

Estudos de edición crítica  
e lírica galego portuguesa



# **ESTUDOS DE EDICIÓN CRÍTICA E LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA**

EDICIÓN AO COIDADADO DE  
Mariña Arbor Aldea  
Antonio F. Guiadanes

**Verba**, ANUARIO GALEGO DE FILOLOXÍA  
ANEXO 67

2010  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ESTUDOS de edición crítica e lírica galego-portuguesa/ edición ao coidado de Mariña Arbor Aldea e Antonio F. Guiadanes. – Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010. - 401 p. : il. b. e n. ; 24 cm. – (Verba : Anuario Galego de Filoloxía. Anexo, ISSN 1137-6759 ; 67). – D.L. C 1122-2010. – ISBN 978-84-9887-302-3

1. Literatura galaico-portuguesa- Antes de 1500- Historia e crítica. I. Arbor Aldea, Mariña, ed. II. Fernández Guiadanes, Antonio, ed. III. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. IV. Serie.

869.0/.9-1.09"04/14"

© Universidade de Santiago de Compostela, 2010

**Maqueta**

Francisco Ameijeiras Durán

**Edita**

Servizo de Publicacións  
e Intercambio Científico  
Campus universitario sur  
15782 Santiago de Compostela  
[www.usc.es/publicacions](http://www.usc.es/publicacions)

**Imprime**

Imprenta Universitaria  
Campus universitario sur

**Dep.Legal** : C 1122-2010

**ISBN** 978-84-9887-302-3

**ISSN** 1137-6759 = Verba. Anexo

## ÍNDICE

<b>Sobre edición crítica e lírica medieval galego-portuguesa: o texto como principio</b> Mariña Arbor Aldea .....	7
<b>Problemi teorici e pratici della critica testuale</b> Cesare Segre .....	11
<b>Pragmatics and Textual Criticism in the <i>Cantigas d'Amigo</i></b> Rip Cohen.....	25
<b>Uno sguardo da un altro pianeta: le attribuzioni della lirica galego-portoghese</b> Carlo Pulsoni .....	43
<b>Copistas, cancioneiros, editores. Tres problemas para a lírica galega medieval</b> Giuseppe Tavani .....	55
<b>A intencionalidade e a concretização de um projecto medieval. Problemas editoriais do <i>Cancioneiro da Ajuda</i></b> Maria Ana Ramos .....	69
<b>Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eteronomici</b> Anna Ferrari.....	103
<b>A tradición manuscrita das cantigas de Nuno Fernandez Torneol</b> Miguel A. Pousada Cruz .....	115
<b>Deconstruír os cancioneiros: unha visión plural do corpus lírico galego-portugués medieval</b> Joaquim Ventura Ruiz .....	151
<b>Particularidades gráficas e de impaxinación do folio 79r do <i>Cancioneiro da Ajuda</i>: o seu copista é ¿un copista-corrector?</b> Antonio Fernández Guiadanes.....	163
<b>Rótulos y folhas: las rúbricas del <i>Cancioneiro del rey Don Denis</i></b> M. <sup>a</sup> Gimena del Rio Riande.....	195

<b>Problemas y propuestas acerca de los aspectos lingüísticos de la edición</b> Pedro Sánchez-Prieto Borja.....	225
<b>Os <i>hapax</i> como problema e como solución. Sobre a cantiga 493/18,11 [B 495/V 78] de Afonso X</b> Manuel Ferreiro .....	239
<b>Una questione metodologica: tradurre per interpretare, o interpretare per tradurre?</b> Giulia Lanciani .....	263
<b>Tradurre l'<i>equivocatio</i></b> Simone Marcenaro .....	271
<b>Ambiguidade, repetição, interpretação: o caso das <i>Cantigas de Santa Maria</i> 162 e 267</b> Manuel Pedro Ferreira.....	287
<b>Identification des rimes internes et disposition des textes à vers césurés</b> Dominique Billy .....	299
<b>Questões de estrutura estrófica nas <i>Cantigas de Santa Maria</i>: estruturas múltiplas, assimetrias e continuações inconsistentes</b> Stephen Parkinson.....	315
<b>Gli interessi culturali e il lavoro filologico di Angelo Colocci</b> Marco Bernardi.....	337
<b>Edición digital: retos nuevos en los nuevos recursos</b> Carmen Isasi .....	353
<b>De las bibliotecas digitales a las plataformas de conocimiento (notas sobre el futuro del texto en la era digital)</b> José Manuel Lucía Megías .....	369

