

Saggio di un commento alla poesia d'amore di Don Denis di Portogallo¹

Rachele Fassanelli²

Recibido: 19 de enero de 2019/ Aceptado: 11 de julio de 2019

Resumen. El ensayo, un análisis pormenorizado de las cantigas *Senhor, que bem parecedes!* e *Falou-m'oj' o meu amigo*, pretende proponerse como ejemplo del amplio comentario de las poesías amorosas de Don Denis de Portugal (1261-1325).

Palabras clave: lírica gallego-portuguesa; comentario; Don Denis; géneros literarios; retórica.

[en] Essay on a commentary about Don Denis' love poetry

Abstract. The essay, a detailed analysis of the songs *Senhor, que bem parecedes!* and *Falou-m'oj' o meu amigo*, aims to be a specimen of the extensive commentary of the love poems by Don Denis of Portugal (1261-1325).

Keywords: Galician-Portuguese Lyric; commentary; Don Denis; literary genres; rhetoric.

Sumario. 1. *Senhor, que bem parecedes!* 2. *Falou-m'oj' o meu amigo*. Bibliografía.

Cómo citar: Fassanelli, R. (2020). Saggio di un commento alla poesia d'amore di Don Denis di Portogallo, en *Revista de Filología Románica* 37, 149-157.

Di Don Denis di Portogallo (1261-1325) la tradizione manoscritta tramanda centotrentasette componimenti, variamente distribuiti fra i tre generi caratteristici della lirica profana galego-portoghese (*cantigas d'amor, d'amigo, d'escarnio e maldizer*). Per tale estensione quantitativa, per le frequenti allusioni dotte, per la considerevole varietà tematica e stilistica e l'alto grado di elaborazione retorica, la produzione del re trovatore rappresenta a tutti gli effetti una *summa*, un compendio della poesia cortese peninsulare. Tuttavia, se non v'è dubbio che Don Denis figuri tra i *trobadores* più illustri e rappresentativi, anche per il suo collocarsi nella fase più matura di tale stagione lirica e, quindi, in un periodo di fissazione del canone, ciò non significa ridurre la sua produzione ad un universo di convenzioni e di ripetizioni manieristiche, tanto più che i suoi versi danno spesso prova di spinte innovative e di una non comune maestria nella rielaborazione del campionario tematico e retorico cortese. Come noto, lo sperimentalismo del monarca si avverte ai più diversi livelli, dalla ripresa di motivi o tipologie testuali proprie della tradizione letteraria galloromanza e poco frequentati in area iberica all'utilizzo di un lessico raro e ricercato, dalla pratica del *contrafactum* alla contaminazione di suggestioni colte con una poesia di stampo popolare. Gli stessi confini intergenerici, apparentemente così marcati già al livello della tradizione manoscritta, paiono talvolta venir meno all'interno della produzione dionigina, come accade per alcuni componimenti dialogati che fondono tematiche e atmosfere tipiche della canzone di donna col formulario più propriamente caratteristico della *cantiga d'amor* (cfr. *Em grave dia, senhor, que vos oi e Amigo, queredes vos ir?*, rispettivamente Lang 97 e 100).³ E proprio sulle interferenze tra generi e sul rapporto

¹ Si pubblica in questa sede, con un aggiornamento bibliografico mirato ed essenziale, l'intervento elaborato anni or sono per gli atti del convegno *La Filología Románica Hoy* (I Encuentro internacional de jóvenes investigadores y doctores en Filología, Lingüística y Literaturas Románicas y áreas afines; 3, 4 y 5 de noviembre de 2011, Universidad Complutense de Madrid), approdati ora, pur parzialmente, alla stampa. L'accattivante proposito del convegno, "dar a conocer la propia labor investigadora en curso, experiencias, problemas, métodos, etc.", mi aveva indotto a soffermarmi sull'edizione commentata delle poesie d'amore di Don Denis di Portogallo, da me curata durante gli anni del dottorato di ricerca (cfr. Fassanelli 2009); parte del materiale esposto in quell'occasione, inerente principalmente alle questioni teoriche e alle problematiche relative a *come fare un commento*, è stato raccolto in Fassanelli (2016).

² Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Università degli Studi di Padova
rachele.fassanelli@unipd.it

³ L'unica edizione critica completa dell'opera dionigina ad oggi pubblicata è Lang 1894 (da cui si cita). Si segnala che negli ultimi anni sono state discusse, oltre alla mia, altre due tesi di dottorato riguardanti il nutrito corpus del re trovatore: María Gimena del Río Riande, *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis de Portugal (edición crítica y estudio filológico)*, 2 voll. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2010 e Leticia Eirín García, *A tónica da visão e o amor trobadoresco no cancionero de Don Denis. (Estudo retórico-literario e edición crítica de 33 cantigas de amor)*. Tese de doutoramento, Universidade da Coruña, 2012, successivamente edita per Laiovento (cfr. Eirín García 2015).

interdiscorsivo esistente tra testi differenti si fonda il presente contributo, volto a proporre un ‘saggio’ del commento analitico approntato all’ampio *corpus* amoroso di Don Denis, limitato alle due canzoni *Senhor, que bem parecedes!* (Lang 65) e *Falou-m’oj’o meu amigo* (Lang 126).⁴ Le due poesie, nell’ordine una *cantiga d’amor* e una *cantiga d’amigo*, si pongono, come vedremo, in chiara relazione l’una con l’altra, poiché la voce femminile protagonista di *Falou-m’oj’o meu amigo* pare rispondere alle richieste e lamentele espresse in prima persona dal poeta nella prima lirica citata.⁵

1. *Senhor, que bem parecedes!*

La poesia, convenzionalmente strutturata come richiesta di mercede alla donna amata, costituisce l’ennesimo esempio della maestria del re trovatore che, tramite il culto della sfumatura e del dettaglio, riesce a introdurre spunti innovativi più o meno velati all’interno di un genere tematicamente immobile come quello della *cantiga d’amor*. La *laudatio* femminile infatti, affidata ad espressioni elogiative formulari anche se non tra le più frequentate, non viene relegata ad elemento incipitario o parentetico come spesso accade nelle canzoni galego-portoghese, anzi essa è direttamente implicata nella costruzione argomentativa del discorso poetico e parallelisticamente iterata nell’esordio delle tre strofe che formano il componimento. Dato quest’ultimo che non stupisce di certo nell’autore della celebre *Quer’ eu em maneira de proença* (Lang 43), una delle poche *cantigas* interamente dedicate alla *laus* di madonna, su modello per l’appunto dei maestri provenzali (citati e, almeno apparentemente, messi in discussione nell’altrettanto famosa *Proençaes soen mui bem trobar*, Lang 47). Originale è inoltre il trattamento cui è sottoposto l’abusato *topos* della visione: data l’immane sofferenza causata dalla signora all’innamorato, sarebbe giusta ricompensa che lei si lasciasse perlomeno vedere e, magari, che le facesse piacere, come recita (solo) la prima *cobla*.

