggiungono ai fini della nostra indagine. Ricordiamo infine che Mussafia ([1895] 1983: 313–314 n. 10) aveva preferito escludere dalla sua analisi i testi satirici, ritenendoli —con discutibile generalizzazione— un “genere di componimenti, in cui gli accorgimenti dell'arte non vengono scrupolosamente osservati”.

⁴⁵ Per dati precisi circa l'ampia omogeneità formale delle *cantigas*, in riferimento sia alla dimensione dei testi che alla struttura della strofa, cf. Tavani (1990: 90–93).

⁴⁶ Rimane ovviamente esclusa da questi ultimi calcoli la *cantiga* frammentaria 38,4.

⁴⁷ Già Lapa (1965: 197) riconosceva in questa modalità metrica uno stratagemma utilizzato dai poeti per dare “maior variedade” ai loro componimenti.

strofe due a due, vuoi secondo modalità vicine alle *coblas doblas* (75,22) o *alternas* (56,5 e 122,4), vuoi collegando circolarmente la prima e l'ultima strofa, da un lato, e quelle centrali, dall'altro (62,2 e 75,16). La variazione riguarda nella maggior parte dei casi la rima *a*: sono in totale 27 i testi in cui la corrispondenza di versi femminili e maschili perfettamente isosillabici interessa tale rima (che però in 4 è effettivamente l'unica, dato lo schema, a poter subire tale alternanza), mentre il numero sale a 49 se cambia, nella stessa strofa o in altre, anche la rima *b*.

Non sorprende che il procedimento sia utilizzato da alcuni dei poeti più versatili, che meglio di altri seppero apprezzare e sfruttare quanto offriva loro la tradizione lirica sia autoctona che d'importazione. Tra questi salta agli occhi ovviamente il nome dei due re poeti che coltivarono però la possibilità versificatoria nei suoi modelli più semplici, mentre meritano un cenno a parte le realizzazioni più virtuosistiche operate da Lourenço e Fernan Froiaz. Questa la situazione nei tre componimenti del giullare presenti nel nostro *corpus*: in 88,5 il cambiamento interessa la rima *a* nella seconda strofa ed entrambe le rime del corpo strofico nella terza;⁴⁸ in 88,16 l'alternanza coinvolge tre strofe su quattro: la terza muta le rime *a* e *b* e la quarta la sola *a*; in 88,17 cambiano nella seconda strofa la rima *b* e nella terza entrambe. Fernan Froiaz, infine, si avvale in un testo di tutte le differenti possibilità combinatorie: in 42,2 muta, nell'ordine, la rima *b*, le rime *a* e *b* e per finire la *a* nella quarta e ultima strofa.

e) Sono 39 i poeti che in alcune delle loro canzoni fanno corrispondere tra una strofa e l'altra versi maschili e femminili aritmeticamente uguali ma ritmicamente differenti, e di questi 14 vi ricorrono in più testi. Tra di essi si distaccano, a parte Don Denis che sfrutta questa intercambiabilità in ben 7 casi ma a fronte di un canzoniere di 137 liriche,⁴⁹ il giullare Lopo con 4 testi sugli 11 giunti sino a noi, Martin de Padrozelos con 3 su 10 testi totali, Fernan Froiaz con 2 su 4 e Johan de Requeixo con 2 (3 se si considera la *cantiga de amigo* classificata nei casi particolari) su 5 testi.

La fragilità della base documentaria, che raramente permette datazioni rigorose delle poesie e dei loro autori, e gli spostamenti degli stessi fra le diverse corti, sia reali che signorili, impediscono, specie per una stagione lirica di poco più di un secolo di vita, precise delimitazioni spazio-temporali di procedimenti come quello analizzato in questa sede.⁵⁰ Dai dati ad oggi in nostro possesso, appare comunque indubbio che il fenomeno abbracci buona parte della linea temporale della scuola galego-portoghese, interessando poeti di diversa condizione, provenienza e ambiente culturale.⁵¹ Se l'estrazione sociale e la distribuzione geografica degli

⁴⁸ Già Tavani (1964: 49), analizzando lo schema di questa poesia, rilevava che “l'alternanza di eptasillabi piani e di ottosillabi tronchi (cf. MUSSAFIA, p. 10) assume nelle *cantigas d'amigo* di Lourenço (come presso altri poeti galego-portoghesi) una regolarità rivelatrice di studio e di cosciente applicazione di moduli strutturali ... Una simile regolarità strutturale rende evidente, senza ulteriori commenti, quanto fosse superficiale e affrettato il giudizio della MICHAËLIS, *CA* (II, 93–94) che, contro la ‘teoria’ del MUSSAFIA, considerava questi versi ‘francamente heterometricos’”.