## Uno sguardo da un altro pianeta: le attribuzioni della lirica galego-portoghese

Carlo Pulsoni  
Università degli Studi di Perugia

Diversamente dal pianeta provenzale, dove circa un 15% dei componimenti presenta un problema attributivo –vale a dire casi in cui i codici registrano più paternità per lo stesso testo<sup>1</sup>–, la situazione della lirica galego-portoghese da questo punto di vista potrebbe apparire meno complessa per via dell'esigua tradizione manoscritta che la tramanda<sup>2</sup>. Essa si limita infatti a tre canzonieri: Ajuda (*A*), Colocci-Brancuti (*B*) e Vaticano (*V*)<sup>3</sup>, e alcuni frustoli, nell'ordine il *pergaminho* Vindel, il frammento Sharrer, ed infine alcune pagine in due codici miscelanei, Madrid, Biblioteca Nacional, 9249 (*M*), f. 25r, e Porto, Biblioteca Pública Municipal, 419 (*P*), pp. 9-11, entrambi relatori della tenzone tra Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende<sup>4</sup>.

Assai variegata è la presenza delle rubriche attributive nei testimoni menzionati: mentre in *A* mancano del tutto (o quasi, cfr. *infra* per l'indicazione "Pero da Ponte" a margine di 97,18), in *B* e *V* esse aprono solitamente la sezione dei *trobadores*, pur se va segnalato che in *V* si assiste "a uma tentativa, logo abandonada, de adequação ao sistema atributivo mais comum, antepondo un *Idem* ao segundo texto da série" (Ferrari 1993b: 124); in altre circostanze valgono come attribuzione i nomi registrati nelle *razos* o *rúbricas explicativas* che precedono i componimenti (Gonçalves 1994; Lorenzo Gradín 2003 e 2008). Comunque sia, *B* presenta un maggior numero di rubriche attributive di *V*, conseguenza evidente del fatto che conserva molti più componimenti del suo "gemello" (Ferrari 1993a: 121). Venendo agli altri testimoni nel *pergaminho* Vindel si registra la paternità di Martin Codax a inizio sezione, mentre non è presente alcuna rubrica nel frammento Sharrer (si consideri però che il foglio risulta mutilo in alto a sinistra, dove solitamente si registrano le rubriche d'inizio serie; cfr. Sharrer 1993).

- 
- 1 Per i dati cfr. Pulsoni (2001). Da questo volume sono tratte anche le sigle dei codici provenzali. Al fine di evitare confusioni con i manoscritti della lirica galego-portoghese, quelli provenzali saranno seguiti da un asterisco (\*).
  - 2 Vastissima è la bibliografia sulla tradizione manoscritta galego-portoghese. Si vedano almeno da ultimo: Gonçalves (1993), Tavani (2001: 221-231) e Tavani (2002: 13-28).
  - 3 Non ho considerato la copia di *V* realizzata tra il 1592 e il 1612, conservata oggi nella Bancroft library (cfr. Askins 1993).
  - 4 Sulla composizione di queste miscellanee, nonché sulla circolazione della tenzone si veda Arbor Aldea (2001: 17-18, 236-242), Longo (2003: 24-41 e 175-180). Su *M* anche Tomassetti (2005: 573-575).

Nel caso dei codici miscellanei, essi forniscono indicazioni autoriali, peraltro molto simili, prima della tenzone: “No mesmo livro estavam as trovas seguintes: Trovas de dom Afonso Sanches filho del Rey dom Dinis a Vasco Martinz de Resende, e repostada do mesmo Vasco Martinz” (*M*) – “Trovas de D. Afonso Sanches filho del Rei D. Dioniz a Vasco Martinz de Resende e resposta do mesmo acharãose entre os papeis do grande Mestre Andre de Resende, e estavão postas em solfa” (*P*).

Come si può notare, la disposizione delle rubriche attributive non presenta grosse differenze rispetto alla tradizione manoscritta provenzale: le rubriche poste prima di ogni sezione si trovano in *D*<sup>a\*</sup> e *V*\*; l’indicazione “*idem*” per evitare la ripetizione della rubrica in *D*\* e *G*\*; la *vida* che funge da rubrica in *B*\*, ecc. Perfino le divergenze attributive che si registrano tra *B* e la *Tavola colocciana* (*C*) –comunque essa vada interpretata, copia di *B* o di un altro canzoniere perduto– possono essere paragonate a quanto si verifica nel manoscritto narbonese *C*\*, dove le due tavole che precedono il canzoniere offrono spesso attribuzioni alternative rispetto a quelle presenti all’interno del codice (Pulsoni 2001: 38-40; Radaelli 2005: 22-27 e 45-48)<sup>5</sup>.