La *petitio* che dà corpo al testo si articola secondo i consueti meccanismi dell’iterazione concettuale per cui ad ogni stanza si ripetono simmetricamente i motivi tradizionali della lode, del mal d’amore e della *visio*. All’interno di questa trama parallelistica, il riferimento generico quanto totalizzante alla bellezza femminile assume, soprattutto nell’esclamazione incipitaria, i toni della *captatio benevolentiae*, ai quali si collega in qualche modo anche la formula asseverativa *que Deus vos valha* del v. 11. Dopo l’esordio elogiativo, i versi centrali delle strofe alludono alla dolorosa situazione sentimentale del trovatore (espressa lessicalmente da *mal* ai vv. 4, 10 in dittologia con *quebranto*, 12, 18 e *coita* al v. 19), inasprita proprio dal bell’aspetto dell’amata da cui egli attendeva, al contrario, *gram bem e grand’alegria* (v. 17). Come è noto, nelle *cantigas* galego-portoghese non c’è spazio per l’attesa speranzosa del *joi* provenzale, e della concezione erotica trobadorica resta tutt’al più la natura paradossale di un sentimento che si compiace ed appaga nel sacrificio. Nella struttura iterativa del testo l’insistenza nei versi finali delle stanze sulla contemplazione della dama, veicolata sul piano lessicale da forme flessive sempre diverse del verbo *veer* (*visse* v. 7, *veer* v. 14, *veja* v. 20), suona come una sorta di ritornello che aumenta progressivamente di intensità. Se inizialmente il poeta chiede addirittura che la donna tragga soddisfazione dall’essere guardata, passa poi alla limitazione temporale di vederla ‘per un po’ di tempo’ sino alla singolare richiesta di poter ammirare la sua bellezza ‘una volta all’anno’. Qui si cela precisamente l’abilità poetica (e forse velatamente ironica) del re portoghese, capace di variare anche tematiche inveterate come quella della *visio*. Chiedere di vedere madonna solo per poco può essere indizio della *mesura* che il codice cortese impone al poeta, sempre attento a non infastidire eccessivamente l’amata. Tuttavia, se la visione della signora e delle sue virtù è al tempo stesso – si noti il paradosso – fonte di sommo bene e di estrema disperazione, il particolare appello dell’innamorato evoccherà da un lato l’immensità della sofferenza che non permette al suo sguardo di indugiare troppo a lungo sul *fremoso parecer* e, dall’altro, la pienezza della felicità che, proprio come estasi contemplativa, era stata esaltata da Bernart de Ventadorn in un passo concettualmente assai vicino al nostro: “c’ab sos bels olhs espiritaus / m’esgarda; mas so fai tan len / c’us sols dias me dura cen!” (*Chantars no pot gaire valer* vv. 47-49, BEdT 70, 15).

Da un punto di vista formale, la presente canzone si nutre di espedienti retorici tradizionali tra cui spiccano il poliptoto su *fazer* dei vv. 3-5 (*fez – fazedes – fezessedes*), il gioco antitetico *bem / alegria – mal / coita* (vv. 17-19) e l’*iteratio* sul pronome personale, tonico ed atono, di seconda persona plurale che origina, soprattutto

⁴ Forse è superfluo precisare che il presente articolo non si configura come una passiva riproposizione di alcuni passi della dissertazione dottorale, ma tiene doverosamente conto dei preziosi suggerimenti e consigli seguiti alla sua discussione, nonché degli inevitabili ripensamenti di chi scrive. *Tempus res mutat.*

⁵ È doveroso segnalare che lo stretto legame esistente tra due componimenti, come si è visto addirittura afferenti a generi diversi, non rappresenta un *unicum* nel canzoniere dionigino. Se in *Nom sei como me salv’a mha senhor* (Lang 33) il poeta si interroga su quale giustificazione dare alla signora della sua prolungata assenza, *Com’ousará parecer ante mi* (Lang 96) espone di rimando l’amaro disappunto della donna che si chiede come oserà l’amico tornare a contemplare i suoi occhi “pois tam muit’ a que nom veo veer / mi e meus olhos e meu parecer” (rit.). La separazione degli amanti è il *Leimotiv* anche dell’altro duo testuale interno, questa volta, al settore d’amico: alla ferma decisione dell’infelice innamorato di allontanarsi dal luogo dove vive l’amata, annunciata nella già citata canzone *Amigo, queredes vos ir?* (Lang 100), segue infatti la disperazione della giovane abbandonata, protagonista di *Vai-s’o meu amig’alhur sem mi morar* (Lang 127). L’evidente legame interdiscorsivo si sostanzia in entrambe le coppie, specie nella prima (cfr. Cohen 1987: 62), in palesi convergenze lessicali e formali.

in unione al verbo-chiave *veer*, le allitterazioni dei vv. 2, 7 (con insistenza anche su *s*), 11, 14, 20, alle quali si aggiunge il marcato ritorno del suono nasale ai vv. 9, 10 e 18.

L'intensità evocativa del testo aumenta se consideriamo la sua palese relazione con la *cantiga d'amigo* di-nigina *Falou-m'oj' o meu amigo* (Lang 126) che, in una sorta di intertestualità tra generi, presenta una tematica e un vocabolario molto vicini al tipo *d'amor* (si veda ad esempio l'uso all'interno di una canzone di donna del termine *senhor*). Oltre a marcate somiglianze formali (entrambi i componimenti sono composti da *coblas singulares* di sette eptasillabi femminili con fronte tetrastica *abba* e identici rimanti in *-anto* nella seconda strofa), i riscontri concettuali e letterali (la bellezza femminile – *parecer fremoso* e *vossa fremosura* – come origine di *mal sem mesura*, *quebranto* e *coita*) fanno di questa poesia un'autentica risposta della voce femminile, rivolta alla confidente e non direttamente al poeta, alle incessanti preghiere di quest'ultimo (cfr. Brea - Lorenzo Gradín 1998: 73-74).

