

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

a cura di
GIUSEPPE CARLO ROSSI

II, 2

ISTIT. UNIV. ORIENTALE
N. Int. 71236
BIBLIOTECA M. RIPA

NAPOLI 1961

ANNALI

SEZIONE ROMANZI

DIRITTI RISERVATI

L'AUTEUR BRÉSILIEN MACHADO DE ASSIS
ET LE MYTHE DE SISYPHE

Sans même avoir lu Sartre, Camus, Kierkegaard, Kafka ou Pirandello, il faudra reconnaître que la vie humaine se déroule dans « l'absurde ». Seul le croyant s'est réconcilié avec la vie, précisément parce qu'il a la foi et qu'il sait que le rationalisme ne mène pas bien loin. Pour lui la vie n'est point absurde. Au contraire elle lui ouvre la voie royale qui va tout droit vers un but irremplaçable.

Mais « l'homme lucide » (dont nous parle Camus), le rationaliste qui raisonne jusqu'au bout, précisément parce qu'il « ne croit pas », ne voit que l'absurde, l'inutile, le gratuit et, selon lui, tous les actes humains n'aboutissent à rien qui soit vraiment digne de l'homme et ils s'enlisent dans le sable. Par dépit et poussé par son orgueil il devient un « homme révolté ». C'est le cas de tous les grands révolutionnaires, les vrais, ceux de l'esprit. Il ne s'agit pas pour eux, en premier lieu, de l'amélioration de la vie matérielle. Bien au contraire, les idées révolutionnaires se basent surtout sur une idée métaphysique. On veut réaliser un monde moins absurde. On veut établir la vie sur une base plus rationnelle, plus vraie et plus logique, même si en agissant ainsi, on compromet ou bien détruit son propre bonheur matériel et spirituel. Mais les révolutionnaires, dans l'acte même de la révolte, ne se rendent pas compte qu'ils se livrent à un nouvel acte absurde. Ils ont simplement substitué l'idée de la révolution au monde établi, inspirés par leur foi nouvelle en un monde meilleur. Ils ont perdu, par conséquent, le fonctionnement libre du rationnel et même du raisonnable, puisque précisément désormais ils « croient » et ils ont de nouveau un but qui les « engage ». Mais celui qui se contente de considérer la vie comme une chose absurde, inutile, n'agit pas. Il est trop philosophe pour agir et se rend compte de l'absurde de tout acte. Tout au plus, il se

résigne à une sérénité d'âme complète. S'il ne désespère pas, il sourit ou bien marie le désespoir au sourire, il devient sarcastique. Mais il y a des êtres qui surtout agissent et d'autres qui contemplent. « Nulle main n'est plus fine que celle qui n'agit point », dit Hamlet.

Dans toutes les époques on a reconnu le mythe de Sisyphe dans ce qu'on appelle « la condition humaine ». Tous les grands chefs-d'œuvre littéraires ont été écrits, inspirés par la conscience de l'absurde. Et cela à partir de ce livre si conscient du problème, qu'est « *l'Ecclésiaste* ». Don Quichotte a reconnu l'absurde de sa vie au moment de sa mort, en se rendant compte que par ses actes les plus altruistes il n'avait point contribué à rendre l'homme plus heureux et surtout plus vertueux. Hamlet lui-même a dit: « The time is out of joint, oh, cursed spite, that ever I was born to set it right ». Faust, après avoir tout étudié et examiné, disait: « Da stehe ich nun, ich armer Tor, und bin so klug als wie zuvor! » Le livre de Camus, *Le Mythe de Sisyphe* en est l'expression la plus moderne: « Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir » (p. 163). « Sisyphe est le héros absurde » (p. 164). « Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient » (p. 165). En effet, si l'on n'est pas conscient de l'inutilité de la lutte pour la vie, même spirituelle, si l'on n'est pas conscient de l'absurde de l'existence, si l'on vit, guidé par n'importe quel idéal et que l'on fait les choses « con amore », on n'est point tragique. Mais même les grands saints inspirés ont connu leurs moments de doute et de détresse, où ils se sont rendu compte de leur tragédie. C'est que pendant ces instants-là, ils savaient trop bien que pratiquer la vertu était un idéal comme un autre. Et s'ils continuaient dans le même sens, c'est que, poussés par leur fervent amour de Dieu, surtout dans leurs moments privilégiés, ils voulaient consciemment accomplir ce qu'ils considéraient être la vertu.