Senza entrare comunque nel merito dei rapporti tra *B* e *C*, argomento sul quale hanno scritto molti degli autori del presente volume, in questa sede desidero occuparmi delle attribuzioni del *Cancioneiro da Ajuda*. Vista da un altro pianeta, come propongo provocatoriamente nel mio titolo, la questione potrebbe sembrare un controsenso considerato che *A* è privo di rubriche attributive: eppure, nella *Tavola* del codice pubblicata nel 1994 (*Índices*: 61-65)<sup>6</sup>, come ancora in articoli apparsi successivamente in *Atti* dedicati specificatamente ad *A*, troviamo i componimenti, o parte di essi, regolarmente attribuiti, o quantomeno tentativi, spesso altamente eruditi, per assegnare loro una paternità (Zapico Barbeito 2004; González Martínez 2004; Parrado Freire 2004). Un atteggiamento critico simile trova un parziale riscontro nei vecchi studi dedicati alla tradizione manoscritta provenzale, e in particolare nella schedatura che di essa diede nel 1933 la *Bibliographie der troubadours* (da qui in avanti *BdT*): in questo volume alcune sezioni adespote venivano sistematicamente attribuite a un autore. A livello esemplificativo cito un paio di casi da *N*\* e da *V*\*: nel primo la *BdT* segnala che i testi contenuti tra i ff. 254-256 sono “anonyme zusammen”, salvo poi assegnarli nelle schede relative agli autori a Peire d’Alvernhe, sulla base della testimonianza degli altri codici relatori dei componimenti. Ancora più anomalo risulta il comportamento della *BdT* nella schedatura di *V*\*. Come è noto, all’interno di questo manoscritto le rubriche attributive sono dislocate a inizio sezione: tutti i testi risultano di conseguenza attribuiti al trovatore il cui nome figura in apertura, a prescindere dalla correttezza o meno dell’attribuzione stessa. Questo sistema attributivo è giustamente interpretato dalla *BdT*

5 La stessa situazione si verifica anche in *M*, pur se in modo inferiore rispetto a *C*.

6 Una tavola “neutrale” di *A* dal punto di vista attributivo in Arbor Aldea-Canettieri-Pulsoni (2004: 156-171).



per tutto il codice, tranne che per le sezioni finali di Gausbert de Poicibot e di Raimbaut d'Aurenga. Infatti, trovandosi di fronte a numerosi testi che nel resto della tradizione non vengono attribuiti a questi trovatori, la *BdT* preferisce “normalizzare” le attribuzioni di *V\**, facendo ricorso anche a glosse marginali palesemente tarde rispetto alla confezione del codice. Solo per fare qualche esempio, i componimenti *Ailas, com mor* (242,3) e *Un sonet novel fatz* (330,19a), settimo e ottavo testo della sezione di Raimbaut d'Aurenga, sono regolarmente ascritti al conte provenzale pur con l'aggiunta di un punto interrogativo. Ma già i testi immediatamente successivi *D'un bo vers vau pensan com lo fezes* (366,13) e *Tuit mei consir son d'amor e de chan* (366,34) vengono classificati come anonimi. I componimenti successivi sono invece inspiegabilmente assegnati a Guillem de Saint Leidier, di cui in *V\** non si fa parola.

Se negli esempi citati si ravvisa la tendenza alla “normalizzazione” delle rubriche attributive di alcune sezioni, non si arriva però, come nel caso di *A*, ad ascrivere l'insieme dei componimenti di un codice a più *trobadores*. In realtà ciò non avvenne nemmeno al momento dalla riscoperta di *A*, quando l'assenza delle rubriche fu interpretata come prova per dimostrare l'unicità dell'autore dei testi ivi contenuti; cito, tra i tanti studiosi, quanto scrisse il padre della filologia romanza, Friedrich Diez, nella recensione al volume *Fragments de hum Cancioneiro inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*:

Unsre nächste Frage betrifft den Verfasser, der nirgends geradezu genannt wird. Bedeutend wäre es, wenn wir darthun könnten, dass diese starke aus mindestens 260 Liedern bestehende Sammlung das Werk verschiedener Sänger oder wohl gar nichts Geringeres sey, als ein Strauss von Geistesblüthen einer ganzen Dichterperiode, etwa wie die sogenannte manessische Sammlung. Dazu sieht Rec. indessen keine Möglichkeit; er fühlt sich vielmehr bewogen, sie für das Product eines einzigen allerdings ungewöhnlich fruchtbaren und nicht eben geistvollen Troubadours zu erklären. Mit Beiseitesetzung innerer auf dem Styl beruhender Gründe, dass z. B. die beständige Wiederholung derselben Ideen doch wohl für einen Urheber zeugen müsse, wogegen sich einwenden lassen würde, dass diese Einförmigkeit des Inhaltes auch als im Charakterzug damaliger Poesie gelten könne, beruft sich Rec. nur auf den äusserlichen Umstand, dass im Falle der Mehrheit der Verfasser, ihre Namen dem Gebrauche gemäss ihren Abtheilungen beigefügt worden wären, dass aber der Name eines Verfassers recht wohl in dem verlorenen Anfang der Handschrift niedergelegt sein konnte; die Fruchtbarkeit der alten portugiesischen Dichter kann ohnehin nicht bestritten werden. Hierbei ist freilich vorauszusetzen, dass einige in der Mitte des Manuscriptes fehlende Blätter ebensowenig eine Namensüberschrift enthalten hätten als die übrigen. Rec. hat in dem Texte einen Namen bemerkt, den er für den des

Verfassers oder, wenn man lieber will, eines der Verfasser zu halten geneigt ist; doch ist die Stelle nicht frei von Dunkelheit (1830: 165-166)<sup>7</sup>.

