

## **Trobar e rimar nella lirica profana galego-portoghese\***

**Pilar Lorenzo Gradín – Simone Marcenaro**

**(Universidade de Santiago de Compostela)**

### **Abstract**

The purpose of this article is that of discussing the metric category of equivocal rhyme as applied to the lyrical *corpus* of Galician-Portuguese troubadours. We will first approach the perspective of Occitan treatises of *ars poetica* in order to outline this phenomenon in relation to troubadour poetry. Secondly, after identifying those texts in which that specific metric device is used, we will carry out a typological analysis, specially focusing on its emergence within the three principal genres of the peninsular lyric; besides, a diachronic analysis will be conducted, in which we will try to sketch out the possible evolution of this phenomenon, also taking into account its relation to the great model of Provençal poetry.

1. Tra le varie particolarità metriche impiegate dai trovatori occitani la rima equivoca occupa un ruolo non secondario nella struttura paradigmatica del testo, compreso nel più ampio settore della *repetitio* lessicale (concretamente, ciò che nella retorica classica si integra nelle diverse varianti della *figura elocutionis* chiamata *traductio*: Lausberg 1967, II: 129; Mortara Garavelli 1991: 235). I *rimas equivocs*, per utilizzare la terminologia impiegata dal più completo trattato di poetica trobadorica, cioè le *Leys d'Amors*,<sup>1</sup> vanno accostati ad altri strumenti compositivi in rima quali il *rim tornat* o il *mot tornat*, utilizzati con frequenza dai trovatori occitani, da Guglielmo IX fino agli ultimi grandi autori del secolo XIII (Cerveri da Girona, Johan Esteve, Guiraut Riquier...).

Tuttavia, già prima delle *Leys* le più antiche *Artes poeticae* redatte in lingua occitana in area catalana e italiana trattavano la rima equivoca secondo una polarità che si ritroverà nelle *Leys*, il cui fattore discriminante riguarda proprio la presenza di un rapporto equivoco fra i membri oggetto di *repetitio*. Vanno in questa direzione le *Regles de Trobar* di Jofre de Foixà, composte alla corte sicula-catalana del re Jaime II fra il 1286 e 1291 (Marshall 1972: lxxii–lxxv), in cui si richiede proprio l'equivocità dei rimanti omografi e omofoni affinché la rima identica non costituisca fallo.<sup>2</sup>

Saranno però soltanto le suddette *Leys d'Amors* a definire con precisione il procedimento della rima equivoca. Nel trattato tolosano i fenomeni di *repetitio* (*mot tornat*, *rim tornat*) sono posti nella sezione dedicata ai *vicis* del *trobar*, ai difetti che il buon poeta dovrà evitare con accortezza, la cui connotazione negativa è ben dimostrata dal seguente passo: “Motz tornatz es retornamens faytz otra dever duna meteysa dictio en votz et en significat o quays et en una meteysa o diversa maniera de significar am la sua final acordansa ses variar la fi del mot” (Gatien Arnoult 1977, III: 93–95).

\* Il lavoro che qui si presenta è stato realizzato in comune. Si precisa tuttavia che al Dott. Marcenaro spettano soprattutto le pagine iniziali, la delimitazione del *corpus* di *moz equivocs* nelle *cantigas de amor* e *de amigo* e le conclusioni del contributo; la Dssa. Lorenzo Gradín è invece intervenuta soprattutto nelle *cantigas de escarnio e maldizer*, nell'analisi testuale e nel paragrafo dedicato all'incrocio con altre *rime tecniche*. La ricerca effettuata da quest'ultima fa parte delle attività svolte nell'ambito del progetto di ricerca HUM 2007-61790, finanziato dalla “Dirección General de Investigación” (MEC) e dal FEDER, mentre l'attività del Dott. Marcenaro rientra nel programma di ricerca posdottorale “Juan de la Cierva”, finanziato dal “Ministerio de Ciencia y Innovación (Plan Nacional I+D+I 2008–2011)”.

<sup>1</sup> Com'è noto, il trattato, concepito nell'Accademia dei *Jeux floreaux* di Tolosa, conobbe quattro fasi redazionali, dal 1328 al 1355, di cui una versificata: per le citazioni ci baseremo sulla prima redazione in prosa, composta tra il 1328 e il 1337, che contiene la parte sulla retorica andata perduta nella seconda, secondo l'edizione di Gatien-Arnoult (1977).

<sup>2</sup> Ecco il passaggio in questione: “E devets entendre que nulls motz qui facen rima no deus tornar altra vetz en loch on fassa altra rima en lo cantar que faras, sia que tu comences lo cantar o que-y responses, si donchs aquell motz no havia divers entendimentz” [corsivi nostri] (Marshall 1972: 62).

Qualora la ripetizione di rimanti avvenga però in forma equivoca il fenomeno cambia di segno ed è anzi segnale di abilità compositiva: “Ysshamen per so que ditz et en significat appar que li equivoc coma *fi* e *fi*, *vi* e *vi*, *fe* e *fe* et en eyssi dels autres non fan vici de mot tornat, ans aytals acordansas equivocas reputam per mot belas et subtils” (Gatien Arnoult 1977, III: 96).<sup>3</sup> Il *mot tornat* è inoltre giudicato ammissibile qualora la *repetitio* venga effettuata con un membro della *tornada*, per evidenti ragioni di struttura metrica: “Motz tornatz non es vicis en tornada ni en cas de necessitat” (Gatien Arnoult 1977, III: 102).

All'interno di questa primaria distinzione effettuata dal trattatista, si trova poi un ulteriore gradiente di accettabilità degli stessi *rims equivocs*. Dopo la definizione della rima equivoca, il compendio si sofferma non poco ad analizzare i vari casi di *equivoc contrafag*, ossia un equivoco non perfetto, incompleto. Tale difetto occorre in relazione ai diversi casi in cui si manifesta una variante della *traductio*, procedimento mediante il quale si ripete un corpo fonetico apparentemente identico, ma di significato differente: ad esempio, rime in cui non si rispettano la piena omografia (*re mena: remena*) o omofonia (vocali aperte: vocali chiuse nelle desinenze rimanti); oppure nei casi che oggi chiameremmo *rime inclusive* (*demostra: mostra*) o *rime frante* (*tres so: tresso*); infine, ogni qual volta non si verifichi un netto distanziamento semantico fra gli elementi coinvolti nell'*equivocatio*, come, per esempio, in presenza della contiguità generata dalla metafora.<sup>4</sup>

Il panorama disegnato nelle poetiche provenzali, com'è facile intuire, descrive una realtà *a posteriori* rispetto al fenomeno letterario trattato, nel quale l'aspetto prescrittivo visibile soprattutto nelle *Leys* non veniva certo avvertito; anche solo da una visione d'insieme della lirica occitana emerge nettamente la molteplicità delle soluzioni utilizzate nei testi, ben più variegata rispetto alla casistica proposta dalle sistemazioni dei trattati.<sup>5</sup> Questo retroterra teorico è tuttavia indispensabile per inquadrare il fenomeno della rima equivoca nella poesia dei trovatori galego-portoghesi, dal momento che gran parte dei suoi procedimenti metrici derivano dal prestigioso modello occitano. Come si sa, l'anonima e incompleta *Arte de trovar* che precede il codice *B* (ant. Colocci-Brancuti) pone esplicitamente in relazione l'*equivocatio* con la variante del genere satirico della *cantiga de escarnio*, mentre la *cantiga de maldizer* verrebbe connotata dal *vituperium* realizzato mediante parole dirette e prive di ambiguità.<sup>6</sup> Ciò richiederà pertanto una verifica del ruolo giocato dai rimanti equivoci nell'ambito del più esteso impiego di questa figura retorica, che, come possiamo anticipare, non si limita soltanto al registro satirico, nel quale, al contrario, l'opzione della rima equivoca come veicolo di *ambiguitas* semantica non verrà adoperata con alto indice di frequenza da *trobadores* e *xograres*, come invece sarebbe lecito aspettarsi dall'equivalenza stabilita dall'anonimo trattatista di *B* tra *equivocatio* e *escarnio*.