Se certo non sorprende un simile rapporto responsivo tra testi appartenenti a generi differenti – oltre a casi simili al nostro (particolarmente frequenti nel canzoniere di Johan Airas de Santiago), basti pensare ad esempio a quel “breve poemetto, forse incompleto e frammentario, risultante dal riordinamento delle otto liriche” di Johan Nunez Camanez, dove cinque *cantigas d'amigo* e tre *d'amor* si alternano dando vita alla drammatizzazione organica di una storia d'amore (Tavani 1961: 48) –, ancor meno questa interferenza tra generi desta scalpore in un autore del calibro di Don Denis, maestro riconosciuto “de invençiones sotiles e de graçiosas e dulçes palabras” (Marqués de Santillana in Kerkhof – Gómez Moreno 2003: 654).

Senhor, que bem parecedes!
se mi contra vós valvesse
Deus, que vos fez, e quisesse
do mal que mi [vós] fazedes
mi fezessedes enmenda; 5
e vedes, senhor, quejenda:
que vos viss', e vos prouguesse.

Bem parecedes, sem falha,
que nunca viu omem tanto,
por meu mal e meu quebranto; 10
mais, senhor, que Deus vos valha,
por quanto mal ei levado
por vós, aja ém por grado
veer-vos, siquer ja quanto.

Da vossa gram fremosura, 15
ond' eu, senhor, atendia
gram bem e grand' alegria,
mi vem gram mal sem mesura;
e, pois ei coita sobeja,
praza-vos ja que vos veja 20
no ano ùa vez d'um dia.

- I– Signora, che bella siete! volesse Dio, che vi ha creato, aiutarmi con voi e volesse che voi mi ricompensaste del male che mi fate; e vedete, signora, come: che vi vedessi e vi facesse piacere.
II– Siete bella, senza dubbio, ché mai nessuno vide tanto, per mio male e mia disgrazia; ma, signora, che Dio vi aiuti, per quanto male ho sopportato per voi, riceva come ricompensa il vedervi, almeno per un po'.
III– Dalla vostra grande bellezza, da cui io, signora, attendevo gran bene e grande felicità, mi viene un gran male smisurato; e poiché provo una sofferenza immensa, vi piaccia almeno che vi veda una volta all'anno.

Mss: B 542, V 145.

Nota al testo. Si segue, tenendo conto anche dell'*errata corrige* finale, l'edizione Lang (1894: 56-57) con lievi ritocchi alla punteggiatura (ai vv. 3, 6, 17, 19) e inserimento di accenti diacritici ai vv. 4 e 13.

Nota metrica. *Cantiga d'amor*, di *mestria* costituita da tre *coblas singulares* di sette eptasillabi femminili ciascuna. Rime desinenziali 1: 4, 2: 3: 7; rime ricche 15: 18, 16: 21 (inclusiva); *derivatio* in sede rimica ai vv. 2 e 11 (*valvesse* – *valha*). Da notare che le rime della prima strofa condividono la vocale tonica *é*, mentre quelle della seconda sono tutte su *á*. *Enjambements* ai vv. 2-3, 3-4, 12-13, 13-14 e 16-17. Sinalefe tra *ano^ña* al v. 21.

Schema metrico:	a7'	b7'	b7'	a7'	c7'	c7'	b7'
I:	edes	esse			enda		
II:	alha	anto			ado		
III:	ura	ia			eja		

Cfr. Tavani 1967: 243, schema 163: 39. La formula metrica è composta da una fronte tetrastica a rime incrociate, una coda formata da un distico monorimo su una rima nuova (*cc*) e da un verso conclusivo che riprende la seconda rima della fronte. Della quarantina di attestazioni di tale struttura nel *corpus* galego-portoghese solo un *escarnio* di Pero da Ponte utilizza eptasillabi femminili (*LPGP* 120, 3). Nella lirica di Francia lo schema è documentato per i provenzali in una canzone in decasillabi di Berenguer de Palazol (BEdT 47, 5) e in un testo religioso di Peire d'Alvernha (BEdT 323, 18) che combina eptasillabi maschili e femminili (rima *b*), e per i trovieri in un *jeu-parti* (RS 547) in decasillabi, maschili e femminili, di Lambert Ferri (cfr. Frank 1953, I: 107, schema 557 e Mölk – Wolfzettel 1972: 651, schema 1419).

1. L'appello diretto alla dama, immediatamente evocata nei versi esordiali come destinataria e al tempo stesso oggetto del monologo di sofferenza dell'io, costituisce senz'altro la struttura enunciativa predominante nella lirica cortese peninsulare. Come è noto infatti, oltre un terzo delle 704 *cantigas d'amor* galego-portoghesi presentano in apertura l'apostrofe a madonna (una quarantina i casi di attacco con la semplice invocazione 'signora', come nel nostro caso) e i dati forniti da Tavani (1980: 63) paiono confermati dalla produzione dionigina in cui addirittura 48 canzoni su 75 recano fin dall'incipit il termine *senhor*, che si configura dunque come vero e proprio distintivo di genere. – *que bem parecedes*: lett. 'che ben apparite'. Nella lirica galego-portoghese la *descriptio* femminile non si concretizza in descrizione corporea, anzi si limita generalmente a esigue quanto astratte ed imprecise qualificazioni estetiche. Lo stesso Don Denis qui non aggiunge dettagli particolari, ma semplicemente reitera lungo tutto il testo sintagmi fortemente cristallizzati; si noterà tuttavia che per quanto il verbo, specie in forma sostantivata nella *iunctura bom parecer*, faccia parte del formulario elogiativo caratteristico del genere *d'amor* per indicare il 'bell'aspetto' della dama, ben più rara è l'*exclamatio* col verbo di modo finito.

2. *contra*: qui col significato di 'in relazione a, di fronte a', piuttosto che 'contro, in opposizione a' (cfr. UC Glosario, s.v. *contra*).