O ancora Varnhagen, al quale si deve la creazione della vicenda amorosa fra la regina Maria e Pedro Conde de Barcelos, autore di tutti i componimenti di *A*:

Tudo induz a crer que a tal dama era nada menos do que a rainha D. Maria, filha de Affonso IV de Portugal, nascida em 1313, pedida em casamento pelos embaixadores de Alonso XI em 1327, e com este enlaçada definitivamente no anno seguinte (...). Contribue a fortificar as suspeitas de ser essa rainha a dama de que se trata, a circumstancia de que justamente é seu parente e seu natural o poeta contemporaneo, a quem já antes das consideraçoes que ora fazemos, se attribuiam por outros motivos taes poesias. Referimo-nos ao Conde de Barcellos, filho d'el rei D. Diniz, tio da dita rainha D. Maria, e com boas provas, reputado auctor de um *Livro das Cantigas* que no seu testamento, feito em Lalis em 30 de Março de 1350, legou ao mesmo rei de Castella, talvez para assim deixar á sua bella, esposa deste, occasião de ler as poesias que ella inspirara (1849: VI-VII).

Pur di ricomporre i tasselli di questa storia d'amore, il diplomatico brasiliano, come un nuovo Vellutello del XIX secolo, arrivò perfino a riordinare in modo diverso i testi trasmessi da *A*, individuando nella rilegatura del codice la causa dello sconvolgimento della disposizione originale delle *cantigas* (Arbor Aldea-Pulsoni 2004: 763-765).

L'attribuzione sistematica dei testi di *A* è successiva e si deve, come è noto, a Carolina Michaëlis, la quale, nel pubblicare la sua fondamentale edizione del canzoniere, vi inserì gli autori dei testi sulla base degli apografi italiani:

Publico as poesias integralmente, na mesma ordem em que estão no Códice da Ajuda, numerando-as e apontando o lugar que ocupam na edição baralhada da Varnhagen. Rejisto todas as lacunas. Tento determinar as suas dimensões, assim como o conteúdo provável das folhas arrancadas. Preencho-as pelo confronto crítico com os apógrafos italianos (...). *D'essas fontes tirei também os nomes dos autores* (1990, I: X-XI).

In questo modo la studiosa si proponeva evidentemente di reintegrare, come ha giustamente notato Tavani, “dos datos que o rubricador do seu códice non tivo o tempo

---

7 Nelle pagine seguenti Diez si spinge a supporre il nome dell'autore dei testi, identificandolo con Johan Coelho, nominato nell'ultimo verso della *cantiga* *Que alongad'eu ando d'u iria* (125,40). Quest'ultima ipotesi trova però scarsa eco presso gli studiosi successivi, che si limitano a riproporre solo l'esistenza di un autore unico per *A*. Fa eccezione Raynouard (1825: 489), che nella sua recensione al volume *Fragmento de hum Cancioneiro inedito...*, uscita cinque anni prima di quella di Diez, si limitava a scrivere: “Rien ne fait connoitre ni le nom ni le nombre des auteurs dont les ouvrages composioient le cancionero nouvellement publié”. Per un inquadramento più ampio Pulsoni (2006a: 304-309).

ou a possibilidade de copiar” (2004: 57). Se in un’ottica di ricostruzione di un *Cancioneiro Geral gallaico-português* questa operazione può avere una sua legittimità, resta invece priva di giustificazione nel caso di un approccio al singolo manufatto. Il “cancioneiro ideal” supposto dalla Michaëlis non si può infatti sovrapporre o identificare con il “cancioneiro actual” per vari motivi<sup>8</sup>: *in primis* perché, come dice la stessa Michaëlis, la ricostruzione di *A* è stata fatta prendendo a modello gli apografi italiani, e non si può essere certi che corrisponda alla conformazione originale del codice (non è un caso che *A* prima della Michaëlis abbia una veste diversa, come ho avuto modo di dimostrare insieme a Mariña Arbor grazie al rinvenimento della prima copia di questo florilegio; cfr. Arbor Aldea-Pulsoni 2004 e 2006); *in secundis* perché dagli stessi apografi vengono derivate le attribuzioni totalmente assenti in *A*. Si genera insomma un circuito vizioso secondo il quale l’ordine e le attribuzioni date per scontate sono in realtà una semplice supposizione, per quanto probabile.