⁴⁹ Il rapporto statistico con la mole del canzoniere non deve comunque sminuire il dato oggettivo, che anzi conferma una volta di più la disponibilità del monarca portoghese alla sperimentazione innovativa; e del resto si noterà che altri poeti assai prolifici, come Johan Airas o Pero Garcia Buralgês, ricorrono a questo sistema versificatorio in un'unica occasione.

⁵⁰ Come ben nota Ventura (2007: 1109): “A la hora de establecer una cronología para trovadores y juglares en la lírica gallego-portuguesa tenemos que aceptar las limitaciones. Así, los periodos de actividad creativa han de quedar, frecuentemente, situados en un genérico ‘en la corte de...’, dando como lapso de tiempo el de un reinado y referido a cuatro reyes, sobre todo: Fernando III y Alfonso X en Castilla-León, y Afonso III y Don Denis en Portugal, con la franja que iría de 1240 a 1280 como momento de mayor producción”.

⁵¹ Entrando nel dettaglio, 38 poesie (26 d'*amigo*, 4 d'*amor* e 8 d'*escarnio*) sono elaborate da 24 trovatori, tra cui figurano, oltre ai due re poeti Alfonso X e Don Denis, sia grandi magnati che appartenenti alla piccola nobiltà, e le restanti 23 poesie (18 d'*amigo*, 2 d'*amor*, 2 d'*escarnio* e il pianto) si ripartiscono fra 13 giullari e il borghese Johan Airas di Santiago. Per l'estrazione geografica si contano 18 portoghesi, 15 galeghi, 3 castigliani, 1 aragonese e 1 leonese, fatto che non sorprende vista la “dimensión case ibérica” conosciuta dal movimento trobadorico galego-portoghese almeno dagli anni Quaranta del XIII secolo (cf. Oliveira 1995: 79). Resta ovviamente a margine di questa analisi il trovatore anonimo, in

autori tracciano un'immagine pressoché equilibrata della diffusione di questo sistema versificatorio alternativo, qualche precisazione si può forse aggiungere in merito alla cronologia. I poeti che sfruttarono questa risorsa metrica appartengono in buona parte alla cosiddetta epoca “alfonsina” che, come è noto, prende il nome dalla coincidenza tra il regno di Alfonso X di Castiglia-León (1252–1284) e quello portoghese di Alfonso III (1248–1279). Nonostante la fase di *expansão* sia quella in cui si concentrano più nomi (e più testi), è evidente che, salvo le sforbiciate degli antologizzatori, il procedimento si affermò solo verso la metà del Duecento, guadagnando terreno man mano che avanzava il secolo. Chiudono diacronicamente il nostro *corpus* i trovatori Estevan Fernandiz d' Elvas e Johan Mendiz de Briteiros e il giullare leonese Johan, attivi presso la corte portoghese tra gli ultimi anni del XIII e l'inizio del XIV secolo, durante il cosiddetto periodo di *refluxo*.

f) Riassumendo i dati sin qui raccolti, il fenomeno dell'intercambiabilità interstrofica di versi perfettamente isosillabici, ma ritmicamente imperfetti, è attestato in un totale di 62 testi, ad opera di 38 poeti, più un anonimo. Una percentuale molto bassa (meno del 4%), di cui è lecito chiedersi le ragioni, se rapportata alle 1679 *cantigas* di argomento profano attualmente in nostro possesso, elaborate da 153 fra trovatori e giullari.⁵²

Sebbene il quadro delineato documenti nella penisola iberica un uso vivo in ambito lirico dell'isosillabismo aritmetico, altrove confinato all'epica o alla produzione didattico-morale, la sua non equilibrata distribuzione per generi prelude in qualche modo al suo stesso abbandono. Questo modo di rimare è infatti in prevalenza attestato nella *cantiga d' amigo* —genere, se non pienamente popolare e iberico, certo meno soggetto alle interferenze della tradizione lirica cortese— e nella modalità *de refrán*, a testimonianza di un sistema che sopravviveva per lo più ai margini del codice metrico dominante di importazione provenzale. Proponendo due modi versificatori sostanzialmente in contraddizione, i due sistemi, prima coesistenti poi concorrenti, finirono l'uno per sopraffare l'altro, “data l'importanza assunta nella versificazione romanza dall'ultimo accento ritmico tanto per la definizione del verso quanto per la determinazione della rima” (Avalle 1962: 152–153).