Il n'est point nécessaire d'être un « angry young man » ou « nozem » moderne, ou quel que soit le nom qu'on attribue à un être mécontent de la vie ou de lui-même, pour adhérer à l'opinion de l'inutilité de la vie humaine. Le « nozem » agit seulement poussé

par un désespoir « snob » sans savoir pourquoi il méprise l'existence. Il n'est pas du tout lucide et pour cette simple raison il manque de tragique. Il est le sous-produit du « Sisyphisme ».

À mon sens, c'est le Brésilien Machado de Assis qui a le mieux reconnu le Sisyphisme du monde moderne au moment même que Nietzsche (qu'il ne connaissait pas) avait peint l'image désespérée du monde moderne dans son « *Zarathoustra* ». Machado de Assis de son côté a donné, dans ses 31 livres, une forme irréprochable au mythe de Sisyphe et cela soixante ou soixante-dix ans avant que le monde européen ait reconnu « l'absurde ». Chose curieuse, Machado de Assis (1839-1908) s'est résigné à la tragédie et a gardé son sourire désabusé, plein de sérénité classique, sans aucune grimace de désespoir ou de rancune.

Machado de Assis ne connut point le monde hallucinatoire de Kafka, celui du « *Procès* » et du « *Château* ». Machado avait toujours joui de l'absurde avec son sourire illuminé par l'humour, un humour presque anglais. Ses livres et ses contes innombrables en font foi infailliblement. Dans les « *Memórias Póstumas de Bras Cubas* » qui est, parmi ses œuvres, le portrait le plus complet et le plus réussi de l'auteur, le héros décédé (le double de l'écrivain) fait ironiquement le procès de sa vie et jouit du haut du piédestal de l'au-delà, de la « *voluptuosidade do nada* » (la volupté du néant). Toute la vie sans but qu'il a menée, se déroule dans la vision d'une stérilité affolée. Sans rancune, sans véritable désespoir, il écoute avec un sourire, avec un ravissement indicible, le « *cochicho do nada* » (le chuchotement du néant).

Machado avait appris à sonder jusqu'au fond l'inutilité absolue des agissements humains et nourri par cette expérience, il se sentait d'une richesse incomparable et se réconciliait pour cela même avec l'existence et la « condition humaine ». Car, après tout, « la vie est bonne » (ses toutes dernières paroles!).

« Quase toda a obra de Machado de Assis é um pretexto para o improviso de borboleteios maliciosos, digressões e parênteses felizes », dit Augusto Meyer dans son petit livre « *Machado de Assis* »¹, une biographie de l'esprit de cet auteur. C'est une biographie idéale précisément pour être une photo radiographique de la quintessence spirituelle distillée de l'œuvre. Nous

¹ Machado de Assis, coleção Rex, 1952, p. 13.

refusons catégoriquement la biographie qui nous donne d'abord les détails de la vie, ensuite ceux de l'œuvre d'un auteur pour finir par l'explication de la vie par les œuvres et des œuvres par les faits concrets, explication toujours arbitraire. C'est l'œuvre qui compte seule et qui suffit en elle-même¹.

La vie quotidienne de Machado de Assis est d'une simplicité digne d'envie. Il naquit, se maria et mourut sans laisser d'enfants. Il était mulâtre, mais de ce fait on ne saurait rien conclure. Il était épileptique comme Dostoïevsky. Ceci est déjà un fait assez important. Toutefois nous ignorons l'influence de l'épilepsie sur une œuvre littéraire, malgré ce qu'en dit Afrânio Peixoto, cité par Augusto Meyer dans son petit livre (p. 96): « Não é impiedade denunciar-lhe a epilepsia, comprovada e assistida por testemunhas até aqui presentes... porque é determinante ou modificador do seu génio », mais il ne dit pas en quel sens cette maladie aurait exercé des influences ou laissé des traces dans ses ouvrages, ce qu'on serait curieux de savoir. Peut-être les mémoires d'un pareil malade doivent-ils toujours être « posthumes ». Qui le sait? Il compare le sommeil avec la mort et il considère chaque réveil comme la ressuscitation du néant. Ainsi les « Mémoires posthumes de Bras Cubas » sont l'image même du renouvellement spirituel du propre auteur Machado, qui ressuscitait après chaque attaque épileptique. Il est curieux de noter