Non si può in effetti trascurare l’ipotesi che, nel momento in cui il rubricatore di *A* avesse apposto le paternità dei componimenti, sarebbe potuto incorrere in una serie di errori attributivi, come accade di frequente nella tradizione manoscritta provenzale, dove la gran parte degli errori sono riportabili alle categorie, da me definite in altra sede, “codicologiche” e “contenutistico-analogiche” (Pulsoni 2001: 14-26). Al primo genere vanno ricondotte la molteplicità di fonti, il mutamento di fonte, gli *incipit* differenti, la fine sezione, la contiguità tra trovatori maggiori e minori e l’invio di componimenti; nel secondo genere vanno invece annoverate le analogie nel contenuto e nella forma, e gli schemi metrici e musicali.

Se da un lato pare ovvio che non si può esportare *in toto* questa tipologia alla lirica galego-portoghese, dall’altro nulla vieta di supporre che avrebbero potuto verificarsi errori simili nell’eventuale apposizione delle rubriche di *A*: una divergenza insomma *e silentio* dalle rubriche di *BV*. Basta a provarlo quanto si verifica in *A*, f. 15r: dopo una sequenza di ventidue componimenti (ff. 10r-14v) analoga a *B* e a *C*, dove i testi sono ascritti a Martin Soarez, *A* presenta una miniatura iniziale atta a indicare l’inizio d’una nuova sezione che comprende i testi 62 e 63 (Tavani 97,33 e 97,25), distaccandosi pertanto dalla paternità espressa dagli altri testimoni, che continuano ad assegnare questi componimenti a Martin Soarez. Se in questo caso ci troviamo pertanto davanti a un’alternanza attributiva del tipo *X vs. 0*, dove *X* corrisponde all’autore registrato da *BC* e *0* all’anonimato di *A*, in altri casi, in cui il testo risulta assente negli apografi italiani, è *A* che diviene, suo malgrado, protagonista della *quaestio* attributiva. Mi riferisco a quanto accade ai ff. 8v-9v: *A* si rivela testimone unico di quattro componimenti, attribuiti variamente dagli studiosi a Pai Soarez de Taveirós o a Martin Soarez. Facendo riferimento alla tipologia da me adottata per la tradizione trobadorica,

---

8 Derivo la terminologia da Ramos (2004); cfr. anche Ramos (2007: 13).

nel primo caso siamo di fronte a una “assimilazione progressiva”, vale a dire la tendenza ad ascrivere i componimenti all’autore precedente registrato in *B*. Tra i sostenitori di questa congettura vanno annoverati *in primis* la Michaëlis, e, ai nostri giorni, gli autori del corpus *Lírica profana galego-portuguesa*:

115, 6<sup>bis</sup>; 115, 6<sup>bis</sup>, 115, 7<sup>bis</sup> e 115, 10<sup>bis</sup> foron atribuidas tamén a Martin Soarez (...). Encótranse en A (36-39) formando parte do grupo que comeza en A 31, nos fols. 8-9v (caderno II), antes da lagoa IV, que podería conte-la miniatura indicativa de cambio de autor. As cantigas A 31-35 figuran tamén en B (146-150), baixo a rúbrica de Pai Soarez de Taveirós (corroborada por C), polo que toda a serie pode atribuírse a el (Brea 1996, I: 20).

Assegnando invece i componimenti a Martin Soarez, sempre ovviamente sulla base di *B*, ci troveremmo davanti a una “assimilazione regressiva”. A favore di questa attribuzione si era espressa in una prima fase la Bertolucci Pizzorusso, avvalendosi di ragioni stilistiche:

Os textos en cuestión non amosan particulares afinidades cos de Taveiros (sinte, obviamente, a uniformidade xenérica da cantiga amorosa), en tanto que o motivo singular da dona en saya, que se desenvolve en A 38 acha directa correspondencia no n. XXX, xa atribuído con garantías a Martin Soares. É verosímil pensar que as dúas composicións pertencen ó mesmo autor, que non pode ser máis ca este último. Como é lóxico, a atribución deste único texto é válida tamén para todo o grupo (1992: 22-23)<sup>9</sup>.

Entrambi le ipotesi sono parimenti valide, devono però partire dal presupposto che le attribuzioni virtuali di *A* corrispondano a quelle degli apografi italiani, ipotesi data per scontata nella bibliografia critica:

finalmente faltan absolutamente rúbricas atributivas, que se cadra deberían ser engadidas nun segundo momento, polo que tódolos textos contidos en A resultan anónimos, e as asignacións de autores foron posibles unicamente por cotexo cos outros cancioneros e só para os textos comúns a estes e a A (Tavani 1991: 52).