3. *fez*: il verbo è la prima forma della serie poliptotica su *fazer* che interessa i vv. 3-5. In quanto *artifex* della donna, Dio è in qualche modo responsabile della sofferenza che la sua creatura provoca al poeta che proprio per tale motivo invoca il suo soccorso. – *quisesse*: dal verbo dipende la completiva esplicita *mi fezesedes enmenda*, posticipata al v. 5.

4. Nelle note finali alla sua edizione, Lang (1894: 173) propone di integrare il pronome personale di seconda plurale per sanare l'ipometria del verso. L'irregolarità metrica potrebbe essere agevolmente ripristinata anche tramite l'inserimento di [*que*] in posizione iniziale, dato che sono rari i casi in cui la subordinata completiva esplicita non sia preceduta da un elemento introduttore (per un esempio cfr. *LPGP* 50, 12 vv. 7-8: "Oy dizer, por me fazer pesar / amades vós outra, meu traedor" e la nota al verso di Lanciani 1977: 118). Unico svantaggio di tale ipotesi è la non piacevole insistenza sulla congiunzione che si creerebbe nei primi versi della strofa, in particolare la ripetizione a contatto del v. 4.

5. *enmenda*: termine desunto dal linguaggio feudale col valore di «reparación de un daño cometido, indemnización, compensación» (Rodón Binué 1957: 95). L'espressione *fazer enmenda*, attestata già nei provenzali (ad es. tutta giocata sul concetto della riparazione, con *esmenda mot-refrain*, è *Pauc sap d'Amor qui merce non aten* di Rigaut de Berbezilh, BEdT 421, 7) significa 'riparare, ricompensare, correggere' ed è in rima con *quejenda* (v. 6) anche in un *escarnio* di Estevan da Guarda (*LPGP* 30, 29).

6. *vedes*: frequente nelle *cantigas* l'uso del presente indicativo con valore presentativo e imperativo (per una carrellata di esempi, cfr. UC Glosario, s.v. *veer*). – *quejenda*: la lezione *queianda* di entrambi i testimoni è necessariamente corretta da Lang per ripristinare la rima perfetta in *-enda*. Il pronome, a cui i glossari attribuiscono il senso di 'quale, di che specie, di che tipo', è attestato solo in altre due canzoni: nel canto di scherno sopra ricordato di Estevan da Guarda ("que prol ten i ou quejenda / o que toma tal cuidado / com' apost' a ta fazenda?" *LPGP* 30, 29 vv. 16-18) e in una *cantiga d'amor* di Vasco Fernandez Praga de Sandin ("ca cedo mi per fez saber, / quejandas noites faz aver / Amor, a quen el preso ten!" *LPGP* 151, 15 vv. 5-7). Nunes (1932: 183) interpreta il pronome interrogativo come "aposto circunstancial a vos" e, considerando il verbo *vedes* una parentetica, assegna alla frase il seguente ordine: *e... que vos visse quejenda* collegandola direttamente, insieme a *vos prouguesse*, al *quisesse* del v. 3. A mio avviso, il femminile *quejenda* si riferisce necessariamente a *enmenda*, per cui il significato di questo passo sarà: 'Dio volesse che mi faceste ammen-da... e vedete, signora, di che tipo (l'ammen-da): che vi vedessi e vi piacesse'.

7. La dichiarativa esplicita quale 'risarcimento' dovrà dare la dama al poeta per la sofferenza patita: rallegrarsi di essere guardata. Si noti, accanto all'insistenza sui suoni *v* ed *s*, il poliptoto tra *visse* e il presentativo *vedes* del verso precedente.

8. *sem falha*: espressione di derivazione provenzale col senso di 'senza dubbio, certamente'. Per le ipotesi sull'origine del sostantivo (mod. *falta*) e per le occorrenze della locuzione nei *trobadores*, cfr. García-Sabell Tormo 1991: 141-143.

9. Il verso costituisce un'amplificazione iperbolica del *bem parecedes* del verso precedente. – *que*: consecutivo. – *viu*: la forma rappresenta l'evoluzione dal latino VĪDĪT per analogia con la desinenza *-iu* della terza coniugazione (cfr. Huber 1986: 94; Williams 1973: 248; Ferreiro 1999: 347). Lang pone inizialmente a testo la variante altrove attestata *vio*, salvo preferire nelle correzioni finali la lezione dei manoscritti. – *omen*: 'uomo; essere umano, persona' ma qui vale per un pronome indefinito. Si segnala che la forma con nasale finale (abbreviata) si legge in V, manoscritto base nell'edizione Lang, mentre B ha *home*. – *tanto*: riferito a *bem parecedes* ('mai nessuno vide una donna tanto bella'). Come notato da Bertolucci (1996: 33), la serie rimatica in *-anto*, presente in altre due canzoni dionigine (Lang 120 e 126), deriva al monarca portoghese dall'alfonsina *Non me posso pagar tanto* (LPGP 18, 26) che sembra aver particolarmente colpito l'autore viste le numerose citazioni, sia formali sia lessicali, che si ritrovano nei suoi testi. La stessa rima è tuttavia presente in altre nove *cantigas*, non appartenenti alla produzione dei due sovrani: LPGP 16, 1; 29, 2; 30, 23; 60, 11; 97, 11; 116, 16; 118, 11; 120, 16; 122, 4.

10. L'iterazione sinonimica costituisce il complemento di svantaggio dipendente da *bem parecedes*, il dolore del poeta è infatti messo direttamente in relazione con l'avvenenza femminile (cfr. vv. 15-18). – *quebranto*: 'danno, sofferenza'. Con appena cinque attestazioni di cui tre dionigine, il termine è di scarso impiego nelle *cantigas* galego-portoghesi così come il verbo *quebrantar* da cui deriva (< *CRĒPANTĀRE; cfr. REW: 214, n. 2312). Non stupisce trovare la stessa dittologia nel più volte citato Estevan da Guarda in un passo incentrato sulla frustrazione per il consueto amore non ricambiato: "e, mha senhor, est' é gran mal sobeio / meu et meu gran quebranto: / seer eu de vos, por vos servir quanto / posso, mui desamado" LPGP 30, 23 vv. 5-8 (a supporto della vicinanza dei passi, si noti che l'aggettivo *sobejo* è presente nel testo di Don Denis a qualificare, al femminile, la sofferenza d'amore al v. 19).