¹ Nous sommes dans la situation privilégiée de ne savoir rien ou presque rien des faits concrets de la vie de Camões. Je dis une situation privilégiée, car nous ne sommes distraits par rien qui puisse troubler le regard. Les seules œuvres sont là, tout ce qui compte du plus grand « voyant » lusitanien. Celles-ci reflètent tout son génie! Serions-nous mieux renseignés, si nous savions tous les détails de sa vie ou de celle de ses innombrables amantes? Il me semble qu'il n'est d'aucun intérêt de savoir ce qu'un écrivain a fait en dehors de ses œuvres, si ces actes ne laissent aucune trace dans ses livres. Disons-le de la façon la plus absurde possible: quel est l'intérêt de savoir qu'un auteur a, tel et tel jour, à telle ou telle heure, bu une tasse de thé, si de ce simple fait on ne saurait rien conclure sur la vie spirituelle de l'écrivain? Il en sera, néanmoins, tout autre, si, comme dans le cas de Marcel Proust, d'une certaine tasse de thé (« moment privilégié ») il naît tout un roman. Dès lors on ne saurait se dispenser de considérer ce fait-là et de l'estimer à sa juste valeur, puisqu'il s'agit d'une expérience « spirituelle » de premier ordre, c'est que la tasse de thé entre comme élément indispensable dans l'œuvre qui sans elle n'aurait pas existé. En vrai magicien, Marcel Proust en fit sortir une œuvre admirable!

qu'aucun des héros de Machado comme quelques-uns de ceux de Dostoïevsky, ne souffre de l'épilepsie, probablement parce qu'il n'aura pas voulu assimiler ses héros avec son propre cas qu'il aimait à passer sous silence. Car lui-même ne parlait jamais de son épilepsie. Il la désignait tout juste par l'euphémisme de « coisas esquisitas » (des choses étranges), poussé sans doute à taire ces attaques par une fausse pudeur. D'ailleurs il n'aimait pas les confessions trop personnelles. Il était comme son héros Luís Garcia du roman *Yaya Garcia*: « Suas maneiras eram frias, modestas e corteses; a fisionomia um pouco triste. Um observador atento podia adivinhar por trás de aquela impassibilidade aparente ou contraída as ruínas de um coração desenganado. Assim era; a experiência que foi precoce, produzira em Luís Garcia um estado de apatia e cepticismo, com seus laivos de desdém. O desdém não se revelava por nenhuma expressão exterior; era a ruga sardónica do coração. Por fora, havia só a máscara imóvel, o gesto lento e as atitudes tranquilas... Era inofensivo por temperamento e por cálculo ».

Pourquoi est-ce que nous comparons Machado de Assis avec Sisyphe? Sisyphe avait raillé les dieux et était pour cette cause bien coupable. Il expiait son péché précisément par le châtement auquel il était condamné. Mais le Mythe de Sisyphe reproduit sous une autre forme la chute du premier homme et l'exil du Paradis. Ainsi Adam était-il moins coupable pour avoir mangé de l'arbre de la science et avec lui tout le genre humain? Machado de Assis, tout en ne parlant jamais du « péché originel » n'en sentait-il pas la griffe dans son propre cœur? Il me semble que le sens de toute son œuvre c'est de s'être rendu compte et cela bien consciemment de l'angoisse existentielle, si bien définie par Heidegger et Sartre. Angoisse qui provient du malaise que nous ressentons d'avoir notre libre arbitre, c'est-à-dire le choix entièrement libre qu'a l'homme de toutes les possibilités qui, néanmoins, nous enchaînent toutes à notre condition humaine, c'est-à-dire à notre « péché originel » ou si l'on préfère, au rocher que nous roulons sans cesse jusqu'au sommet de la montagne. Et Machado a dû voir les mille affres de l'existence quotidienne re-

produits dans ce rocher symbolique. L'angoisse existentielle, il l'a représentée dans son fameux chapitre du *Délire* (Chapitre VII de *Bras Cubas*). Lorsque Bras Cubas vit en rêve la figure de Pandora qui lui parlait, il eut un sursaut d'angoisse (« Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto »). Cette angoisse existentielle que l'être humain oublie parfois dans ses moments d'euphorie, caractérise toutes les œuvres de Machado de Assis.