L'innovativo fenomeno studiato dal Mussafia, sapientemente sfruttato e dosato dai *trobadores*, avrebbe probabilmente permesso di ampliare le ristrette “possibilités de variation” unanimamente riconosciute alle forme metriche del portoghese antico,⁵³ contribuendo a scalfire quell'immagine di statica fissità che caratterizza le *cantigas* peninsulari, ancora oggi eccessivamente offuscate dai riverberi della vicina Provenza. Ma è senza dubbio un ragionare ipotetico, dato che il modello per così dire endogeno, una volta di più, non resse il confronto con la prestigiosa moda straniera.

Bibliografia

Anglade, Joseph

1971 Reprint. *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*. New York/London: Johnson Corporation (Original edition, Toulouse: Privat, 1919–1920).

Arbor Aldea, Mariña

cui tuttavia, data la sua inclusione nel *Cancioneiro d' Ajuda*, Oliveira (1995: 113) ritiene di poter riconoscere “un membro da nobreza, magnate ou simple cabaleiro ... provavelmente português, que integraria o círculo cortesán que rodeou a D. Afonso III, podendo ser que ainda atinxisse os primeiros anos de reinado de D. Denis”. I dati utilizzati sono ripresi dalle schede storico-biografiche che introducono i singoli autori in *LP*, dalle informazioni raccolte in *DLMGP* e dagli imprescindibili studi di Oliveira (oltre a quello appena citato, cf. Oliveira 1994, 2001).

⁵² Secondo il calcolo effettuato da Tavani (1990: 19 e n. 2).

⁵³ Il riferimento è al noto, e parzialmente condivisibile, giudizio di Kellermann (1966: 1208): “la métrique du vieux portugais ne peut en aucune façon se mesurer avec la richesse de la métrique provençale. Les poètes portugais ont développé des formes typiques, dont les possibilités de variation sont limitées”.

- 2008 Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica: consideracións á luz do Cancioneiro da Ajuda. In *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro e Laura Tato Fontaiña (eds.), 9–38. A Coruña: Baía Edicións.
- Arbor Aldea, Mariña, Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni
2004 Le forme metriche del Cancioneiro da Ajuda. In *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25–28 de maio de 2004*, Mercedes Brea (coord.), 145–175. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito
2003 *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
- Asensio, Eugenio
1970 *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- Avalle, D'Arco Silvio
1962 Le origini della quartina monorima di alessandrini. In *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, vol. I, 119–160. (Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 6) Palermo: G. Mori e figli.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de
1965 Estrutura e ritmo do verso decassílabo no Cancioneiro de D. Joan Garcia de Guilhade. *Revista de Portugal* 30: 365–384.
1995 *As cantigas de Pero Meogo*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Bédier, Joseph
1972 Reprint. Les chansons du Comte de Bretagne. In *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, 477–495. Genève: Slatkine Reprints (Original edition, Paris: Droz, 1928).
- Beltrami, Pietro G.
1984 Recensione a Cornulier (1982). *Rivista di letteratura italiana* II (3): 587–605.
- Beltrán, Vicenç
1995 *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais.
- Betti, Maria Pia
2005 *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*. (Biblioteca degli studi mediolatini e volgari. Nuova serie, 17) Pisa: Pacini Editore.
- Billy, Dominique
1989 *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Section française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes.
- Brea, Mercedes (coord.)
1996 *Lírica Profana Galego Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia (= LP).
- Canettieri, Paolo e Carlo Pulsoni
2003 Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese. In Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni e Antoni Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, 113–165. Roma: Carocci.
- Cohen, Rip
2003 *500 Cantigas d'amigo, edição crítica / critical edition*. Porto: Campo das Letras.
2010 Cantar Igual: External Responson and Textual Criticism in the Galician-Portuguese Lyric. *La corónica* 38 (2): 5–25.
- Cornulier, Benoît de
1982 *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.
- Cunha, Celso Ferreira da
1982 *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- D'Heur, Jean Marie
1975 L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse. In *Arquivos do Centro Cultural Português* IX: 321–398 [poi confluiu in D'Heur, Jean Marie, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII–XIV siècles). Contribution à l'étude du Corpus des troubadours*, 97–171. Lièges].