11. *que Deus vos valha*: il riferimento alla divinità cala di tono nel passaggio da una strofa all'altra: diretto destinatario della richiesta d'aiuto nella prima, qui l'Onnipotente compare all'interno di un'interiezione parentetica e nella terza stanza non viene più nemmeno menzionato. Si noti inoltre che al v. 2 Dio è chiamato a soccorrere l'innamorato nei confronti della dama, mentre ora il verbo *valer*, pur all'interno di un'espressione formulare, è riferito proprio a quest'ultima.

13. *por vós*: la *mise en relief* del complemento di causa riferito alla dama tramite inarcatura è artificio frequente nel canzoniere dionigino e ovviamente già provenzale, cfr. Peire Rogier: "Bona dompna, soven sospir / e trac gran pen'e gran afan / per vos, cuy am mout e dezir" (*Ges non puesc en bon vers fallir* vv. 33-35, BEdT 356, 4); Bernart de Ventadorn "Lo dormir pert, car eu lo-m tolh / per vos" (*Can par la flors josta-l vert folh* vv. 19-20, BEdT 70, 41). – *aja ém*: lett. 'ne abbia', la particella pronominale sostituisce *quanto mal* ('abbia come ricompensa del male patito la possibilità di vederla'). La petizione, affidata nella prima strofa all'ottativa *se Deus quisesse...*, è qui costruita in maniera impersonale, mentre ai vv. 20-21 è rivolta direttamente a madonna (*praza-vos*).

14. Degno di nota il parallelismo strutturale col primo emistichio del verso precedente marcato dall'*iteratio* del pronome personale, prima in forma tonica e poi atona, ad insistere sulla colpevolezza della dama e successivamente su una sua possibile ammenda. – *ja quanto*: 'un poco', locuzione avverbiale esprimente quantità esigua indefinita, per es. cfr. Lang 1894: 129 e UC Glosario, s.v. *ja-quanto*.

15. *fremosura*: 'bellezza', si noti che il sostantivo (*fremosura* nei manoscritti) è molto meno documentato dell'aggettivo da cui deriva e delle sette attestazioni riscontrabili nella lirica trobadorica peninsulare ben tre appartengono al *corpus* dionigino (cfr. oltre a questo verso, Lang 43 v. 4 e 126 v. 16).

17. *alegria*: per il sostantivo, rarissimo nelle *cantigas* galego-portoghesi generalmente improntate ai toni lamentosi della *coita* d'amore, ricordo almeno la dittologia di Airas Nunez "Ei eu gran viço e grand' alegria" (LPGP 14, 14 v. 13).

18. Un riscontro letterale si trova nella poesia d'*amigo* dionigina che, come accennato, funziona da specchio a questa canzone: "Disse-m' el: Senhor, creede / que a vossa fremosura / mi faz gram mal sem mesura" (Lang 126 vv. 15-17). *Gram mal* chiude la serie di sintagmi paralleli *gram fremosura*, *gram bem* e *grand' alegria* e su di essi si impone antiteticamente con l'iperbole *sem mesura* ('straordinariamente grande').

19. *sobeja*: 'eccessiva, sproporzionata'; di derivazione discussa, ma probabilmente da *SŪPĒRCŪLUS (it. 'soverchio'; cfr. REW: 697, n. 8460 e Corominas - Pascual 1980-1991, V: 278), l'aggettivo è generalmente riferito ai termini della sofferenza: *coita s.* (Lang 67 v. 7 e 120 v. 11; LPGP 141, 3 v. 8 ecc.), *mal s.* (oltre a LPGP 30, 23 citato nella nota al v. 10, cfr. Lang 67 v. 19 e 120 v. 5; LPGP 79, 7 v. 14 ecc.), *afan s.* (ad es. LPGP 47, 17 v. 1) e *pesar s.* (ad es. LPGP 150, 7 v. 6). Ironizza di certo con simili espressioni lo scurrile *cono sobejo* di Johan Garcia de Guilhade (LPGP 70, 30 v. 5).

21. "Ao menos uma vez por ano": Torres (1977: 222). Una determinazione temporale riferita alla *visio* si trova in Johan Soarez Coelho, ma il contesto è ben diverso giacché il poeta si rammarica di aver perso la possibilità di vedere la dama "dos mil dias ũa vez en un dia" (LPGP 79, 37 v. 17). Alla singolare richiesta di Don Denis invece soggiace la consapevolezza che l'estasi contemplativa, il più grande bene cui possa aspirare l'innamorato, non fa che inasprire i suoi tormenti, per questo forse è sufficiente al poeta sperimentarla un'unica volta all'anno. Del resto, un solo giorno di felicità vale più di cento, come sentenza, richiamandosi a un passo biblico, il già ricordato Bernart de Ventadorn: "causa de bon'aventura / val us sols jorns mais de cen" vv. 41-42 della canzone *Lo tems vai e ven e vire* (BEDT 70, 30) che condivide col nostro testo, oltre al tradizionale elogio femminile unito al *topos* di *Deus artifex*, i motivi dell'ammenda della signora (v. 49 qui v. 5) e dell'attesa del *joi* da parte del poeta (v. 59 qui vv. 16-17).

2. *Falou-m' oj' o meu amigo*

Omessa qualsiasi formula di localizzazione topografica o stagionale, il componimento dà immediatamente conto di un convegno intervenuto tra la protagonista e l'amico che nell'occasione ne ha lodato il fascino straordinario, fonte però per lui di grande dolore e motivo di lagnanza. Esposto l'antefatto nella prima strofa, le successive, come rimarca l'anafora incipitaria *Disse-m' el* dei vv. 8 e 15, riportano il lamento e la supplica dell'innamorato, cui segue il freddo e risoluto commento della donna. La poesia, resoconto di una conversazione già avvenuta tra amanti, è a sua volta in dialogo con l'altro genere galego-portoghese di tematica amorosa, a tal punto che le dichiarazioni maschili riferite in forma diretta nella terza strofa potrebbero a tutti gli effetti costituire i versi di una *cantiga d'amor*.