« Il y a en Machado l'état somnolent d'un homme enfermé en lui-même, spectateur de ses propres actes, incapable de réagir contre sa volonté paralysée, jouissant de son agonie »¹, voire planant avec un sourire humoristique au-dessus de l'existence. Il jouissait superbement du spectacle ravissant de sa paralysie. « Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada ». Cette idée revient à chaque reprise sous sa plume et révèle un coin de l'esprit malicieux, voire diabolique de Machado. Ici c'est le démon qui en Machado renie tout, sauf l'idée voluptueuse du néant et qui est à la base de toute son œuvre. C'était lui aussi qui bien avant Sartre avait reconnu « cette fleur jaune, solitaire et morbide, d'un parfum enivrant et subtil »², c'est-à-dire la fleur malade de la nausée, la nausée métaphysique, à laquelle Sartre avait dédié son premier livre (1937).

Le fameux chapitre du *Delírio*³ est l'œuvre d'un voyant mystique qui de son regard fulgurant est entré dans les bas-fonds du Néant et malgré tout son humour, il ne cache pas sa gravité devant le mystère. Le *Délire* constitue une paraphrase d'avant la lettre, mais beaucoup plus allègre, plus hilare du « *Mythe de Sisyphe* » de Camus. La vie que Pandora donne à sa victime précisément pour le torturer, c'est le rocher qui retombe à toute reprise. Quand il touche le Néant, Bras Cubas est au point même où était arrivé Dante dans le centre de la Terre, là où se trouve la tête chevelue et pileuse de Lucifer, le plus grand des révoltés parmi les Anges qui avaient renié Dieu. Mais ici ce n'est plus le révolté qui parle, car il s'est résigné et ne fait plus que décrire son affolement passé. Si Machado de Assis est un Dante dans

¹ Augusto Meyer, *Machado de Assis*, pp. 13/14.

² MEMÓRIAS Póstumas de *Bras Cubas*, chap. XXV, p. 103 (éd. de Jackson, 1946).

³ *Memórias*, chap. VII.

son chapitre du *Délire*, son Enfer n'a pas les couleurs tragiques de celui de Dante. Au contraire, Machado est un visionnaire divertissant. Pandora qui est la vie, mais aussi la mort, n'a d'autre rôle que celui que la mythologie indienne attribue au dieu Çiva qui donne la vie par ses bras innombrables et qui la piétine en même temps par ses multiples pieds: « — Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga ». Lorsqu'elle lui rit au nez, à la grande consternation de l'auteur, elle ajoute: « — Não te assustes, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives, não quero outro flagelo ».

« Vivo? perquentei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência »¹.

« — Sim, verme, tu vives¹. Não receies perder este andrajo que é teu orgulho, provarás ainda, por algumas horas, o pão da dôr e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e, se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver ». Mais dans toute cette scène d'affolement, Bras Cubas, c'est-à-dire Machado ne perd pas son rire: « Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me ».

Il est curieux de noter que quelque soixante ou soixante-dix ans avant l'essor de l'existentialisme européen dans les œuvres de Heidegger, de Sartre et de Camus², cet écrivain brésilien reconnut que le plus grand mal est l'existence. Bras Cubas renie la vie avec son sourire désabusé en la contemplant posthument de l'au-delà, justement parce que, comme il l'explique dans sa

¹ Les mots d'*existence*, d'*exister*, de *vivre* et surtout ceux de *mort* et de *mourir* foisonnent dans l'œuvre de Machado et non seulement dans *Bras Cubas*. Tous ces mots sont des termes-clefs de l'existentialisme.

² Machado se rendit compte que sa vision et son style seraient seulement compris au bout de soixante-dix ans. Le roman de *Bras Cubas* date de 1879/81. Dans le chap. LXXII, *Le Bibliomane*, il dit textuellement: « Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslé, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espaneja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada; não acha o despropósito ». C'était un des moments les plus lucides de Machado de Assis, ce qui est d'autant plus curieux que, justement à ce moment-là la philosophie positiviste d'Auguste Comte allait encore prendre son plus grand essor au Brésil, c'est-à-dire celui d'un intellectualisme impénitent. Mais un grand écrivain est un sismomètre très sûr de la pensée future qu'il ressent puisqu'il est doué d'antennes plus raffinées que le commun des hommes.

