

**Frammento o “finda” fuorviata?  
A proposito di un distico vagante (B 1059, V 649) del trovatore galego-  
portoghese Martin Perez Alvin  
Giuseppe Tavani  
(Università di Roma “La Sapienza”)**

**Abstract**

In the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, B, and in the *Canzoniere Vaticano*, V, the two lines which follow the last *cantiga de amor* by Martin Perez Alvin have been considered by Angelo Colocci and by the 19th and 20th centuries editors a fragment of a new lyric, transcribed only in part, by the troubadour himself. On the contrary we propose to interpret them as the two conclusive lines (the so called *finda*) of the previous lyric, and we give elements to justify the hypothesis.

A carta 225 r° del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (di Lisbona = B)<sup>1</sup> e a carta 103 v° del *Canzoniere Portoghese della Biblioteca Apostolica Vaticana* (= V)<sup>2</sup> si trovano trascritti due versi —il secondo dei quali mutilo dell’ultima sillaba del rimante—, separati da uno spazio di due righe, in entrambi i manoscritti, dall’ultima strofa del componimento precedente. Questo è a sua volta l’ultima *cantiga d’amor* di una serie di sei testi dello stesso genere attribuiti concordemente al trovatore Martin Perez Alvin, membro della media nobiltà portoghese, attivo tra il 1292 e, almeno, il 1326, periodo durante il quale se ne trova documentata la presenza sia alla corte di D. Dinis di Portogallo che a quella di Sancho IV di Castiglia: fu probabilmente —assieme ad un altro trovatore, Johan Lobeira, suo fratellastro— legato dal vincolo del vassallaggio al principe Alfonso, secondogenito di Alfonso III di Portogallo e dunque fratello dello stesso D. Dinis.<sup>3</sup>

I due versi in questione sono stati finora considerati un frammento di una settima canzone dello stesso Martin Perez Alvin: già Angelo Colocci, nel postillare il suo canzoniere maggiore e nel numerarne i testi, li aveva trattati come frustolo superstite di una *cantiga* autonoma e ne aveva sancito la condizione di lacerto assegnandogli un numero proprio (1059) e marcandone l’anomalia con il segno +, usualmente adibito a segnalare luoghi critici o comunque meritevoli di attenzione. Non altrettanto accade, ovviamente, nel canzoniere vaticano, nel quale manca una numerazione continua e progressiva dei testi trascritti e si incontrano soltanto tracce sporadiche di più serie di cifre (ora romane, ora arabe) che sembrano tuttavia il risultato di una o più collazioni condotte su un altro codice, diverso dal diretto antecedente di V; ma Ernesto Monaci, numerandone i testi nell’edizione diplomatica da lui procurata,<sup>4</sup> ha adottato lo stesso criterio dell’umanista jesino, assegnando ai due versi in questione il progressivo 649: forse per suggestione colocciana, indotta tuttavia non certo da un riscontro diretto tra V e B, per il quale sarebbe mancato il tempo —la stampa del canzoniere vaticano è dello stesso anno (1875) della scoperta di B nella biblioteca dei conti Brancuti da parte di Costantino Corvisieri, che ne diede notizia a Enrico Molteni—, ma da un confronto tra V e il Catalogo di Autori Portoghesi,<sup>5</sup> un elenco colocciano di poeti pubblicato dallo stesso Monaci nell’Appendice I dell’edizione di V, dove accanto al nome di Martin Perez compare il n° 1053 e in corrispondenza del poeta seguente (Pero de Veer) il n° 1060 (per cui al primo trovatore vengono attribuiti 7 testi, come in

<sup>1</sup> Antico Colocci-Brancuti, Cod. 10991.

<sup>2</sup> Vat. Lat. 4803.

<sup>3</sup> Vasconcellos (1904, II: 523–524), Oliveira (1994: 384–386).

<sup>4</sup> Cfr. Monaci (1875): la prefazione è datata 20 ottobre 1875.

<sup>5</sup> La cosiddetta *Tavola colocciana*, intitolata da Angelo Colocci “Autori portoghesi”, ms. Vat. Lat. 3217.

B). Nella scia di così qualificati predecessori, sia José Joaquim Nunes<sup>6</sup> che i Machado<sup>7</sup> hanno adottato un criterio analogo, isolando i due versi come residuo di una *cantiga d'amor* perduta.