Nonostante la canonica distinzione tra liriche d'amore e d'amico, è noto infatti quanto esse presentino numerose convergenze, a cominciare da vistose affinità tematiche e dal ricorso allo stesso stilizzato repertorio formulistico. Talvolta questo rapporto dà luogo a vere e proprie interferenze di registro e alcune canzoni di donna si rivelano come il risvolto esatto di specifiche *cantigas d'amor*: in esse, cioè, la fanciulla innamorata funge da *alter ego* del poeta disperato o, al contrario, questi trova risposta nella voce femminile alle richieste e speranze lì espresse in prima persona. La protagonista di questo testo sembra infatti replicare, anche se non direttamente al trovatore, alle preghiere da lui formulate in *Senhor, que bem parecedes!* (Lang 65): le corrispondenze formali e lessicali tra i due componimenti appaiono evidenti, come dimostrato nell'analisi della poesia precedente, e le parole dell'amante riprodotte ai vv. 15-18 non costituiscono altro che una studiata *mise en abîme* intergenerica. Se in quel caso l'uomo pregava una dama altera e sdegnosa di aver compassione delle terribili sofferenze provocategli dalla sua bellezza, qui l'interlocutrice confida ad una amica di aver ascoltato l'appello dell'amato ma di non averlo soddisfatto come lui avrebbe desiderato.

Al di là del presunto legame con la citata canzone d'amore dionigina, è da rilevare il singolare andamento discorsivo assunto dal testo che pare solo appena rallentato dall'immobile iteratività del ritornello e dalle esigue correlazioni parallelistiche presenti al primo e quinto verso di ogni strofa. Il ritmo drammatico del componimento si anima infine nei versi della *finda*, in cui, con un cambiamento di tono e di intenzioni che non sorprende in realtà nel genere d'*amigo*, la giovane assume improvvisamente un atteggiamento quasi contrito per aver lasciato afflitto e inappagato l'infelice amante.

Falou-m' oj' o meu amigo
mui bem e muit' omildoso
no meu parecer fremoso,
amiga, que eu [ei] migo;
mais pero tanto vos digo: 5
que lhi nom tornei recado
ond' el ficasse pagado.

Disse-m' el, amiga, quanto
m' eu melhor ca el sabia,
que de quam bem parecia 10
que tod' era seu quebranto;
mais pero sabede tanto:
que lhi nom tornei recado
ond' el ficasse pagado.

Disse-m' el: "Senhor, creede 15
que a vossa fremosura
mi faz gram mal sem mesura,
porem de mi vos doede";
pero, amiga, sabede
que lhi nom tornei recado 20
ond' el ficasse pagado.

E foi-s' end' el tam coitado
que tom' end' eu ja cuidado.

I- Mi parlò oggi il mio amico molto bene e molto umilmente del bell'aspetto, amica, che ho; ma tanto vi dico: *che non gli diedi una risposta di cui restasse appagato.*

II- Egli mi disse, amica, ciò che sapevo meglio di lui, che la mia avvenenza era tutta la sua disgrazia; ma sappiate tanto: *che non gli diedi una risposta di cui restasse appagato.*

III- Egli mi disse: “Signora, siate certa che la vostra bellezza mi causa un gran male smisurato, perciò abbiate compassione di me”; ma, amica, sappiate *che non gli diedi una risposta di cui restasse appagato*.

F- E se ne andò via così sofferente che ne sono già preoccupata.

Mss: B 602, V 205.

Nota al testo. Ed. Lang (1894: 98-99), con minime varianti di carattere interpuntivo ai vv. 15, 18 e 19.

Nota metrica. *Cantiga d'amigo*, di *refrán* formata da tre *coblas singulares* di sette eptasillabi femminili (secondo lo schema 5+2) e una *fiinda* di due versi che riprende la misura e la rima del ritornello. Per quanto riguarda i collegamenti interstrofici, il poliptoto *digo – disse* collega le prime due stanze, mentre l'iterazione del pronome personale *el* crea un costante legame di *coblas capfinidas* tra il secondo verso del ritornello e il primo verso della strofa successiva. Inizi anaforici ai vv. 8 e 15 (*coblas capdenals*) e ai vv. 5 e 12 (*mais pero*, per il parallelismo letterale che interessa anche il quinto verso della terza strofa).

Rime ricche 1: 4 (inclusiva), 16: 17; desinenziali 9: 10, 15: 18: 19; rima derivativa ai vv. 9 e 19 (*sabia – sabede*). Notevole la somiglianza fonica dei rimanti della *fiinda* (*coitado: cuidado, coytdado: coydado* nei manoscritti). *Enjambements* tra i vv. 1-2, 8-9 e 16-17.

Schema metrico:	a7'	b7'	b7'	a7'	a7'	C7'	C7'
I:	igo	oso				ado	
II:	anto	ia					
III:	ede	ura					
F:	c7'	c7'					

Cfr. Tavani 1967: 144, schema 139: 24. La formula rimica è presente ventiquattro volte nella lirica profana galego-portoghese, di cui quattro in Don Denis (oltre a questo testo, cfr. Lang 9, 69 e 77). Delle quattordici attestazioni dello schema nella poesia provenzale, nessuna ricorre unicamente ad eptasillabi (cfr. Frank 1953, I: 94, schema 495), lo stesso vale per le cinque occorrenze registrate nella lirica francese (cfr. Molk-Wolfzettel 1972: 633, schema 1334).

1. Nonostante la presenza nell'incipit del termine 'amico', uno dei contrassegni specifici della canzone di donna accanto a sintagmi lessicali alternativi centrati su *madre, amiga o filha*, il componimento è indirizzato non al giovane bensì ad una amica, chiamata direttamente in causa soltanto al quarto verso (con successiva ripetizione dell'apostrofe ai vv. 8 e 19).

2. *omildoso*: il termine, forma medievale dell'aggettivo *humilde* di introduzione più tarda, conta quest'unica occorrenza nelle *cantigas* profane e cinque attestazioni nella lirica mariana dove invece è ben più documentato il sostantivo di partenza *omildade* che tra i *trobadores* si registra sempre un'unica volta (LPGP 12,2 v. 5). Il binomio "molto bene e con grande umiltà" (con uso avverbale dell'aggettivo) determina il *falar* dell'uomo, qualificando il suo atteggiamento come cortese e remissivo (specchio della condotta sottomessa e subalterna caratteristica dell'amante nella *cantiga d'amor*).