Alla luce delle brevi premesse teoriche poc'anzi delineate, nel nostro contributo analizzeremo

<sup>3</sup> Tuttavia, Guilhem Molinier cade in contraddizione poco più avanti, qualificando come pienamente equivoca la rima *bon ome: Bonhome*, che, secondo la casistica da lui stesso proposta, dovrebbe invece ascriversi alla tipologia di *equivoc contrafag*. Il giudizio positivo sulla rima equivoca verrà sviluppato anche nei trattati di area francese approntati nei secoli XIV e XV, per cui si vedano i rilievi di Cerquiglini-Toulet (1988).

<sup>4</sup> “Encaras dizem divers significatz per alcus motz quom soen pauza inpropriamen per metaphora, o per alcuna semblansa, o quan son malevat en defauta del propri nom” (Gatien-Arnoult 1977, I: 188–196). Il rapporto fra equivoco e metafora era già stato considerato da un breve trattato sui *Sinonyma* attribuito a Giovanni di Garlandia, nel quale la contiguità semantica generata dalla metafora non ostava all'individuazione di membri lessicali equivoci (cfr. Antonelli 1977: 26).

<sup>5</sup> Sulla funzione delle *artes poeticae* relazionate alla lirica trobadorica si veda Tavani (1995); per uno studio della *rima equivoca* nel *corpus* trobadorico occitano è invece d'obbligo riferirsi ad Antonelli (1979).

<sup>6</sup> Il famoso passaggio dell'*Arte* è il seguente: [cap. V] “Cantigas d'escarneo son aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d'alguen en elas, e dicen-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen <...> ligeiramente: e estas palavras chaman os clerigos 'equivocatio'. E estas cantigas se poden fazer outrossi de mestria ou de refram. <cap. VI> Cantigas de maldizer son aquela<s> que fazem os trobadores <contra alguem> descubertamente: e<m> elas entrarâm palavras e<m> que queren dizer mal e nom aver<âm> outro entendimento se nom aquel que queren dizer chãam<ente>. E outrossi a todas fazen dizer <†>” (Tavani 1999: 42–43).

solo quei casi in cui la pratica del *mot equivoc* coinvolge rimanti che possiedono il medesimo corpo fonetico (sia per omofonia sia per omografia), ma che offrono un significato differente e che vengono impiegati nell'esercizio letterario per giocare con l'ambiguità suscitata dalla ripetizione in rima. Non si terranno in conto altri fenomeni che possono includersi nella *derivatio* in senso più ampio,<sup>7</sup> come la figura etimologica (*direi: maldirei, LPGP 30,16; escaralhado: encaralhado 38,2; tragazeite: azeite 18,11; ante: adeante 16,8; amor eu: amo eu 56,15, ecc.*), o i vari gradi generati dalla paranomasia (*conselho: concelho, 18,12; raçon: rason 120,4 I, II 3, ecc.*). Precisiamo invece che la nostra ricognizione si orienterà anche verso i pochi casi in cui, per fonetica sintattica, l'omofonia crea una tensione di significato capace di generare un effetto di ironia e comicità (*do Alho: dälho, LPGP 30,25, Estevan da Guarda*).

2. Elenchiamo di seguito, col proposito di soffermarci sui testi che presentano maggior motivo d'interesse, le *cantigas* in cui si verifica la rima equivoca. Separeremo le tenzoni dal resto delle altre *cantigas*, sebbene nella maggior parte dei casi la mancanza di autonomia dei testi dialogati nel sistema dei generi galego-portoghese legittimi pienamente la loro inserzione nel *corpus* satirico.<sup>8</sup> Si tratta infatti di dispute di natura letteraria e di carattere ludico, nelle quali si verifica il consueto *vituperium* comune a tante poesie che riguardano lo statuto stesso dell'arte compositiva.<sup>9</sup>

#### CANTIGAS DE AMOR

Afonso Sanchez	<b>9,5</b> senhor 1: Senhor 8 (sost.); <b>9,6</b> guarda 1 (verbo): guarda 5 (sost): guarda 7 (verbo); leva 9 (verbo): leva 11, 13 (sost): leva 15 (verbo)
Airas Nunez	<b>14,15</b> cara 23 (agg.): cara 25 (sost.)
Don Denis	<b>25,45</b> senhor 1: Senhor 8 (sost.); <b>25,55</b> Senhor 8: senhor 9 (sost.); <b>25,79</b> senhor 1: Senhor 5 (sost.); <b>25,84</b> senhor 5: Senhor 27 (sost.); <b>25,90</b> senhor 1: Senhor 14 (sost.); <b>25,96</b> senhor 1: senhor 4, 6 (sost.); <b>25,97</b> senhor 1: Senhor 4 (sost.); <b>25,121</b> senhor 1 refr e 1 f: Senhor 2 refr e 2 f (sost.); <b>25,126</b> senhor 1: Senhor 4 (sost.)
Fernan Rodriguez de Calheiros	<b>47, 15</b> nada 5 (avv.): nada 11 (part. pass.)
Fernan Velho	<b>50,1</b> senhor 2 refr: Senhor 2 f (sost.)
Joan Airas de Santiago	<b>63,19</b> senhor 1: Senhor 4 (sost.); <b>63,34</b> Senhor: senhor (sost.) 1-2 refr, 2, 4 f; <b>63,52</b> Amor 7, 14: amor 21 (sost.)
Joan Garcia de Guilhade	<b>70,13</b> faria 1 (verbo): Faria 15 (top.)
Martin Soarez	<b>97,14</b> amor 8: Amor 2 f (sost.); <b>97,43</b> Senhor 4: senhor 8 (sost.)
Juão Bolseiro	<b>101,7</b> senhor 1: senhor 4 (sost.)
Nun'Eanes Cêrzeo	<b>104,6</b> Senhor 8: senhor 14 (sost.)
Nuno Fernandez Torneol	<b>106,10</b> senhor 1: senhor 13 (sost.)
Pero da Ponte	<b>120,50</b> nada 12, 13, 16 (avv.): nada 18 (part. pass.)
Pero Garcia Buralés	<b>125,3</b> sennor 16: Sennor 17, 19 (sost.)
Roi Paez de Ribela	<b>147,12</b> Senhor 2 refr: senhor 19 (sost.)

<sup>7</sup> Tali fenomeni vengono compresi nella categoria denominata *replicatio* dalle *Leys d'Amors* (Gatien-Arnoult 1977, IV: 58–63; cfr. anche Lausberg 1975, II: 123–124).

<sup>8</sup> Sulle caratteristiche della tenzone in area galego-portoghese si veda Lanciani (1995).

<sup>9</sup> Non volendo creare un doppione del *Repertorio* di Tavani, nel quale sono già presenti molte informazioni di tipo strutturale e sul sistema rimico, ci limiteremo ad individuare i parametri che là non sono considerati, come l'accoppiamento a fenomeni di rima derivativa (secondo la classificazione appena proposta). Dal momento che Tavani segnala già la posizione di questo tipo di rime per ogni testo, si segnaleranno qui esclusivamente quelle le cui catene di rimanti si legano ad un elemento equivoco, mediante la sigla “der.” o “incl.”, nel caso di rime inclusive o ricche. Con i numeri arabi si indica il numero del verso in cui il rimante appare, con i numeri romani il numero della strofa; la “f” indica la *finda*, la sigla “refr.” identifica invece il *refran*. Nel caso di due o più *findas*, si indicherà il numero di queste mediante un numero arabo posto dopo la sigla “f”: ad esempio, “2 f1”, sta ad indicare il secondo verso della prima *finda*, “1 f2” il primo verso della seconda *finda*.

Vasco Gil **152,6** Senhor 2 refr: senhor 18 (sost.)

#### CANTIGAS DE AMIGO

Airas Nunez **14,9** cantar 1 (inf.): cantar 4 (sost.)  
Don Denis **25,7** nada 21 (part. pass.): nada 28 (pron. indef.); **25,91** senhor 1: Senhor 4 (sost.)  
Joan Airas de Santiago **63,20** for 1 f1 (P3 cong. fut. verbo *seer*): for 1 f2 (P1 cong. fut. verbo *ir*)  
Roi Fernandiz **142,5** Senhor 8: Senhor 11 (sost.)