Durante la confezione del *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese* (= RM),<sup>8</sup> si era già presentato il problema di come classificare il presunto lacerto, al quale nell'*Indice bibliografico dei poeti e dei testi anonimi* (pp. 373–518) era stato assegnato, all'interno del *corpus* lirico di Martin Perez Alvin, il n° 96,2, naturalmente —data l'esiguità del frammento— senza rinvii alla sezione propriamente metrica. In assenza di proposte alternative da parte degli editori, mi ero allora limitato —per insinuare il dubbio che i due versi potessero far parte, in funzione epilogale, della *cantiga* precedente— ad inserire nella scheda relativa la nota “framm.? fiinda di 96,6?”. Ma nella rielaborazione dei dati in corso per l'edizione digitalizzata del *Repertorio*, è apparso necessario riesaminare sistematicamente gli elementi testuali e contestuali disponibili, in base ai quali ritengo ora fondata e sostenibile l'ipotesi che il frammento non sia tale ma faccia parte integrante del testo precedente, di cui costituisce la *fiinda*.<sup>9</sup>

Preliminarmente, sembra opportuno riproporre l'intera *cantiga* 96,6 (*Senhor fremosa, si veja prazer*), in una nuova lettura comprendente i due versi della supposta *fiinda*:

— Senhor fremosa, si veja prazer!  
Pois vus non vi, ouvi tan gran pesar  
que nunca mi Deus d'al prazer quis dar!  
— Como podestes tanto mal sofrer? —  
— Cuidei en vós e por esto guari,  
que non vivera ren do que vevi!

— Senhor fremosa, direi-vus eu al  
e creed'esto, meu lum'e meu ben:  
pois vus non vi, non vi prazer de ren!  
— Como podestes sofrer tanto mal? —  
— Cuidei en vós <e por esto guari,  
que non vivera ren do que vevi!>

— Creede, lume destes olhus meus,  
que des que vus eu non pudi veer,  
pero <ve>via, nunca vi prazer!  
— Como sofrestes tanto mal, por Deus? —  
— Cuidei en vós <e por esto guari,  
que non vivera ren do que vevi!>

E eu, mia senhor, non ei poder  
de me de vós poder qui<tar>!

[Traduzione

— Bella signora, possa io ora vedermi in lietezza! Dal momento in cui non vi ho visto, ho patito un sì grande dolore poiché Dio non mi ha voluto concedere di nessun'altra cosa piacere! —  
— Come avete potuto a tanto male resistere? —  
— Ho pensato a voi, e per questo sono scampato, altrimenti non sarei certo vissuto quanto sono vissuto!

— Bella signora, vi dirò altro ancora e credetemi, mia luce e mio bene: dal momento in cui non vi ho visto di nessun'altra cosa ho avuto nulla mi ha più dato piacere! —  
— Come avete potuto resistere a tanto male? —  
— Ho pensato a voi, e per questo sono scampato, altrimenti non sarei certo vissuto quanto sono vissuto!

<sup>6</sup> Nunes (1932: 410, n° 203).

<sup>7</sup> Machado e Machado (1956, V: 69, n° 993).

<sup>8</sup> Tavani (1967).

<sup>9</sup> La *fiinda* (*fiinda*) aveva funzione analoga, anche se non perfettamente coincidente, a quella della *tornada* dei trovatori provenzali, all'*envoi* dei trovieri e al *congedo* dei siciliani e degli stilnovisti.

— Credetemi, luce dei miei occhi, dal momento in cui non ho potuto vedervi, nonostante vivessi, non ho mai provato piacere! —  
— Come avete resistito a tanto male, in nome di Dio? —  
— Ho pensato a voi, e per questo sono scampato, altrimenti non sarei certo vissuto quanto sono vissuto!

E io, mia signora, non ho potere per il potere di potermi allontanare da voi!]

Il testo, dialogato, si sviluppa da una strofa all'altra per iterazione parallelistica di tipo semantico (ripetizione dello stesso concetto con lessemi e sintagmi in parte diversi), tranne per l'ultimo verso in cui il parallelismo diventa letterale, con iterazione degli stessi segmenti testuali disposti in parte nello stesso ordine, in parte in successione diversa per adeguare il rimante a quello del primo verso. Così, ferma restando nelle prime due cobbole la posizione iniziale di *Como podestes*, gli altri due segmenti (*tanto mal* e *sofrer*) si scambiano di posizione, mentre nella terza *sofrer* entra a far parte del primo sintagma dove, in forma coniugata, sostituisce *podestes*, e il collegamento rimico viene assicurato da un nuovo segmento testuale (*por Deus*) in funzione deprecativo-invocativa.

La struttura metrica è delle più semplici e usuali: *abbaCC*, su decasillabi maschili, una formula di cui poeti e giullari galeghi e portoghesi hanno ampiamente abusato (quasi un terzo delle *cantigas* applica questo schema).