In realtà la cosa, oltre ad essere del tutto indimostrabile, non tiene neanche conto delle oscillazioni attributive reperibili in codici “gemelli”. Nel pianeta provenzale, ad esempio in *P\**, abbiamo già in apertura del codice rubriche palesemente erronee, sulla base di quanto è trasmesso dal resto della tradizione. Si aggiunga inoltre che si constatano varie divergenze attributive tra i manoscritti riconducibili al cosiddetto ramo  $\beta$  di Avalle (1993): *D<sup>a</sup>\*I\*K\**, gruppo che ha peraltro varie analogie con lo *stemma* della

---

9 La studiosa ha corretto successivamente questa posizione (Bertolucci Pizzorusso 1993: 441).

tradizione manoscritta galego-portoghese proposto da Anna Ferrari ed Elsa Gonçalves. In ben 7 casi  $D^{a*}$  si contrappone infatti ad  $I^*K^*$ , senza contare che perfino fra questi ultimi codici, “gemelli” come  $B$  e  $V$ , vi sono delle rubriche diverse, soprattutto nella sezione delle tenzoni, con  $K^*$  che elimina dalle rubriche delle tenzoni fittizie la seconda paternità, spesso astratta, del testo, limitandosi a trascrivere il nome del primo trovatore che apre la discussione (cfr. la rubrica di 366,29:  $I^*$  Peirols et amors –  $K^*$  Peirols; 163,1:  $I^*$  Garins lo brus e Mesura –  $K^*$  Garins lo brus; cfr. Pulsoni 2006b: 121-124). Inoltre, nella sezione delle canzoni, appare molto interessante che  $K^*$ , diversamente da  $I^*$ , riporti nelle ultime quattro rubriche della sezione di Peire Raimon de Toloza l’aggettivo *lo gros*, specificazione attestata anche in  $D^{a*}$ . Anzi, nel caso di 355,20,  $K^*$  è l’unico testimone a riportare tale caratteristica “fisica” (ma l’attributo poteva avere anche un senso traslato) dell’autore provenzale (Pulsoni 2001: 45 e 62).

Tornando ad  $A$ , nulla vieta di ipotizzare che potesse non esserci la miniatura di cambio sezione dopo la terza lacuna di f. 7v. In tal caso l’assimilazione progressiva coinvolgerebbe il trovatore a cui  $B$  assegna la sezione precedente, e cioè Johan Soarez Somesso. Con questo non si vuole proporre un’ulteriore attribuzione dei quattro testi di  $A$ , ma solo attirare l’attenzione sulla labilità d’un ragionamento attribuzionistico che implica la necessità di supporre l’eventuale presenza di miniature nei fogli perduti di  $A$ <sup>10</sup>. Del resto a fornire una paternità alternativa del tutto “isolata” rispetto agli autori finora chiamati in causa ci pensa lo stesso  $A$ : mi riferisco all’ultimo testo della sezione, 97,18, che presenta accanto all’*incipit* una nota marginale del primo revisore –coevo al copista<sup>11</sup>–, che recita *p<sup>o</sup> dapon̄t* (“Pero da Ponte”), da interpretarsi certamente come attribuzione alla luce di quanto accade nel pianeta provenzale, ad esempio in  $L^*$  per mano del correttore (Pulsoni 1994). Considerato che al revisore vanno ascritte sia minute

10 Nell’impossibilità di offrire una paternità su basi codicologiche, Ribeiro Miranda (2004: 455) propone di limitarsi a un esame approfondito dei criteri stilistici: “Cremos que os dados codicológicos apurados sobre este assunto nos últimos decénios, não permitindo ir mais longe, autorizam que se avance a ideia de que, apesar das convicções patenteadas pelo compilador de  $A$ , à luz do testemunho de  $B$  o autor de  $A$  36/A39 poderá ser anónimo. A partir daqui, a palavra deverá ser devolvida aos textos poéticos no sentido de aferir que tipo de ajuda podem prestar ao esclarecimento desta questão. Ou seja, caberá à crítica ‘interna’, ou ‘estilística’ (...) produzir ou não argumentos que ajudem a sustentar esta possibilidade, ou até a adiantar novas propostas de atribuição de autoria”. Resta però evidente che gli stessi criteri stilistici vanno maneggiati con estrema cautela per finalità attributive, considerato l’alto livello di formalizzazione della *cantiga de amor* fin dalle prime generazioni di *trobadores*.