Préface, il est un auteur décédé. Sisyphe, lui aussi était un esprit décédé qui avait à expier les péchés de son existence terrestre. Lui aussi estimait la vie une chose inutile comme Bras Cubas. « La vie est un torrent impétueux et perpétuel »¹, une idée qui revient sans cesse sous la plume de Machado, c'est-à-dire un torrent qui fait retomber le rocher jusqu'aux bas-fonds. Mais la punition et de Sisyphe et de Bras Cubas consiste précisément à rouler perpétuellement ce rocher jusqu'au sommet de la montagne. Ils n'ont pas le droit d'écouter avec volupté le « cochicho do nada » et de rester oisifs. C'est que leur destinée est d'incarner le mythe!

* * *

Il me semble qu'il y a deux chapitres dans Bras Cubas qui forment, pour ainsi dire les deux diptyques de la philosophie existentielle de Machado de Assis: le chapitre déjà cité du *Delírio* (chap. VII) et de celui de *l'Humanisme* de Quincas Borba dans Bras Cubas (chap. CXVII). L'un et l'autre valent la peine d'être étudiés ensemble, puisqu'ils constituent le centre de la philosophie existentialiste de Machado de Assis. Mais il faut le dire aussitôt: Machado est bien plus divertissant que Sartre ou Camus et surtout beaucoup plus que Sartre dont l'œuvre est empreinte d'un noir pessimisme.

Le *Delírio* est un songe visionnaire de la condition humaine, un songe vraiment grandiose. Le chapitre de *l'Humanisme* (non: *l'Humanisme*) en est la contrepartie encore plus humoristique, qui forme en un certain sens une sorte de correction, de redressement, plein d'enjouement, de ses idées pessimistes exposées dans le *Délire*, si toutefois il faut l'appeler pessimiste, car par son humour contagieux il est hautement divertissant.

Le *Delírio* est, comme je disais, une préfiguration de ce que serait un jour *Le Mythe de Sisyphe* de Camus, qui date de 1942. Augusto Meyer, sans citer Camus, a déjà dit sans son livre (p. 32): « Para Machado de Assis a natureza é um imenso absurdo, e sua visão do mundo se resume num delírio que provoca o riso, como reação consciente. Intuição delirante do absurdo universal, e com a ironia, que é uma defesa da razão, recobro de si mesmo ».

¹ Chapitre LXXXVII des *Memórias Póstumas de Bras Cubas*, p. 259 de l'édition de 1946.

Pandora, comme je l'ai déjà dit, représente la vie et la mort à la fois. Elle fait vivre l'homme, mais le dévore en même temps. Tout en étant dévoré, il garde, néanmoins, son sourire ironique qui le préserve de l'anéantissement total. Cette ironie empêche Machado de Assis d'être un Pascal, celui des *Pensées*, avec qui il a pourtant beaucoup de ressemblances, sans toutefois être fait de la même étoffe que Pascal. Machado n'aime qu'à s'isoler dans la volupté du Néant. Pascal ne voit que la misère humaine et s'en attriste profondément, mais il se console par sa foi mystique et se réfugie dans le sein de Dieu.

« O voluptuoso, o esquisito, é *insular-se*¹ o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente » (chap. XCIX). Lui, il est un homme qui s'est replié en son for intérieur, c'est-à-dire un être engagé dans le désir, la manie de l'anéantissement de lui-même, dans sa conception nihiliste du monde. Il ne voit pas d'issue et il ne se convertit pas à une philosophie plus optimiste. Au contraire, c'est un mouvement réflexe causé par la nausée de tout, excité par une certaine haine, par la révolte, celle de Sisyphe qui hait les dieux pour l'avoir contraint à une tâche absurde. Mais celui-ci s'est révolté, puisqu'il se sent supérieur aux dieux qui peuvent l'écraser. Nous pensons malgré tout à Pascal que Machado a beaucoup étudié: les pages de Machado en font foi. Il cite même d'une façon libre le mot de Pascal: « L'homme n'est qu'un roseau le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser. Une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue; parce qu'il sait qu'il meurt; et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien ». Pascal a une illusion de plus que Machado: il se sent supérieur, parce qu'il *pense*. Machado a perdu cette illusion. Il sait seulement qu'il *existe*. Mais Pascal était plus heureux que Machado, du moment qu'il connaissait le refuge en Dieu et dans le Christ. Le monde de Machado est abandonné par Dieu et dans le Christ. Le monde de Machado est abandonné par Dieu et manque d'espérance. Il ne voit dans l'homme qu'« une faute d'impression qui pense ». (ch. XXVII). On ne ferait aucune violence à la pensée de Machado en disant: « Une faute d'impression