Ad una struttura del genere può sembrare incongruo collegare i due versi contrassegnati da Colocci con il n° 1059. Di norma, la *finda* (come la *tornada*, l'*envoi* e il *congedo*) riprende le rime dei versi finali dell'ultima strofa: nei due schemi metrici più frequentati dai trovatori peninsulari —*abbaCC* e *abbacca*— la conclusione, quando c'è, viene affidata ad un distico *cc* nel primo caso, e ad un tristico *cca* nell'altro, entrambi della stessa misura del *refran* o, rispettivamente, della *coda* dell'ultima cobbola della *cantiga*. Ma le eccezioni sono numerose, sia per la ripresa rimica che per la misura sillabica.

Per lo schema *abbacca*, ad esempio, troviamo *findas* anomale del tipo *aa* (sirventese morale di Martin Moxa, RM 94,2), *aab* (tenzone tra Men Rodriguez Tenoire e Juião Bolseiro, RM 101,5), *bba* (*cantiga d'amor* di Johan Perez d'Avoin, RM 75,7), *dda* (tenzone tra Johan Soarez Coelho e Picandon, RM 79,52), *dde* (canzone di scherno di Johan Velho de Pedroguez, RM 82,1), e così via; e per *abbaCC* abbiamo ancora una *finda* con rime *aa* (*cantiga d'amigo* di Fernand'Esquio, RM 38,5; e *cantiga d'amor* di Johan Lopez d'Ulhoa, RM 72,14), *ac* (*cantiga d'amor* di D. Dinis, RM 25,36), *dd* (*cantiga d'amor* di Johan Soarez Coelho, RM 79,48; *cantiga d'amigo* di Martin Padrozelos, RM 95,3) e perfino due *findas aa* e *bb* nello stesso testo (*cantiga d'amigo* di Estevan Travanca, RM 36,1). In altri schemi è frequente un tipo di *finda* che assume la prima e l'ultima rima della strofa, e in numerosi testi a strofe singolari le rime sulle quali si costruisce il distico (o tristico) finale non sono assunte dall'ultima cobbola, ma dalla prima (per esempio, in una *cantiga d'amigo* di Johan Airas, *abbcac* con *finda ac* rimata sulla prima strofa, RM 63,11), o ancora, in testi a cobbole parzialmente unissonanti, le prime due rime comuni (per esempio, in una *cantiga d'amor* di Martin Soarez a schema *abbaccb* con *finda aab*, RM 97,14); si aggiunga che non di rado la misura sillabica dei versi conclusivi si distingue da quella dei versi precedenti, sia per l'adozione di rime femminili contro le rime maschili del testo, sia per numero di sillabe: si vedano, a fronte di *abbacca* su decasillabi, la *finda ddca* con versi di 7':3':5:10' in una canzone di scherno di Estevan da Guarda (RM 30,6) o per lo schema *abbaCC* le *findas cc* di due ottosillabi (contro un *refran* 8C:10C) in una *cantiga d'amigo* (dialogata) di Lourenço (RM 88,5) e *dd* di due decasillabi (contro un *refran* di due ottosillabi) in una *cantiga d'amor* di Johan Soarez Coelho (RM 79,48). Ampliando il confronto a schemi metrici più complessi (ma talvolta anche più elementari) dei due presi in esame, si possono trovare scarti anche maggiori dalla norma.

Il fatto, dunque, che i versi di 1059 siano di misura minore rispetto a quelli della *cantiga* 1058 e che la ripresa si valga delle rime *ab* della prima strofa di questa, non costituisce un ostacolo insuperabile a che essi siano accorpati al testo precedente, il cui schema risulterebbe pertanto:

10a: 10b: 10b: 10a: 10C: 10C – 8a: 8b:

Se questa proposta sarà ritenuta valida, si sarà forse perduto definitivamente un ipotetico testo frammentario, ma si sarà ripristinata nella sua (ipotetica?) integrità una delle (ormai ridotte a sei) *cantigas d'amor* di Martin Perez Alvin, restituendole una *finda* che la equipara alle altre quattro, pure dotate di epilogo, dello stesso trovatore.

Depurato dal residuo di una canzone perduta, il canzoniere di questo trovatore acquista una maggiore compattezza, che suggerisce qualche rapida considerazione accessoria.