#### CANTIGAS DE ESCARNIO E MALDIZER

Afonso Eanes do Coton **2,15** saber 2 (inf.): saber 14 (sost.)  
Afonso Lopez de Baian **6,3** aver 4 (sost.): aver 11, 16 (inf.)  
Alfonso X **18,6** ben 5 (avv.): ben 6 (sost.); **18,26** son 3 (sost.): son 7, 11 (P6 pres. ind.)  
Estevan da Guarda **30,25** do Alho (sost.) 1 refr: dálho 2 refr (P3 pres. ind. + pron. art. [pron. átoni *lhi* + o])  
Gil Perez Conde **56,15** mal (avv.) 1, 6: mal 3 (sost.); ben 2, 5 (avv.): ben 4 (sost.)  
Gonçal'Eanes do Vinhal **60,1** Senhor 1: senhor 8 (sost.)  
Johan Soarez Coelho **79,34** Grave 2, 14 (antrop.): grave 7, 9, 15 (sost.): grave 4, 11, 18, 21 (agg.)  
Joan Velho de Pedrogaz **82,1** filho 15 (sost.): filho 21 (P1 pres. ind.)  
Lourenço **88,11** son 8 (P6 pres. ind.): son 11 (sost.)  
Martin Soarez **97,9** en ton 8 (sintagma prep.): enton 9 (avv.)  
Pero da Ponte **120,7** cantar 6 (sost.): cantar 18 (inf.)  
Pero Garcia Buralés **125,21** caldeira 7, 14 (sost.); arteira 23, 24 (agg.)  
Pero Larouco **130,2** peça 1 (P3 cong. pres.): peça 3, 7 (sost.)  
Vasco Perez Pardal **154,13** (mala) ventura: ventura 1, 7 (sost.)

#### TENZONI

Joan Perez d'Aboim **75,10** Senhor 22: senhor 25 (sost.)  
Juião Bolseiro **85,11** nada 24 (avv.): nada 3 2f (part. pass.)  
Lourenço **88,14** for 26 (P3 cong. fut. verbo *seer*): for 1 f1 (P3 cong. fut verbo *ir*); **88,7** trobar 2 (sost.): trobar 10 (inf.)  
Pero Garcia Buralés **125,49** senhor 6, 13 (sost. masch.): Senhor 20, 27 (sost.)  
Vasco Gil-Pero Martinz **152,7** *ben* (avv./sost.) 1 f1: 1, 2 f2

3. Dall'analisi dei testi emerge una netta bipolarità. Se da una parte, infatti, si trova una cospicua maggioranza di *cantigas de amor* (sono in tutto 25 occorrenze), che utilizzano il duplice significato di *senhor*,<sup>10</sup> inteso come 'Nostro Signore' e come 'donna amata', dall'altra notiamo soprattutto nel genere *de escarnio e maldizer* la maggior varietà di *equivocationes* in rima, talvolta rese funzionali nel contesto strutturale che prevede l'incrocio con le modalità compositive del *dobre*<sup>11</sup> o del *mordobre*.<sup>12</sup> Le *cantigas de amor* presentano soltanto 8 casi in cui la pratica del *mot equivoc* in rima

<sup>10</sup> In un solo caso, in concreto la tenzone *LPGP* 125,49 di Pero Garcia Buralés, l'artificio è utilizzato con tre significati diversi, poiché il termine impiegato, in questo caso *senhor*, appare anche nell'accezione di 'sovrano'. In questo caso, il vocativo *senhor*, posto al principio delle *coblas* composte da Pero, si riferisce al suo interlocutore nella dinamica della tenzone (probabilmente Alfonso X).

<sup>11</sup> Il passo dell'*Arte de trovar* dedicato al *dobre* ha sollevato l'attenzione di molti studiosi, che spesso si trovano in disaccordo sulla definizione di tale procedimento; un requisito che però pare fondamentale perché di *dobre* si possa parlare è la ripetizione di una parola almeno due volte (difatti *dobre* < \*DUPLM; cfr. Lorenzo Gradín 1997: 213); allo stesso modo lo intende Billy (2003: 18 sgg), sebbene non ammetta altre sedi per la sua realizzazione all'infuori della rima. Per una concezione più estesa del procedimento, si veda anche Beltrán (1993) e Beltrán (1995: 199).

<sup>12</sup> Il procedimento viene definito così nella frammentaria *Poetica* di B: "Mozdobre é tanto como dobre quanto é no entendimento das palavras, mas as palavras, desvariam-se, porque mudam os tempos. E como vos ja dixi do dobre, outrossi o mozdobr'en aquela guisa e per aquela maneira que o meterem en ùa cobra, assi o

evade dal gioco stereotipato condotto sul lemma *senhor*; interessante tra questi, a livello tipologico, la rima fra *amor* sostantivo e ipostatizzato (*Amor*), in *LPGP* 97,14 di Martin Soarez, e *LPGP* 63,52 di Joan Airas de Santiago. Questo procedimento sarebbe in realtà interdetto dalle *Leys*, come abbiamo accennato al principio di questo studio, in virtù del rapporto metaforico che si viene ad istituire fra i due membri coinvolti. Va poi segnalato un artificio che Johan Garcia de Guilhade trae dalle *cantigas* satiriche, l'uso dei toponimi in funzione equivoca: in *LPGP* 70,13 il trovatore portoghese colloca infatti in rima il verbo *faria* (P1 del cond. di *fazer*) e il nome della città portoghese *Faria*, che si trova ad ovest di Braga.<sup>13</sup>

Il genere *de amigo* sembra recepire in modo analogo la sostanziale marginalità del procedimento, giacché si registrano 4 casi su 5 in cui la rima equivoca viene effettuata su rimanti impiegati anche nelle *cantigas de amor*; l'unica eccezione riguarda il testo "ibrido" *LPGP* 14,9, la famosa pastorella di Airas Nunez, in cui la presenza dell'equivoco nei versi 1 e 5 della prima strofa è spia della volontà di mettere in risalto l'*equivocatio* metonimica fra il verbo e l'infinito sostantivato *cantar*. Del resto, lo stesso *trobador* dimostra una certa inclinazione verso i *rims equivocs* che oltrepassano il solito gioco etimologico con la forma *senhor*, nella *cantiga de amor* "*avec refrains*" *LPGP* 14,15, nella quale il provenzalismo *cara* si alterna tra i due valori di aggettivo femminile ('cara') e il sostantivo ('sembiante'; cfr. Tavani 1992: 106–111).

La bipolarità poc'anzi segnalata trova una sua ragione nella stessa natura dei due generi d'ispirazione amorosa della lirica galego-portoghese, com'è noto tendenti ad un alto grado di isomorfismo lessicale e tematico, a fronte, invece, del sostanziale arricchimento contenutistico che si osserva in molte *cantigas de escarnio e maldizer* (Tavani 1980: 55). È quindi nel genere satirico che troveremo i casi più interessanti, per l'unicità delle occorrenze di certe rime in funzione equivoca, ma anche per i pochi esempi in cui effettivamente la rima equivoca concorre a generare ulteriori piani di significato rispetto al *sensus litteralis*.

A livello tipologico, spiccano soprattutto i testi che realizzano la rima equivoca tra verbo e sostantivo, varietà abbastanza frequente anche fra i trovatori occitani. Fra questi troviamo la variante poc'anzi definita "metonimica", in cui cioè sussiste una relazione di contiguità semantica tra i due rimanti: ciò si realizza mediante la rima fra un verbo all'infinito e l'infinito sostantivato, come notiamo nelle *cantigas LPGP* 2,15 (Afonso Eanes do Coton, *saber*), 6,3 (Afonso Lopez de Baian, *aver*), 88,7 (tenz. fra Lourenço e Joan Vaasquez de Talaveira, *trobar*), 120,7 (Pero da Ponte, *cantar*), ecc. Più complicati, invece, i casi che le *Leys* considererebbero in buona parte *contrafagz*, tipologia che in area galego-portoghese occorre con assai minore frequenza. Nel genere *de escarnio e maldizer* tale rapporto di parziale contiguità si nota in *cantigas* come *LPGP* 125,21 di Pero Garcia Burgalés, in cui le *palabras equivocas* appartengono alla medesima categoria grammaticale —sost. *caldeira*, probabile eufemismo per indicare l'organo sessuale femminile, nel v. 7, e l'agg. *arteira*, 'astuta'— ma vengono poste in contatto mediante una similitudine: *por aqueste sinal con que naci, | que trago negro come hunha caldeira* (vv. 6–7) — *é negro ben come hun carvon | e cabeludo aderredor da caldeira* (vv. 13–14). Non molto dissimile è l'impiego del sostantivo *ventura* in una *cantiga* di Vasco Perez Pardo (*LPGP* 154,13), nella quale la *repetitio* equivoca riguarda il sintagma nominale *mala ventura*<sup>14</sup> e quello verbale *meter o corp'a ventura*, di significato riconducibile,

---

deve[m] de meter nas outras e na finda, pera ser mais comprimento" (Tavani 1999: 50).