3. Il verso espone l'argomento del verbo *falar*, costruito qui con la preposizione *em*. Il sintagma *parecer fremoso* è la prima di una serie di corrispondenze lessicali con la *cantiga d'amor* analizzata in precedenza: il riferimento alla *fremosura* femminile è senza dubbio tipico, ma è precisamente la frequenza e la compresenza di tali riscontri e l'identico contesto tematico che li rende probanti e contraddistinguono questo componimento come responsivo dell'altro.

4. *amiga*: la canzone è tra le quattordici del canzoniere di Don Denis indirizzate ad un'amica, una confidente cui la protagonista manifesta le proprie ansie amorose o, più raramente, la propria gioia (cfr. Lang 78, 79, 80, 81, 83, 84, 87, 96, 104, 114, 121, 125, 126, 127). Se oltre a queste si considerano la tenzone *Amiga, faço-me maravilhada* (Lang 98) e i sei testi in cui si immagina sia l'amica a rivolgersi alla fanciulla (Lang 82, 88, 95, 99, 118, 122), si noterà come la confidente sia il personaggio con cui più frequentemente entra in contatto la donna della *cantiga d'amigo* dionigina (ventun testi in totale, di contro i venti e gli otto testi in cui compaiono rispettivamente in scena l'amico e la madre). Per le occorrenze del sostantivo *amiga*, come già accennato uno degli elementi lessicali distintivi del genere, e la sua collocazione nei testi, cfr. D'Heur 1975: 370-377 e Corral Díaz 1996: 142-153. – *que eu [ei] migo*: lett. 'che ho con me', *amplificatio* del possessivo *meu* del v. 3. Per l'espressione, cfr. "mais eu perça bon parecer que ei" (LPGP 63, 77 v. 4). Da rilevare che la forma verbale, integrata da Lang perché assente in V, suo codice di riferimento, si legge chiaramente in B.

5. *mais pero*: la locuzione avversativa ('pur tuttavia') evidenzia il cambio di tono nelle parole della ragazza che nonostante le preghiere e gli elogi dell'amico non appaga il suo desiderio amoroso. – *tanto*: con valore di pronome dimostrativo, anticipa quanto verrà detto nel ritornello.

6. *recado*: il termine, attestato nel *corpus* lirico profano galego-portoghese in ventisei testi per una trentina di occorrenze di cui otto in sei poesie di Don Denis, significa generalmente 'messaggio, notizia', ma il suo ampio ventaglio semantico permette la formazione di differenti locuzioni (*dar r., non aver r., poer r., tornar r.*). Per *tornar recado* col senso di 'rispondere', cfr. "Ay Pedr' Amigo, vós que vos tēdes / por trobador, agora o verei / eno que vus ora preguntarei / e no recado que mi tornaredes" (LPGP 81, 1 vv. 1-4).

7. *ficasse*: terza singolare del congiuntivo perfetto di *ficar* ‘rimanere, restare’ (< *FĪGĪCĀRE da FĪGĒRE), per cui cfr. “e mia senhor non me quer valer i, / e assi fiquei desamparado” *LPGP* 72, 11 vv. 20-21; “e porque me non disso mal nen ben, / fiquei coitado, e con tal gran pavor” *LPGP* 79, 39 vv. 9-10. – *pagado*: l’aggettivo ha l’accezione di ‘contento, soddisfatto’ sviluppata a partire dal significato primitivo di PACARE ‘pacificare’ (PĀCĀTUS ‘che è in pace, calmo, sereno’). Cfr. Michaëlis 1920, I *Glossário*: 63; Nunes 1926-1928, III: 654; Corominas - Pascual 1980-1991, IV: 337; Lorenzo Gradín 2008: 171. Con riferimento all’appagamento amoroso, si veda l’inusuale consiglio dato da una madre alla figlia infelice: “que toda ren lhi façades que vosso pagado seja” (*LPGP* 120, 52 v. 12). L’atteggiamento distaccato della giovane nasconde chiaramente il desiderio di proteggere la propria reputazione e non dimostrarsi eccessivamente disponibile con l’innamorato.

9. Non sfugga la nota maliziosa nel discorso dell’interlocutrice, pienamente consapevole della propria bellezza e del potere che essa esercita sull’innamorato, più vicina dunque alla *domina* altera e aristocraticamente schiva della *cantiga d’amor* che all’ingenua *dona virgo*, tradizionalmente considerata protagonista della canzone di donna.

10. Lett. ‘che di quanto apparivo bene’ con *parecer bem* = ‘essere bello/a, avere bell’aspetto’.

11. *que*: pleonastico, ripete la congiunzione che apre il verso precedente. – *seu quebranto*: le parole della donna riecheggiano il lamento formulato dal poeta in *Senhor, que bem parecedes!* e ne assumono la rima: “Bem parecedes, sem falha, / que nunca viu omem tanto, / por meu mal e meu quebranto” (Lang 65 vv. 8-10).

12. Si riprende parallelisticamente il quinto verso della prima strofa, ma la *repetitio*, com’è usuale nelle *cantigas*, si combina con la *variatio*, in questo caso sia lessicale (*digo – sabede*) che posizionale (*tanto vos digo – sabede tanto*).

15. Con un palese gioco di rimandi intergenerici, la terza strofa riporta in forma diretta la *petitio* dell’infelice innamorato originando un totale inserimento della *cantiga d’amor* nella canzone di donna (a cominciare dalla stessa apostrofe alla signora, distintiva appunto di quel genere letterario).

16. *a vossa fremosura*: quello della bellezza femminile come fonte di sofferenza è un altro motivo tipico della lirica cortese, ma la corrispondenza di questi versi con *Senhor, que bem parecedes!* è indiscutibile: “Da vossa gram fremosura, / ond’ eu, senhor, atendia / gram bem e grand’ alegria, / mi vem gram mal sem mesura” (Lang 65 vv. 15-18).

18. *de mi vos doede*: sempre in tema di interferenza tra generi, si osserverà che questa è la canonica invocazione di mercede rivolta dal trovatore alla propria amata, cfr. solo per restare all’interno del canzoniere dionigino: “e quere de vos doer / de mi, pecador, que vos sei querer” Lang 36 vv. 2-3; “doede-vos algunha vez / de mim e d’ estes olhos meus” Lang 41 vv. 2-3; ecc.

19. La ripresa parallelistica si nutre nuovamente di iterazione e variazione: se da un lato si ripete l’imperativo *sabede* del v. 12, dall’altro si perde l’inizio anaforico sulla doppia avversativa che caratterizza il quinto verso delle prime due strofe.