- Diez, Friedrich
1863 *Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*. Bonn: Eduard Weber.
- Ferreira, Manuel Pedro
2005 *Cantus coronatus: 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis / by King Dinis of Portugal*. (DeMusica, 10). Kassel: Edition Reichenberg.
- Frank, István
1953–1957 *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. 2 voll. Paris: Champion.
- Gonçalves, Elsa
1991 *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Kellermann, Wilhelm
1966 Une forme originale de la vieille poésie portugaise: la liaison encadrée. In *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves et les membres du C.É.S.C.M.*, Pierre Gallais e Yves-Jean Riou (eds.), vol. II, 1203–1211. Poitiers: Société d'Études Médiévales.
- Lanciani, Giulia e Giuseppe Tavani (coords.)
1993 *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho (= DLMGP).
- Lang, Henry R.
1972 Reprint. *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Hildesheim/New York: Georg Olms (Original edition, Halle: Max Niemeyer, 1894).
- Lapa, Manuel Rodrigues
1965 *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
1970 *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Galaxia.
- Le Gentil, Pierre
1953 *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age. Les formes*. Vol. 2. Rennes: Plihon Editeur.
- Lorenzo Gradín, Pilar
1997 El *dobre* gallego-portugués o la estética de la simetría. *Vox Romanica* 56: 212–242.
2008a Hiato e sinalefa na lírica profana galego-portuguesa. In *A mi dizem quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris e Eduardo Moscoso Mato (eds.), 265–272. Santiago de Compostela: Universidade.
2008b Reflexións sobre os encontros vocálicos nas cantigas. In *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Mercedes Brea, Francisco Fernández Rei e Xosé Luís Regueira (eds.), 513–521. Santiago de Compostela: Universidade.
2009 Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa. In *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Furio Brugnolo e Francesca Gambino (eds.), vol. II, 493–508. Padova: Unipress.
- Machado, Elza Paxeco, e José Pedro Machado
1949–1964 *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Antigo Colocci-Brancuti). Leitura, Comentários e Glossário*. Lisboa: Edição da “Revista de Portugal”.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo
1992 *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís
1966 *O cancionero de Pero Meogo*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Milone, Luigi
1998 *El trobar “envers” de Raimbaut d'Aurenga*, traducció del provençal d'Eduard Vilella, Jordi Puntí i Jordi Cerdà. Barcelona: Columna.
- Mölk, Ulrich
1972 Vers latin et vers roman. In *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Généralités*, vol. I, 467–482. Heidelberg: Winter.
- Mölk, Ulrich e Friedrich Wolfzettel
1972 *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. München: Wilhelm Fink.
- Mussafia, Adolfo
1983 Reprint. Sull'antica metrica portoghese. In *Scritti di filologia e linguistica*, Antonio Daniele e Lorenzo Renzi (eds.), 304–340 (con una nota introduttiva di Furio Brugnolo). Padova:

- Antenore (Original edition, *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse* CXXXIII (X) (1895): 1–30).
- Nobiling, Oscar
1908 As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do século XIII. *Romanische Forschungen* 25: 641–719.
- Nunes, José Joaquim
1973 Reprint. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro (Original edition, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926–1928).
- Oliveira, António Resende de
1994 *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XII e XIV*. Lisboa: Colibri.
1995 *Trovadores e Xograres. Contexto histórico*. Vigo: Xerais.
2001 *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias.
- Paredes, Juan
2001 *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. L'Aquila: Japadre Editore.
- Parkinson, Stephen
2006 Concurrent Patterns of Verse Design in the Galician-Portuguese Lyric. In *Proceedings of the Thirteenth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, Jane Whetnall e Alan Deyermond (eds.), 19–38. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.
- Pena, Xosé Ramón
1990 *Literatura Galega Medieval*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Rodríguez, José Luís
1980 *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio. (Verba, Anexo 12)* Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Spaggiari, Barbara
1982 Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origini. *Metrica* III: 15–105.
- Spampinato Beretta, Margherita
1987 *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere*. Napoli: Liguori.
- Tavani, Giuseppe
1964 *Lourenço. Poesie e tenzoni*. Modena: Società tipografica editrice modenese.
1967 *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese. (Officina Romanica, 7)* Roma: Edizioni dell'Ateneo (= RM).
1969 *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
1990 *A poesia lirica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação.
1999 *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-simile*. Lisboa: Colibri.
- Vallín, Gema
1996 *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós. Estudio histórico y edición*. Alcalá de Henares: Universidad.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de
1896 Recensione a Mussafia ([1895] 1983)). *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* XVII: 303–318.
- Ventura Ruiz, Joaquim
2007 La recuperación casticista de Don Denis: ¿una invención para una literatura nacional? In *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), vol. II, 1109–1116. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Viñez Sánchez, Antonia
2004 *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal: estudio histórico y edición. (Verba, Anexo 55)* Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.