<sup>13</sup> L'*equivocatio* ottenuta fra sostantivo e toponimo si ritrova anche in due *cantigas* satiriche, seppur in posizione non rimante: *LPGP* 116,35 (Pedr'Amigo de Sevilla), che utilizza il doppio valore di *conca* (il toponimo è la città di Cuenca), mentre Pero da Ponte, in *LPGP* 120,31, gioca sul bisticcio fra *Valença e valença*, come avviene anche nei testi occitani *BdT* 461,204 (anonimo) e *BdT* 446,2, Trobair de Villa-Arnaut.

<sup>14</sup> Il sintagma s'attesta nel *corpus* profano tanto nella forma assimilata che in quella disgiunta: seguendo *LPGP*, si ha una sola occorrenza —*LPGP* 147,7, Roi Paez de Ribela— per *mala ventura*, mentre *LPGP* 28,1 (Diego Pezelho) e *LPGP* 116,9 (Pedr'Amigo) presentano *malaventura*. Si tratterebbe di un caso, attestato anche nei provenzali, in cui due elementi vengono a fondersi in un singolo sostantivo: nei galego-portoghesi lo stesso avviene per parole com *maldizer*, *ricome*, che infatti possono presentarsi come sintagmi nominali

nuovamente, al campo dell'osceno (Bertolucci 1961: 80). È invece differente il rapporto che si crea tra i rimanti *enton* e *en ton* nella *cantiga* LPGP 97,9 di Martin Soarez; l'apparente "rima franta" o "rima per l'occhio" risulta infatti verosimilmente da un errore di copia, a meno di non seguire l'opinione di Lapa, che nella sua edizione delle *cantigas de escarnio e maldizer* ci informa del possibile significato del sintagma *en ton* come 'moderatamente', pur avvertendo (come già intuiva la prima editrice del trovatore, Valeria Bertolucci Pizzorusso) che non doveva risultare impossibile la semplice ripetizione dell'avverbio *enton* ('presto', 'subito dopo': Bertolucci 1963: 133; Lapa 1970: n° 369). Questi casi dimostrano quanto nella modalità satirica la tensione fra elementi strutturali e semantici concorra talvolta ad evidenziarne il suo orientamento ambiguo e polisemantico, seppur con un'incisività decisamente minore rispetto alle tipologie predominanti di *equivocatio* nell'intero *corpus* satirico (in particolare quella che, in altre sedi, si è definito *in verbis coniunctis*, cfr. Lorenzo Gradín–Marcenaro 2009: 328; Marcenaro 2010: 110–112).

Altri esempi appartenenti al genere satirico stimolano l'attenzione del critico per la loro influenza sul sistema semiorimico della *cantiga*. Da una parte, s'osserva infatti un processo di velata parodizzazione del codice amoroso, che s'inscrive senza dubbio nella più generale tendenza alla rifunzionalizzazione, in termini di deformazione burlesca, del lessico cortese da parte del genere *de escarnio e maldizer* (Tavani 1984; Gutiérrez García 2001). E la parodia non può che effettuarsi sul lemma immediatamente riconoscibile come *mot-clé* del genere *de amor*, quel gioco sul sostantivo *senhor* che abbiamo visto dominare nel pur ristretto campo di *rims equivocs* esperiti nel registro aristocratico. Nell'*escarnio* di Gonçal'Eanes do Vinhal LPGP 60,1 vengono infatti parodizzati i motivi tipici della sofferenza amorosa, il servizio d'amore e la concessione della benevolenza della *senhor*, dal momento che il destinatario della satira è una badessa del 'Signore' che colma di attenzioni un *comendador* nel suo particolare 'albergo'.<sup>15</sup> L'equivoco possiede qui perciò un alto rendimento e un'intenzione formalizzante di tipo tematico, avvolgendo il discorso poetico in una rete di analogie e differenze fra i registri *in absentia* (*amor*) e *in praesentia* (*escarnio*).

Nel secondo componimento la pratica dei *rims equivocs* si trova nella *cobla* che chiude il polemico dibattito fra il portoghese Johan d'Aboim e --- Lourenço (LPGP 75,10); il procedimento si carica anche in questo caso di ricche connotazioni semantiche e pare avere una precisa intenzionalità da parte del giullare, il quale sembra voler dimostrare con l'uso di tale equivoco la volontà di inserirsi nella tradizione cortese (vv. 22-28):

Joan d' Avoín, por Nostro Senhor,  
 por que leixarei eu trobar atal  
 que mui ben faç', e que muito mi val?  
 Des i ar gradece mi-o mia senhor,  
 por que o faç'; e, pois eu tod' est' ei,  
 o trobar nunca o eu leixarei,  
 poi-lo ben faç' e ei i gran sabor.

(LPGP 75,10, vv. 21–28)

[Traduzione:

Joan d'Avoin, per Nostro Signore, perché lascerei un tal trovare che faccio molto bene, e che assai mi vale? Inoltre per questo mi ringrazia molto la mia signora, per la quale lo faccio; e poiché io ho tutto questo, non abbandonerò mai il trovare, poiché lo faccio bene e ne ho gran piacere.]

---

nelle scelte editoriali di alcuni studiosi. Leggendo i manoscritti, effettivamente il solo *B*, che trasmette il testo di Pedr'Amigo (num. 1099), presenta il sintagma *malaventura*, a fronte degli altri esempi del Colocci-Brancuti e di *V*, uniformi nel separare l'aggettivo dal sostantivo. La mancanza di analoghe attestazioni nel codice dell'Ajuda (*A*), più antico e dunque più affidabile rispetto agli apografi colocciani, rende incerta la scelta delle varianti.

<sup>15</sup> In questo caso, il sostantivo *logar* potrebbe alludere all'organo sessuale femminile della badessa (cfr. Vázquez Sánchez 2004: 242–244).

Le accuse del favorito di Alfonso III, che si burla di continuo della scarsa capacità letteraria del suo interlocutore, trovano così risposta nella *cobla* conclusiva del poema, con un procedimento che spicca nella struttura formale della *cantiga* e il cui uso si rende funzionale per evocare la tradizione lirica circostante nell' "horizon d'attente" del pubblico. Quale miglior modo di reclamare, da parte del biasimato Lourenço, la condizione di *trobador* di fronte al suo antagonista, che non chiamare in causa Dio e la stessa esistenza della *senhor*, compiaciuta dall'attività poetico-letteraria del suo amante?

Tuttavia, senza dubbio, nella gamma dell'intero *corpus* profano, l'*equivocatio in rimis* con il lemma *senhor* presenta i tratti più innovativi nel dibattito iniziato da Pero Garcia Buralés (*LPGP* 125,49). In questo caso, entrambi i contendenti non si servono dell'abituale dualità semantica tradizionalmente attribuita al sostantivo, giacché in nessuna delle due occorrenze il vocabolo viene riferito alla dama, bensì assume i seguenti significati: 'signore' (v. 6, apostrofe in questo caso riferita all'interlocutore), 'padrone (del mondo)' e 'Dio'. La singolarità della rima equivoca conferisce alla *cantiga* un valore significante, poiché viene arricchita, nel v. 13, dall'artificio della *palabra rima*<sup>16</sup> e collegata, nello schema metrico, all'altro *mot refranh* che ricorre nel testo senza alcun tipo di ambiguità (*Amor*). Il versante metrico-ritmico del poema rende manifesto il suo elevato grado di elaborazione e il carattere particolare che assume l'*equivocatio* in rima inquadra il procedimento in una funzione che possiamo qualificare in un certo senso "anti-tradizionale".