Le sei *cantigas* attribuite a Martin Perez, appartenenti ad un unico genere, costituiscono un insieme omogeneo che la tradizione manoscritta trasmette peraltro in un contesto eterogeneo (nella sezione delle *cantigas d'amigo*) caratterizzato da particolare complessità, precisamente in un punto di snodo tra la sezione delle *cantigas d'amigo* di Johan Airas e quel che è stato definito *cancioneiro de jograis galegos*,<sup>10</sup> formato da un folto gruppo di *cantigas d'amor* di Pero de Veer, Bernal de Bonaval, Johan Servando, Juião Bolseiro, Pero d'Armea, Pedr'Amigo, Airas Paez, Lourenço, Johan Baveca, Galisteu Fernandiz, Lopo, cui fanno seguito le *cantigas d'amigo* degli stessi poeti e di altri, assenti dal gruppo precedente perché autori solo di canzoni di donna. La serie di *cantigas d'amor* dei *jograis galegos* è sporadicamente interrotta da inserti di testi o di gruppi di testi stravaganti, introdottisi nella tradizione per aggregazione o per addizione successive: la canzone tardotrecentesca se non quattrocentesca di Diego Gonçalves (tra Johan Servando e Juião Bolseiro), la canzone anch'essa tarda *Donna e senhor de grande valia* (tra Juião Bolseiro e Pero d'Armea), le tre *cantigas d'amigo* di Estevan Fernandiz (tra Pero d'Armea e Pedr'Amigo), il pianto in morte di D. Dinis e il panegirico del giullare leonese Johan (dopo la seconda canzone d'amore di Lourenço e prima della serie *d'amigo* dei *jograis galegos*).

L'inserimento del breve peculio di Martin Perez deve essere avvenuto in epoca tarda, probabilmente nel corso del definitivo ordinamento dell'archetipo di BV, verso la fine del secondo quarto del XIV secolo. E la sua collocazione sarà stata condizionata dalla presenza, in quel determinato settore del canzoniere, di una serie abbastanza vasta di canzoni dello stesso genere, che può aver indotto l'antologizzatore a collegarvi il reperto nuovamente acquisito. Restando nel campo delle ipotesi, si può anche ritenere che la sua inclusione sia avvenuta tramite un foglio volante (o un rotulo, intendendo per rotulo un foglio di pergamena arrotolato e non la complessa struttura libraria solitamente designata dal termine), nel quale —a simiglianza della pergamena Vindel— potevano trovare posto senza difficoltà le sei canzoni, eventualmente corredate della trascrizione delle melodie. Naturalmente, sulla presenza di queste ultime non si possono che avanzare sempre e soltanto ipotesi, a favore delle quali militano peraltro un elemento di confronto esterno e un minuscolo indizio interno. Per il primo, sappiamo dai fogli residui del canzoniere dionigino conservato alla Torre do Tombo, che ancora negli anni venti del XIV secolo la strofa iniziale delle *cantigas* era accompagnata da notazione musicale, e che forse si perpetuava ancora la tradizione —attestata dal *Cancioneiro da Ajuda*— di lasciare uno spazio dopo l'ultima strofa per la notazione della melodia (diversa da quella iniziale) di una eventuale *finda*. Il tenue indizio interno potrebbe essere costituito dalla perdita della sillaba finale nel rimante del secondo verso della *finda*: se si ammettesse che il distico conclusivo di 96,6 fosse accompagnato dalla melodia, la sillaba *-tar* di *quitar* poteva essere situata su un'ultima riga del foglio, assieme alla nota o alle note relative: una collocazione particolarmente esposta ai danni da manipolazione, che avrebbe indubbiamente favorito l'attenuazione dell'inchiostro o la sua cancellazione.

Ipotesi, certo: supporre che le sei canzoni di Martin Perez Alvin fossero contenute in un foglio di pergamena, scritto su una sola facciata, accompagnate da melodia non solo in corrispondenza della prima strofa ma anche della *finda*, ed eventualmente abbellita da iniziali miniate rischia di debordare sul terreno della fantafilologia. Ma un po' di fantasia spesso aiuta, se esposta con i "se" e i "forse" d'obbligo, ad avviare la soluzione di un problema. E l'ipotesi che la sillaba finale sia andata perduta, perché trascritta in una riga isolata in corrispondenza dell'angolo inferiore destro del foglio, sembra in ogni caso utile a corroborare l'altra, e più

---

<sup>10</sup> Cfr. Oliveira (1994: 199 ss.).

interessante ipotesi, che i due versi numerati 1059 da Colocci non siano il frammento di una settima canzone, ma la conclusione della sesta.

### **Bibliografia**

Nunes, Jose Joaquim

1932 *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Oliveira, António Resende de

1994 *Depois do espectáculo trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

Paxeco Machado, Elza e José Pedro Machado

1949–1964 *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. 8 voll. Lisboa: Revista de Portugal.

Tavani, Giuseppe

1967 *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. (Officina Romanica, 7) Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Vasconcellos, Carolina Michaëlis de

1904 *Cancioneiro da Ajuda*, 2 voll. Halle a. S.: Max Niemeyer.