11 Devo questa indicazione cronologica al lavoro inedito di S. Pedro citato da Arbor Aldea (2009). La studiosa galega aggiunge poi in nota (p. 52, nota 10): “Este texto formaría parte, segundo a disposición do código de Ajuda, do ciclo de cantigas que integra pezas atribuídas en  $B$  a Pai Soarez de Taveirós. Para S. Pedro, “Análise”, dado que do poema só se reproduciu a primeira cobra, a referida nota podería aludir a un problema vinculado á copia errada da peza neste lugar –pero as circunstancias que caracterizan a súa transcripción son comúns a outros textos de  $A$ – ou á propia atribución da cantiga. A este respecto, cabe sinalar que non se rexistra, en todo o *corpus* lírico profano galego-portugués, un texto cun *incipit* ou verso similar outorgado a Pero da Ponte”.

correzioni testuali, sia perfino l'integrazione di una *cobra* (Arbor Aldea 2009), appare in maniera indubbia l'attenzione filologica con cui egli legge e rivede i componimenti del codice, avvalendosi evidentemente di fonti esterne ad *A* per tutti gli interventi ivi apportati. A tale materiale andrà pertanto ricondotta, a mio avviso, anche l'indicazione attributiva di 97,18, dal momento che le attribuzioni risultano assenti nell'allestimento compositivo dei copisti di *A*.

Un atteggiamento di prudenza dovrà riguardare anche le altre sezioni in cui *A* si rivela testimone unico. Si vada a f. 37r dove si apre una nuova sezione: la sequenza dei primi sei componimenti è identica a *B* –dove essi sono ascritti a Vasco Gil–, ma per i successivi tredici *A* è testimone unico<sup>12</sup>. Se per i primi sette testi possiamo avere la certezza che per il copista andavano attribuiti a un solo trovatore, per l'ottavo (75,12?) questa sicurezza viene a mancare a causa della lacuna che lo precede: esso dunque, almeno teoricamente, potrebbe essere ricondotto sia alla sezione precedente, sia a molte sezioni successive, stante l'impossibilità di determinare quante miniature "attributive" avrebbero potuto essere presenti in questa lacuna. Per i testi dal nono al tredicesimo torniamo invece ad avere la garanzia che *A* li ascrive ad un unico autore per via della miniatura iniziale; dal testo seguente di f. 42r fino a f. 45v, *A* torna invece a condividere la stessa sequenza di componimenti con *B*, dove essi sono assegnati a Johan Soarez Coelho (Arbor Aldea-Canettieri-Pulsoni 2004: 163).

Concludo con un ultimo esempio che avvalora ulteriormente quanto detto finora riguardo all'inattendibilità di riproporre in *A* le rubriche degli apografi italiani: a partire da f. 55v si apre in *A* una nuova sezione che termina a f. 58r. Al suo interno si contano 12 componimenti da ascrivere a un unico autore; non accade lo stesso per la parte di questi testi trasmessi anche dagli apografi italiani: il quarto infatti, 17,1, primo testo in comune con la sezione di *A*, è attribuito da *BCV* ad Airas Veaz, mentre quelli che vanno dall'ottavo al dodicesimo (44,1; 44,9; 44,2; 44,8; 44,6) sono assegnati da *BC* a Fernan Gonçalvez de Seabra<sup>13</sup>. Rispetto a una sola paternità "virtuale" proposta da *A*, ci troviamo pertanto di fronte a due attribuzioni "reali" fornite dal resto della tradizione.

Come comportarsi allora con le "attribuzioni" di *A*? Nella totale assenza di indizi di paternità, mi limiterei a segnalare solo l'inizio delle varie sezioni in quanto contraddistinte dalla presenza di una miniatura (Ramos 1986: 165-166), considerando l'insieme dei testi raccolti come di *pater semper incertus*, in attesa di nuovi segnali magari da un altro pianeta...

12 Si ricordi che da f. 40 si apre la serie dei fogli di Évora che la Michaëlis giustappone in questa sezione di *A* (ff. 40r-45v).

13 La sequenza dei testi tra *A* e *B* è identica, salvo l'inserimento in *B* di un componimento (*B* 388=Tavani 44,3), tra l'undicesimo e il dodicesimo di *A*. Cfr. Arbor Aldea-Canettieri-Pulsoni (2004: 165-166).