Richiamano poi in modo speciale l'attenzione del critico quei testi in cui la pratica del *mot equivoc* entra in contatto con altri artifici metrico-ritmici. Così, in Gonçal'Eanes do Vinhal (*LPGP* 60,1), la *rima equivoca senhor* si assomma alla parola-rima *de mi(n)* —rima *a*— nel terzo verso delle quattro *coblas* che formano il poema (si noti, che, a sua volta, tale procedimento si lega alla rima *unissonans*: sull'argomento si veda Billy 2003: 20–48). Le coppie del *mot refranh* si adeguano di conseguenza alla bipartizione I-II / III-IV in un componimento che presenta un raffinato intreccio strutturale, nel quale la disposizione di timbri ritmici fissi e variabili si trova perfettamente calibrata dal punto di vista formale; per questo motivo le peculiarità della *cantiga* di Vinhal la rendono un *unicum* metrico nella tradizione galego-portoghese (*RM* 245:1).

Dall'analisi effettuata emergono inoltre varietà particolari con il cosiddetto "dobre in rima". Il procedimento si localizza nell'opera satirica di Alfonso X (*LPGP* 18,6) e in quella di quattro trovatori portoghesi, il cui relativo ordine cronologico si evince dalla documentazione disponibile e dai dati desumibili dalla localizzazione delle loro *cantigas* negli apografi italiani *B* e *V* (Oliveira 1994: 370–371, 375, 419): si tratta di Gil Perez Conde (*LPGP* 56,15), Johan Soarez Coelho (*LPGP* 79,34), Johan Velho de Pedroguez (*LPGP* 82,1) e Pero Larouco (*LPGP* 130,2).

Alfonso X, Gil Perez e Johan Velho de Pedroguez sono gli unici autori che optano invece per la variante del cosiddetto *dobre singulars* in rima (Lorenzo Gradín 1997: 227), variante in cui i lemmi ripetuti variano da strofa a strofa, rispettando, com'è abituale nel procedimento, la simmetria nella posizione. In Pedroguez il *dobre*, collocato nei versi iniziale e finale di ogni *cobla*, si arricchisce in ciascuna occorrenza mediante diverse gradazioni di *equivocatio*, che spaziano dalla variazione in funzione grammaticale di un medesimo verbo o sostantivo (differenza di persona 1<sup>a</sup>/3<sup>a</sup> nei vv. 1 e 7 e vv. 22 e 29) alla differenza semantica (*cobla* II), o ancora alla vera e propria ambiguità della terza strofa, in cui l'artificio viene confinato al gioco verbo/sostantivo e arricchita dalla *derivatio* (v. 19, *filhei*):

Con gran coita, rogar que m'ajudasse  
 a ùa dona fui eu noutro dia  
 sobre feito d'ua capelania;  
 e disso-m'ela que me non coitasse:  
 — Já sobre min filhei o capelan,  
 e, poi-lo sobre in filhei, de pran

<sup>16</sup> Sulla parola-rima nella lirica galego-portoghese si vedano Ferrari (1993) e Pérez Barcala (2006).

mal fazia, se o non *ajudasse*.

E díxi-lh'eu: — Mui gran fiúza *tenho*,  
pois que en vós filhastes o seu feito,  
de dardes cima a todo seu preito.  
E diss'ela: — Eu de tal logar venho,  
Que, poi-lo capelan, per bõa fê,  
sobre min filh', e seu feit'en min é,  
ajudá-l'ei, poi-lo sobre min *tenho*.

E díxi-lh'eu: — Que vós do vosso *filho*  
prazer vejades, que vós me ajudedes  
o capelan que vós mester avedes.  
E diz ela: — Per vós me maravilho:  
que avedes?, ca, poi-lo eu filhei  
já sobre min, verdade vos direi:  
ajudá-l'ei, poi-lo sobre min *filho*.

E díxi-lh'eu: — Non queirades seu *dano*  
do capelan, nen perca ren per míngua  
en sa ajuda, e poede língua.  
[E] diss'ela: — Farei-o sen engano,  
ca já en min meteu do seu i ben;  
e, pois que todo assi en min ten,  
se o non ajudar, farei meu *dano*;

Ca non quer'end'eu outr'escarmentar  
que me dé do seu, polo ajudar,  
quand'si mêngua da cousa que non *tenho*.

(LPGP 82,1)

[Traduzione<sup>17</sup>

—Con gran pena, l'altro giorno andai da una donna a chiederle che mi aiutasse, a proposito di una cappellania; ed ella mi disse di non preoccuparmi.—

—Ho già avuto il cappellano sotto la mi protezione, e, poiché l'ho preso su di me, di sicuro avrei fatto male a non aiutarlo.—

E io le dissi: —Ne ho gran fiducia, giacché vi occupaste del suo 'affare' [e] di risolvere interamente la sua questione.—

E disse lei: —Io provengo da un luogo [tale] che, poiché il cappellano, in fede, ho preso su di me, e il suo "fatto" è in me, devo aiutarlo, poiché lo tengo sotto la mia protezione.—

E io le dissi: —Che abbiate piacere da vostro figlio, cosicché mi [possiate] aiutare il cappellano, poiché vi conviene.—

E lei disse: —Mi meraviglio di voi: che avete? Giacché, visto che già lo accolsi sotto la mia protezione, vi dirò la verità: devo aiutarlo, poiché così lo tengo su di me.—

E io le dissi: —Non vogliate il danno del cappellano, né perda egli niente per mancanza d'aiuto, e intercedete per lui.—

Ed ella disse: —Lo farò senza inganno, poiché già investì il suo bene in me; e poiché così tutto tiene in me, se non lo aiuterò, verrà a mio danno;

---

<sup>17</sup> La traduzione si limita al mero piano letterale, risultando impossibile rendere il gioco di parole sul verbo *filhar* e il sostantivo *filho*.

ché io non voglio per questo motivo causare danno ad altri che mi diano del suo, quando mi manca la cosa che non ho.—]

Altrettanto interessante è il caso del seguente testo di Gil Pérez Conde, in cui il *dobre* equivoco si compenetra con l'uso di *mots-clé* fondamentali del registro amoroso, per dare luogo ad un *escarnio de amor* (Vallín 1997: 141; Rodiño Caramés 1999: 247; Gutiérrez García 2001: 223–224):

Quer-mi a mi ùa dona *mal*,  
come se lhi quisess' eu *ben*,  
por que ouvesse por mi *mal*  
ou eu por ela algun *ben*.  
Pois lh' eu non quero mal nen *ben*,  
por que mi á ela a querer *mal*?

Colheu comigo *desamor*,  
como se lh ouvess' *amor eu*,  
por que ouvesse *desamor*  
dalguén por mi, ou *amor eu*.  
Nona desamo nen *amo eu*:  
ela por que mi á *desamor*?

(LPGP 56,15)

[Traduzione

Una donna mi vuole male, come se io le volessi bene, come se ella provasse male verso di me o io per lei alcun bene. Giacché io non le voglio né male né bene, perché ella deve volermi male?

Provò per me disamore, come se io provassi amore per lei, in modo che ella provasse disamore di qualcuno per colpa mia, o io amore. Io non la disamo né la amo: perché ella prova disamore per me?]