22. *foi-s(e)*: terza persona singolare del perfetto indicativo di *ir-se* (‘andarsene, allontanarsi’), col consueto rispetto della legge Tobler-Mussafia (cfr. vv. 1, 8, 15, 22). – *end(e)*: vale qui, nota Nunes (1926-1928, III: 57) come avverbio di luogo (cfr. “Leva-t’ende” *CSM* 6 v. 80; “De pran, morrerei, se m’ én for” *LPGP* 78, 9 v. 21), mentre nel verso successivo assume il consueto valore pronominale di ‘in ciò, per questo’. – *tam*: correlato al successivo *que*.

23. *tom(o)*: per *tomar* col senso di ‘provare’, cfr. “Meu coração non se partiu, / poys vos vvyu, de vos muyt’ amar, / e vós tomastes en pesar” *LPGP* 66, 6 vv. 13-15 e in unione a *cuidado* (B e V qui presentano la forma *coydado*) per ‘preoccuparsi’, cfr. di nuovo “que prol ten i ou quegenda / o que toma tal cuidado / com’ apost’ a ta fazenda?” *LPGP* 30, 29 vv. 16-18.

Bibliografia

- Appel, Carl (Hrsg.) (1915): *Bernart Von Ventadorn. Seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar. Halle: Niemeyer.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1996): “La lirica galego-portoghese all’epoca di Sancho IV di Castiglia”, in *La Literatura en la época de Sancho IV*. (Actas del Congreso Internacional “La Literatura en la época de Sancho IV”, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994), eds. C. Alvar, J. M. Lucía Megías, pp. 25-34. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá.
- Brea, Mercedes – Pilar Lorenzo Gradín (1998): *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais.
- Cohen, Rip (1987): *Thirty-two Cantigas d’amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Corominas, Joan – José A. Pascual (1980-1991): *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, 6 voll. Madrid: Editorial Gredos.
- Corral Díaz, Esther (1996): *As mulleres nas cantigas medievais*. Sada (A Coruña): Edicions do Castro.
- D’Heur, Jean-Marie (1975): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles)*. Contribution à l’étude du «Corpus des troubadours». Lièges.
- Eirín García, Leticia (2015): *A vision do amor no cancionero de Don Denis. Estudo e edición de 33 cantigas de amor*. Santiago de Compostela: Laiovento.

- Fassanelli, Rachele (2009): *Don Denis. Poesie d'amore. Edizione commentata*. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, supervisore prof. Furio Brugnolo.
- (2016): “Commentare la lirica medievale: il caso di Don Denis di Portogallo”. *Romance Philology*, 70/2, pp. 295-314.
- Ferreiro, Manuel (1999): *Gramática histórica galega*, 2 voll., I. *Fonética e Morfosintaxe*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Frank, István (1953): *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll. Paris: Champion.
- García-Sabell Tormo, Teresa (1991): *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses: revisión crítica*. Vigo: Galaxia.
- Huber, Joseph (1986): *Gramática do português antigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [ed. orig. Heidelberg 1933].
- Lanciani, Giulia (1977): *Il canzoniere di Fernan Velho*. Edizione critica. L'Aquila: Japadre.
- Lang, Henry R. (1894): *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar versehen. Halle: Niemeyer [reimpr. Hildesheim - New York: Georg Olms, 1972 e in Lang H. R., *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*, edição organizada por L. M. Mongelli e Y. Frateschi Vieira. Niterói: Editora da UFF, 2010, pp. 51-380].
- Lorenzo Gradín, Pilar (ed.) (2008): *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, edición crítica con introducción, notas y glosario. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- LPGP: *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coordinado por Mercedes Brea, 2 voll. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro 'Ramón Piñeiro' para a Investigación en Humanidades, 1996 [aggiornato in MedDB3].
- Kerkhof, Maximilian P.A.M. – Angel Gómez Moreno (edd.) (2003): *Marqués de Santillana. Poesías completas*. Edición, introducción y notas. Madrid: Castalia.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1920): “Glossário do Cancioneiro da Ajuda”. *Revista Lusitana*, 23: 1-95 [reimpr. in appendice al vol. I della rist. anast. di Ead., *Cancioneiro da Ajuda*, 2 voll., Halle: Niemeyer, 1904 (Lisboa, 1990)].
- Mölk, Ulrich – Friedrich Wolfzettel (1972): *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. München: Wilhelm Fink.
- Nicholson, Derek E. T. (1976): *The poems of the troubadour Peire Rogier*. Manchester: Manchester University press; New York: Barnes & Noble.
- Nunes, José Joaquim (1926-1928): *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, 3 voll. Coimbra: Imprensa da Universidade [reimpr. Lisboa: Centro do livro brasileiro, 1973].
- (1932): *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário. Coimbra: Imprensa da Universidade [reimpr. New York: Kraus Reprint, 1971].
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke (1935): *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winters.
- Rodón Binué, Eulalia (1957): *El lenguaje tecnico del feudalesimo en el siglo XI en Cataluña (contribución al estudio del latín medieval)*. Barcelona: Escuela de Filología.
- RS = Spanke, Hans (1955): *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt. Leiden: Brill.
- Tavani, Giuseppe (1961): “Il canzoniere di Joam Nunes Camanês”. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romana*, II, 2: 47-70.
- (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1980): “La poesia lirica galego-portoghese”, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II *Les genres lyriques*, t. I, fasc. 6. Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag [con successive riedizioni in traduzione].
- Torres Pinheiro, Alexandre (1977): *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa (sécs. XII-XIV)*. Introdução, notas, paráfrases e glossário. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Vârvaro, Alberto (ed.) (1960): *Rigaut de Berbezilh. Liriche*. Bari: Adriatica.
- Williams, Edwin B. (1973): *Do latim ao português. Fonologia e morfologia históricas da língua portuguêsã*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro [ed. orig. Philadelphia – Oxford 1938].

Sitografia [Data dell'ultima consultazione: 22/09/2020]

BEdT v.2.5: *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx

MedDB3: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (Versión 3.6.2.)*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.gal/meddb>

UC: *Universo Cantigas*. Edición crítica da poesia medieval galego-portuguesa. Universidade da Coruña, <http://universocantigas.gal>