## Bibliografía

- Arbor Aldea, M. (2001): *O cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Arbor Aldea, M. (2009): “Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea (coord.): *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, pp. 49-72.
- Arbor Aldea, M. – Pulsoni, C. (2004): “Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)”, *Critica del testo* 7, pp. 721-789.
- Arbor Aldea, M. – Pulsoni, C. (2006): “Per la storia del *Cancioneiro da Ajuda*: 1. Dalla sua compilazione a Ribeiro dos Santos”, *Parola del testo* 10, pp. 59-117.
- Arbor Aldea, M. – Canettieri, P. – Pulsoni, C. (2004): “Le forme metriche di Ajuda”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 145-175.
- Askins, A. L.-F. (1993): “Cancioneiro da Bancroft Library”, in *DLMGP*, pp. 118-119.
- Avalle, D’A. S. (1993): *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, nuova ed. a cura di L. Leonardi. Torino: Einaudi.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1992): *As poesias de Martin Soares*. Vigo: Galaxia.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1993): “Martin Soares”, in *DLMGP*, pp. 441-444.
- Brea, M. (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, 2 vols.
- Cancioneiro da Ajuda* (1994): *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação de M. C. de Matos, N. S. Pinheiro e F. G. C. Leão. Estudos de J. V. de Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. C. Leão*. Lisboa: Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda.
- Diez, F. (1830): recensione a *Fragmentos de hum cancioneiro inedito...*, *Berliner Jahrbücher für Wissenschaftliche Kritik*, Februar, pp. 161-172.
- DLMGP* = Lanciani, G. – Tavani, G. (coord.) (1993): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Ferrari, A. (1993a): “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”, in *DLMGP*, pp. 119-123.
- Ferrari, A. (1993b): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”, in *DLMGP*, pp. 123-126.
- Gonçalves, E. (1993): “Tradição manuscrita da poesia lírica”, in *DLMGP*, pp. 627-632.
- Gonçalves, E. (1994): “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses”, in R. Lorenzo (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas, Universidade de Santiago de Compostela, 1989*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, pp. 979-990.
- González Martínez, D. (2004): “Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas A 68 e A 69”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos*

- despois. *Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 543-554.
- Longo, N. (2003): *Dom Afonso Sanchez. Le poesie*. Roma: Il Bagatto.
- Lorenzo Gradín, P. (2003): “Las razos gallego-portuguesas”, *Romania* 121, pp. 99-132.
- Lorenzo Gradín, P. (2008): “Colocci, los Lais de Bretanha y las rúbricas explicativas en B y V”, in M. Bernardi – C. Bologna (ed.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 405-429.
- Michaëlis, C. (1990): *Cancioneiro da Ajuda, reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de I. Castro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Parrado Freire, A. G. (2004): “Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas A 184 e A 291”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 555-564.
- Pillet, A. – Carstens, H. (1933): *Bibliographie der Troubadours*. Halle: Niemeyer.
- Pulsoni, C. (1994): “Nell’atelier del correttore del ms. provenzale L (Vat. lat. 3206)”, in R. Cierbide (ed.): *IV Congrès International de l’AIEO, Association internationale d’études occitanes. Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993*. Vitoria: Ricardo Cierbide Martinena, vol. I, pp. 287-295.
- Pulsoni, C. (2001): *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*. Modena: Mucchi.
- Pulsoni, C. (2006a): “Il *Cancioneiro da Ajuda* e dintorni”, in V. Beltrán – M. Simó (ed.): *Trobadors a la Península Iberica*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 285-310.
- Pulsoni, C. (2006b): “Per un approccio bédieriano alle ‘vidas’: i codici IK e le loro fonti”, in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca. Seminario internazionale (Bergamo, 23-25 ottobre 2003)*. Firenze: Sismel, pp. 115-134.
- Radaelli, A. (2005): *Il canzoniere provenzale C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856), INTAVULARE. Tavole di canzonieri romanzi*. Modena: Mucchi.
- Ramos, M. (1986): “O retorno da Guarvaya ao Paay”, *Cultura neolatina* 46, pp. 161-175.
- Ramos, M. (2004): “O cancionero ideal de D. Carolina”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 13-40.
- Ramos, M. (2007): “A edición diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*”, in *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de H. H. Carter*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-37.
- Raynouard, F. (1825): recensione a *Fragmento de hum Cancioneiro inedito...*, *Journal des Savants*, pp. 488-495, p. 489.
- Ribeiro Miranda, J. C. (2004): “O autor anónimo de A 36/ A 39”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 443-458.



- Sharrer, H. (1993): “Pergaminho Sharrer”, in *DLMGP*, pp. 534-536.
- Tavani, G. (1991): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- Tavani, G. (2001): *Restauri testuali*. Roma: Il Bagatto.
- Tavani, G. (2002): *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*. Roma: Carocci.
- Tavani, G. (2004): “Carolina Michaëlis e a crítica do texto, cen anos despois da edición de Halle”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 55-65.
- Tomassetti, I. (2005): “Una glosa inédita al villancico *Dime, tú, señora, dí*”, in M. Pampín Barral – M. C. Parrilla (ed.): *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001*. Noia: Toxosoutos, vol. III, pp. 573-590.
- Varnhagen, F. A. (1849): *Trovas e cantares de um codice do XIV seculo: ou antes, mui provavelmente, “o Livro das Cantigas” do Conde de Barcellos*. Madrid: Alexandre Gomes Fuentenebro.
- Zapico Barbeito, M. P. (2004): “As dúas cantigas do cancioneiro de Ajuda atribuídas a Pero Gomez Barroso”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 525-542.