Johan Soares Coelho è invece uno dei pochi autori che riesce a concatenare *equivocatio*, *rims equivocs* e la variante che in uno studio precedente abbiamo chiamato *dobre unissonans* (Lorenzo Gradín 1997: 223), che si attua quando le ripetizioni della stessa parola-rima si producono *duas vezes ou máis* in posizione simmetrica lungo l'asse del testo. In questo caso, il trovatore portoghese accoppia le strofe I e II mediante il legame delle *coblas doblas*, mentre l'ultima strofa offre un nuovo schema metrico che, senza dubbio, mantiene la connessione con il resto della composizione nel traslare la rima *b* delle unità metriche precedenti alla rima *a*; di conseguenza, l'autore configura un testo di alta elaborazione retorica incentrato da un calcolato gioco di elementi fissi e variabili, nel quale occupa una posizione privilegiata la *palabra-rima dobrada*. Questo è un esempio di “sistematicità parziale” del *dobre*, ma, com'è ovvio, tale parzialità —come accade in alcuni casi di parola-rima<sup>18</sup>— obbedisce alla stessa tecnica compositiva dell'emblematico numero tre, a cui un gruppo di trovatori galego-portoghesi conferirono una funzionalità strutturale capace di allontanarsi dagli standard più utilizzati, per dotare i propri testi di elementi atti a segnalare una vera “individualità poetica”. Si noti, per altro, che nella *cantiga* si fondono innovazione e tradizione, poiché le prime due *coblas* offrono uno schema metrico poco comune nel *corpus* profano trobadorico (*RM* 60:1), mentre la terza è costruita su una delle strutture formali più usate dai galego-portoghesi. Il gioco condotto sul rimante *grave* coinvolge tre significati equivoci, uno dei quali (vv. 4, 11, 18, 21), in direzione marcatamente oscena: ‘difficile’, ‘molesta’ e ‘gravida’, quest'ultimo derivante dal latino *gravis*<sup>19</sup> (Tavani, *RM* 161:153, corsivi nostri):

<sup>18</sup> Casi come questi sollevarono già l'attenzione di A. Ferrari, la quale segnalò che gli esempi di parola-rima con sistematicità parziale devono essere considerati “sulla base della constatazione che come ad ogni sistema linguistico la sua metrica, così ad ogni sistema poetico i suoi artifici metrico-retorici” (Ferrari 1993: 123).

<sup>19</sup> Cfr. Ernout–Meillet (1985: 282). Il suggerimento è sviluppato in un recente intervento di P. Lorenzo Gradín

Maria do *Grave*, *grav*'é de saber  
por que vos chaman Maria do *Grave*,  
cá vós non sodes *grave* de foder,  
e pero sodes de foder mui *grave*;  
e quer', en gran conhocença, dizer:  
sen leterad'ou trobador seer,  
non pod'omen departir este '*grave*'.

Mais eu sei ben trobar e ben leer  
e quer'assi departir este '*grave*':  
vós non sodes *grav*'en pedir aver,  
por vosso con', e vós sodes *grave*,  
a quen vos fode muito, de foder;  
e por aquesto se dev'entender  
por que vos chaman Maria do *Grave*.

E pois vos assi departi este '*grave*',  
tenho-m'end'ora por mais trobador;  
e ben vos juro, par Nostro Senhor,  
que nunca eu achei molher tan *grave*  
com'è Maria —e já o provei—  
do *Grave*; nunca pois molher achei  
que a mi fosse de foder tan *grave*.

(LPGP 79,34)<sup>20</sup>

[Traduzione

Maria do Grave, è difficile sapere perché vi chiamano Maria do Grave, ché voi non siete difficile da fottere, e tuttavia siete per fottervi pesante [gravida, *n.d.t.*]; e voglio, con grande conoscenza, dire: senza essere letterato o trovatore, nessuno può distinguere questo '*grave*'.

Ma io so poetare e leggere bene, e così voglio risolvere questo '*grave*': voi non siete difficile nel chiedere denaro, per la vostra fica, e siete difficile da fottere a tutti coloro che molto vi fottono; e per questo si deve intendere perché vi chiamano Maria do Grave.

E poiché vi ho risolto questo '*grave*', mi reputo adesso un miglior trovatore; e ben vi giuro, per Nostro Signore, che mai trovai donna tanto '*pesante*' com'è Maria —e già l'ho provato— do *Grave*; e mai trovai allora donna che mi fosse così molesta da fottere.]

Alla *cantiga* del favorito di Afonso III di Portogallo si affianca la *cobla esparsa* di Pero Larouco, nella quale appare nuovamente una ricca casistica d'incroci tra *rims equivocs*, *dobre* e rima derivata (in questo caso, il lemma *peça* offre tre significati, '*chieda*' —P3 del pres. congiuntivo del verbo *pedir*— '*pezzo*' e '*lasso di tempo*');

---

al XIII Congresso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15–19 settembre 2009), titolato "Los trovadores gallego-portugueses y el arte de la rima".

<sup>20</sup> Per l'analisi del *rim tornat* in questo testo di Coelho cfr. Billy (2003: 34). Le affermazioni del trovatore portoghese sono assai simili a quelle di Alegret: *Ara fenirai mon vers sec*, | *e parra fals al non-saben*, | *si no-i dobla l'entendemen*; | *q'ieu sui cell qe-lls motz escuma*, | *e sai triar los fals dels avinentz* | *Esi:l fols ditz q'aisi esser non dec*, | *traga s'enan, q'Alegres n'es girentz*. | *Si deguns es del vers contradizentz*, | *no:t failhira, vers, de dir per qe-m lec* | *de metr'en tu tres motz de divers sens* (vv. 50–59, ed. Molk 1968: 95–96). L'elogio di Alfonso VII di Castiglia presente in questo *gap* del giullare guascone rende estremamente probabile la presenza di Alegret nella Penisola iberica, negli stessi anni in cui si suppone abbia soggiornato Marcabru (cfr. Alvar 1977: 37–38).

Non á, meu padre, a quen *peça*  
ũa *peça* dun canelho,  
con que juntasse sa *peça*  
toda con ela o Coelho;  
ca a *peça* non se *espeça*  
u se extrema do vermelho,  
ca muito á já gran *peça*  
que foi sen mant'a concelho.

(LPGP 130,2, vv. 1-8)

[Traduzione

Non ha, mio padre, a chi chiedere un pezzo di ferraccio, col quale attaccasse il suo pezzo nella sua interezza il Coelho; perché il pezzo non si spezza quando si separa dal rosso, ché ormai è già da un pezzo che fu al consiglio senza manto.]

Il testo citato presenta uno schema metrico raro, documentato in altre due *cantigas* di autori portoghesi di collocazione cronologica tarda, i quali giocano con le diverse possibilità che offre la rima derivata in posizione simmetrica (*mordobre*): è il caso di *O que seja no pavio* de Johan Fernandez d'Ardeleiro (LPGP 68,2) e la celebre *cantiga de amor Mia senhor, quen me vos guarda* di Don Afonso Sanchez. Quest'ultimo testo è quello che senz'altro più si approssima al caso di Larouco, dal momento che anche l'infante portoghese costruisce l'andamento formale della sua composizione sul *mot equivoc*, il *dobre* e la *derivatio* in rima (in corsivo le rime equivoche, sottolineate le rime derivate):

Mia senhor, quen me vos *guarda*  
*guarda* min, e faz pecado,  
d'aver ben e nen aguarda  
como faz desaguisado,  
mais o que vos dá por *guarda*  
en tan bon dia foi nado  
se dos seus olhos ben *guarda*  
o vosso cos ben talhado.

Se foss'eu o que vos *leva*  
levarm'ia en bon dia,  
ca non faria mal *leva*  
doutro, e máis vos diria:  
porque vós levades *leva*  
das outras en melhoria,  
por én son eu o que *leva*  
por vós coitas noit'e dia.

Mia senhor, que m'oge *manda*,  
a vós manda fiz sen falha,  
porque vós por mia demanda  
nunca destes ãa palha,  
mais aquele que vos *manda*  
sei tanto, se Deus me valha,  
que pero convosco *manda*  
por vós pouc'ou nemigalha.

(LPGP 9,6)

[Traduzione

Mia signora, chi vi sorveglia difende me e commette peccato di avere bene, e non si guarda come lo fa in modo inappropriato, ma colui che vi assegnano come guardiano nacque in ora così fortunata se coi suoi occhi contempla bene il vostro corpo ben fatto.

Se io fossi colui che vi possiede me alzerei di buon ora, giacché non otterrei ricompensa peggiore di altri, e vi dirò di più: giacché voi superate le altre in eccellenza, per questo io sono colui che patisce per voi sofferenza notte e giorno.

Mia signora, che oggi mi comanda, sempre vi obbedii, malgrado della mia preghiera mai vi importò un fico secco, ma colui che vi comanda so bene, che Dio m'aiuti, che se tuttavia è con voi, vi domina poco o nulla.]

Il virtuosismo di queste ripetizioni e il suo carattere isolato nel *corpus* oggetto di studio permettono di postulare un medesimo ambiente poetico per la composizione dei tre testi citati, che potremmo situare *grosso modo* nel primo quarto del XIV secolo, nel circolo cortigiano del re Don Denis o in quello dello stesso Afonso Sanchez (Arbor 2003: 23–61).

4. Dall'analisi effettuata nel presente studio emerge un dato chiaro: l'*equivocatio in rimis* è un procedimento che i poeti galego-portoghesi non contemplano con frequenza. Se nelle *cantigas de amor* (e in qualche *cantiga de amigo*) l'equivoco fra i rimanti comprendeva in larga maggioranza il gioco tra *senhor* e *Senhor*, nei testi satirici s'è osservata una maggiore varietà e originalità nell'uso dei *rims equivocs*, talvolta utili alla poetica delle *palabras cubertas* che, secondo il summenzionato passo dell'*Arte de trovar*, contraddistingue la varietà della *cantiga de escarnio*. Tuttavia, la rarità del procedimento in testi satirici porta a concludere che l'anonimo redattore della *Poetica* frammentaria posta in apice al codice *B* non considerasse fondamentale la variante in rima dell'*equivocatio in verbis singulis*, orientandosi piuttosto verso le numerose varietà di *ambiguitas* semantica esperite sull'intero arco del testo (*equivocatio in verbis coniunctis*). A fronte dei dati raccolti, l'esiguità di *cantigas de escarnio* e *maldizer* dotate di rima equivoca non impedisce però di marcare una netta differenza fra i due registri della lirica galego-portoghese. Se nella *cantiga de amor*, infatti, si rileva una nettissima prevalenza dell'equivoco ottenuto con la polisemia del sostantivo *senhor*, i testi satirici presentano invece una gamma più ampia sia a livello tipologico, sia a livello lessicale. Ciò partecipa del più ampio processo di arricchimento e variazione del vocabolario trobadorico nella poesia satirica, nella quale sono frequenti episodi di rifunzionalizzazione di termini tradizionalmente appartenenti alla *cantiga d'amor* (Tavani 1980: 114–119). D'altra parte, tutti i vocaboli coinvolti nel processo di *equivocatio in rimis* rafforzano tematicamente il testo e si integrano in una strategia formale e argomentativa che aveva dato frutti eccellenti nella lirica occitana e che i galego-portoghesi importano, adattandoli al proprio sistema letterario e alle particolarità compositive dei loro *cantares*.

I *rims equivocz* si presentano spesso in testi costruiti su schemi metrici ben “rodati” dai trovatori peninsulari, in particolar modo gli schemi 160 e 161 individuati dal Tavani (rispettivamente, *a b b a c a*, 466 occorrenze, e *a b b a c c a*, 297 occorrenze). Qui troviamo la maggioranza di casi di utilizzazione della rima equivoca nelle medesime sedi, vale a dire nel primo e nel quarto verso di una *cobla* di 6 o 7 versi; all'interno di questa tipologia si mostra spesso una coincidenza degli equivoci con il *dobre*.

Si ha perciò uno schema di questo tipo *a b b a c c* (Denis, *LPGP* 25,91 – 97 e 126; Johan Lobeira *LPGP* 101,7) oppure *a b b a c c a* (Joan Airas, *LPGP* 63,19 e 52; Johan Perez d'Aboim, *LPGP* 75,10); nelle *coblas* di sette versi le parole equivoche cambiano anche sede (*a b b a c c a*: Johan Velho, *LPGP* 82,1 e Vasco Perez Pardal, *LPGP* 154,13). In due casi la *rima equivoca* si verifica in testi a schema metrico unico: si tratta rispettivamente di Gonçal'Eanes do Vinhal, *LPGP* 60,1 (*RM* 245: 1, *a b c b d d a*) e Don Denis, *LPGP* 25,22 (*RM* 17: 1, *a a a b b a*). Riguardo ai tipi di strofe, non si riscontra una significativa pluralità di combinazioni; la disposizione prediletta pare

la *cobla singular* (31 testi)<sup>21</sup>, di fronte ai 13 testi costruiti su *coblas unissonans*, ai 5 su *coblas doblas* e ai soli 2 che presentano *coblas alternadas*, più la *cobla esparsa* LPGP 130,2 di Pero Larouco.

Certamente, la posizione di una rima tecnica nella stessa *cobla* rende l'artificio molto più evidente e quindi capace di attirare l'attenzione; è tuttavia indubbio che anche questo aspetto della "visibilità" non si ritrova pienamente nel *corpus* profano. Ad ogni modo, il rapporto fra rime tecniche e organizzazione di parole-rima è importante nei galego-portoghesi, poiché l'incrocio fra rime equivocate e parola-rima risulta talvolta subordinato al meccanismo del *dobre*, che agisce molto spesso proprio sui rimanti.

Per quanto riguarda il versante strutturale della *cantiga*, si osserva una netta prevalenza della tipologia *de meestria*. Quando il testo è costruito su *coblas unissonans* l'apparizione del *rim equivoc* si riduce, com'è logico, ad un solo timbro ritmico; spesso l'equivoco assume un particolare rilievo anche secondo la sua posizione nel testo, vista la spiccata predilezione per la sua collocazione nella prima o nell'ultima strofa.<sup>22</sup> Quando la pratica del *mot equivoc* si estende a più di una *cobla* o all'intera composizione il procedimento determina l'utilizzo di altri artifici metrici come le cosiddette *rims unissonans* (Billy 2003: 20) o le peculiari *rims doblas* di Gonçal'Eanes do Vinhal (LPGP 60,1). Nel caso dei testi costruiti su *coblas doblas*, invece, l'artificio è naturalmente facilitato dalla stessa disposizione metrico-ritmica della *cantiga*. Infine, le *cantigas* costruite su *coblas unissonans* rendono l'eventuale *repetitio* in rima naturalmente equivoca, per non cadere nel "vizio" del *mot tornat* (si tratta di LPGP 6,3, di Afonso Lopez de Baian, e LPGP 125,21 e 125,49 di Pero Garcia Buralés).

Le sette occorrenze di rima equivoca nelle *fiindas* offrono ulteriori spunti di riflessione. Si registrano due tenzoni che presentano questo elemento strutturale, com'è usuale duplicato per mantenere la simmetria delle porzioni di testo assegnate a ciascuno dei due interlocutori. Nel primo caso, LPGP 85,11 (Juião Bolseiro e Johan Soarez Coelho), l'ultimo verso del componimento rima con il v. 3 della IV *cobla* (l'equivoco si effettua fra *nada* avverbio e participio del verbo *nacer*); nella seconda tenzone, intrapresa fra Vasco Gil e Pero Martinz (LPGP 152,7), i *rims equivocs* appaiono invece su versi consecutivi (il penultimo e l'ultimo) a loro volta in rapporto di *mot tornat* con il primo verso della prima *fiinda* (*ben* sostantivo e avverbio). Sebbene l'*Arte de trovar* non contempli i casi di ripetizione né identica né equivoca per ciò che concerne la *fiinda*, si rammenti che le *Leys d'Amors*, come si è già detto, ammettevano la ripetizione nelle *tornadas* e ciò fa pensare che anche tra i galego-portoghesi la *repetitio* in questa sede venisse avvertita come un procedimento normale (Tavani 1980: 48–49; Fidalgo 1997: 257). È comunque innegabile che l'ultimo testo citato rende l'artificio molto più visibile, restringendolo all'esclusivo settore della *fiinda*; non sarà inoltre casuale il legame, pur misurabile su appena due esemplari, fra il genere *tençon* e il ricorrere di rima equivoca nella *tornada*, parte destinata, secondo la stessa *Arte de Trovar*, per l'*acabamento de rason*.

Più interessante è invece soffermarsi sull'indubbio legame fra il *mot equivoc* e altri artifici tecnici come la parola-rima o il *dobre*. Ciò fa comprendere, da un lato, il ruolo marginale della rima equivoca nel sistema estetico galego-portoghese, e, dall'altro, rende manifesta la differenza con la poesia dei provenzali, in cui i procedimenti di iterazione ritmica assumono un peso specifico diverso. Allo stesso tempo, non sembra accidentale la scelta di inserire la rima equivoca in testi costruiti su schemi metrici poco usati (LPGP 2,15; 6,3; 18,26; 120,7, ecc.) o addirittura su degli *unica* (LPGP 18,26 e 79,35).

Nonostante la revisione della totalità del *corpus* trasmesso dalla tradizione manoscritta galego-portoghese permetta di affermare che la pratica del *mot equivoc* appare già in autori della prima generazione trobadorica (como, ad esempio, il caso di Fernan Rodriguez de Calheiros, LPGP 47,15, o Nun'Eanes Cêrzo, LPGP 104,6), è certo che il suo collegamento e la sua estensione ad artifici

<sup>21</sup> Si vedano, a questo proposito, Tavani, *RM*: 315–318; Beltrán (1995: 83–85).

<sup>22</sup> Cfr. LPGP 18,6; 30,31; 56,15; 79,35; 154,13, ecc. L'unico autore che introduce il procedimento nella *cobla* mediana è il giullare Lourenço, LPGP 88,11.

più elaborati come il *mot refranh* o il *dobre* in rima iniziano ad essere presenti a partire dal 1240 circa. Di fatto, l’apogeo di tale artificio si colloca attorno alla metà del XIII secolo ed ha come centro il circolo letterario che si forma attorno alla figura di Alfonso X di Castiglia, la cui corte “ha costituito un vero e proprio crocevia per lo sviluppo della lirica d’arte” (Billy 2003: 90). La pratica sarà proseguita da trovatori dell’ultima generazione, nella quale risaltano le figure del re Don Denis e di suo figlio bastardo Afonso Sanchez —che svolgono la loro attività nelle stesse corti— e dei tre autori succitati, Johan Velho, Johan Fernandez d’Ardeleiro e Pero Larouco (Lorenzo Gradín 1997: 237–239). In questo senso, l’analisi testuale mostra una gradazione ascendente all’interno dello stesso movimento poetico galego-portoghese, che conferì progressivamente un maggior livello di artificio alla pratica del *mot equivoc*, a mano che il *trobar* si consolidava e si arricchiva con la “lezione” dei modelli provenzali.

La tipologia più semplice di *equivocatio in rimis* (presente, ad esempio, in *LPGP* 75,10, v. 22 e 25; 152,7, v. 29, 32 e 33, ecc.) convive con schemi formali più sofisticati in *cantigas* di autori dell’ambito castigliano-leonese, che, come già evidenziò J. M. D’Heur, si eresse a “lieu d’interpénétration de la lyrique galicienne et de l’occitane” (D’Heur 1973: 283). A partire dalla cronologia poc’anzi segnalata, il *mot equivoc* si legò a formule compositive più complesse in senso paradigmatico, in testi che risaltano per le loro peculiarità nel contesto di una tradizione letteraria caratterizzata da un alto grado di iteratività formale.

## Bibliografia

- Alvar, Carlos  
1977 *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Madrid: Cupsa.
- Arbor Aldea, Mariña  
2001 *O Cancioneiro de Don Afonso Sanchez. Edición e estudio*. (III Premio ‘Dámaso Alonso’ de Investigación Filolóxica) Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Antonelli, Roberto  
1977 Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. 1. Le canzoni. *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* 13: 20–108.  
1979 *Equivocatio e repetitio* nella lirica trobadorica. In *Seminario Romanzo*, 113–155. Roma: Bulzoni.
- Beltrán, Vicente  
1993 Dobre. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), 219–220. Lisboa: Caminho.  
1995 *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria  
1961 A proposito di una recente edizione di Joan Ayra de Santiago. *Studi Mediolatini e Volgari* IX: 71–100.  
1963 *Le poesie di Martin Soares*. Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- Billy, Dominique  
2003 L’arte delle connessioni nei *trobadores*. In Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni e Antoni Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, 1–111. Roma: Carocci.
- Brea, Mercedes  
1996 *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. *LPGP*.
- Cerquiglino-Toulet, Jaqueline  
1988 Polysémie, ambiguïté et équivoque dans la théorie et la pratique poétiques du Moyen Age français. In *L’ambiguïté. Cinq études historiques réunies par Irène Rosier*, Irène Rosier (ed.), 167–180. Lille: Presses Universitaires.
- D’Heur, Jean Marie

- 1973 *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*. Paris: Fund. C. Gulbenkian.
- Ernout, Alfred & Antoine Meillet  
1985 *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*. 4ª ed. Paris: Klincksieck.
- Ferrari, Anna  
1993 Parola-rima. In *O cantar dos trobadores*. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, M. Brea (coord.), 121–136. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fidalgo, Elvira  
1997 Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor. *Cultura Neolatina* LVII (3–4): 253–276.
- Gatien-Arnoult, Adolphe-Félix  
1977 Reimpresión. *Las Flors del Gay Saber, estier dichas las Leys d'Amors*, 2 voll., 3 t. Genève: Slatkine Reprints. Edición original, Toulouse, 1841–1843.
- Gutiérrez García, Santiago  
2001 *Amor e burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galego portuguesas*. Sada/A Coruña: Edicións do Castro.
- Lanciani, Giulia  
1995 Per una tipologia della tenzone galego-portoghese. In *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993), Juan Paredes (ed.), vol. I: 117–130. Granada: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- Lapa, Manuel Rodrigues  
1970 *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2ª ed. Vigo: Galaxia
- Lausberg, Heinrich  
1975 *Manual de retórica literaria*. 3 voll. Madrid: Gredos
- Lorenzo Gradín, Pilar  
1997 El *dobre* gallego-portugués o la estética de la simetría. *Vox Romanica* 56: 212–242.
- Lorenzo Gradín, Pilar & Simone Marcenaro  
2009 *Aequivocatio in rimis: la rima equivoca nelle cantigas de escarnio maldizer galego-portoghese*. In *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, M. Brea (ed.), 327–348. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Marcenaro, Simone  
2008 Le rime equivoche nella lirica galego-portoghese. *La parola del testo* XII (2): 245–266.  
2010 *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale*. Alessandria: Edizioni dell'Orso
- Marshall, John H.  
1972 *The "Razos de trobar" of Raimon Vidal and Associated Texts*. London: Oxford University Press.
- Mölk, Ulrich  
1968 *Trobar clus – Trobar leu*. Monaco: Fink.
- Mortara Garavelli, Bice  
1991 *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Oliveira, António Resende de  
1994 *Depois do espectáculo trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Pérez Barcala, Gerardo  
2006 *Repetitio versuum* en la lírica galego-portuguesa. *Revista de Filología Española* LXXXVI (1): 93–108.
- Rodiño Caramés, Ignacio  
1999 *Escarnio de Amor. Caracterización e corpus*. In *Actes del VII Congrès de l'Asociació Hispánica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.), vol. III: 245–262. Castelló de la Plana: Publicacions de l'Universitat Jaume I.
- Tavani, Giuseppe

- 1969 *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. (Officina Romanica, 7) Roma: Edizioni dell'Ateneo. *RM*
- 1980 La poesia lirica galego-portoghese. In *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* II/6, Heidelberg: Winter.
- 1984 O cómico e o carnevalesco nas *cantigas de escarnho e maldizer*. *Boletim de Filologia* 29 (3): 59–74.
- 1992 *A poesía de Airas Nunez*. trad. de R. Álvarez Blanco. Vigo: Galaxia.
- 1995 Dalle *Razos* di Raimon Vidal alle *Regles* di Jaufre de Foixà: a proposito delle grammatiche provenzali del Duecento. In *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993), Juan Paredes (ed.), vol. IV: 363–371. Granada: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- 1999 *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-simile*. Lisboa: Colibri.
- Vallín, Gema  
1997 Escarnho d'amor. *Medioevo Romanzo* XXI (1): 132–146.
- Viñez Sánchez, Antonia  
2004 *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal*. (*Verba*, Anexo 55) Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.