¹ C'est nous qui soulignons.

consciente de son existence ». Il ajoute: « chaque saison de la vie est une édition qui corrige la précédente et qui sera aussi corrigée à son tour jusqu'à ce que paraisse l'édition définitive que l'éditeur donnera de grâce aux vers de terre ». Ainsi toutes les éditions de la même faute d'impression ne pourraient la rendre moins fautive et par-là moins absurde. Il n'y a aucune haine virulente dans la remarque de Machado, puisqu'elle est inspirée par la résignation et assaisonnée par l'humour. C'est un petit démon espiègle qui émousse le pessimisme et adoucit par son ironie enchantresse, coulée dans un beau style, les côtés trop rudes d'une philosophie abstruse. Bras Cubas n'accepte pas la vie, il prétend ne pas l'accepter, parce qu'il ne veut pas la comprendre. Il ne veut résoudre aucun problème. Au contraire, il anéantit tous les problèmes par sa manie de la mort. Mais il n'est point cynique. Sa résignation et son humour le préservent du cynisme. Il n'est que le spectateur de l'absurde. Il ne veut pas non plus ressusciter, parce qu'il a la volupté du néant. Le côté vraiment tragique des personnes telles que Bras Cubas, c'est qu'elles jouissent de la sensation suprême de leur néant, au moment même où la pierre roule en bas, sans qu'elles aient la force ou le courage de la ramasser et de la rouler encore une fois vers le sommet de la montagne. Un esprit aussi lucide ne saurait plus agir. En revanche, pour être vraiment homme, il faut dépenser son énergie en actes, absurdes si l'on veut, mais l'homme perd toute notion de l'absurde, aussitôt qu'il commence à agir. Et agir c'est lutter! L'*homo faber* est un être combatif qui se sert de l'intelligence comme d'un instrument d'action et de lutte pour vaincre la nature rude et grossière. Son activité, consciente ou inconsciente, est orientée sur le monde extérieur qu'il veut, qu'il doit humaniser. Rien de tel pour Bras Cubas! Il n'a point l'intention d'humaniser le monde, de renouveler tous les jours la même lutte indispensable, car si on cesse de lutter, la vie dégénère. Dès que la pierre roule en bas, il ne faut pas s'en réjouir. Le mythe veut qu'on recommence de bon gré, de tout son cœur pour arriver au but tant désiré. Il n'importe guère qu'on n'arrive pas, l'essentiel est d'essayer! Ce n'est pas la devise de Bras Cubas. Au contraire, il est un Oblomov, le héros de Gontcharov qui passe son temps seulement à méditer sur sa vie et ne saurait jamais se résoudre à agir. Du point de vue impartial, ce « bicho das unhas e dentes »

qui n'agit pas, est absurde et plus absurde encore que l'homme qui agit, lorsqu'il renverse l'ordre de ses intérêts vitaux et les invertit. C'est sans aucun doute ce que Machado a voulu illustrer dans son Bras Cubas, sans tout de même trop accentuer l'idée pour que le lecteur conclue lui-même. Croyant être « normal », Bras Cubas est plus absurde que le monde qui l'entoure et qu'il méprise en souriant. Et pis encore: il se réjouit de son néant avec une certaine volupté. L'homme n'est pas fait uniquement pour penser et pour juger les actions de ses concitoyens. C'est peut-être aussi le sens de *O Alienista* (le psychiatre), le conte le plus profond que Machado ait jamais écrit. Il y a de la folie à se croire le seul « normal » sur terre.

Mais l'homme est un animal bien étrange, car étant « *homo faber* », il a, à côté de ses actes inventé la fainéantise et par-là même la culture et la civilisation. Il me semble que c'est cela aussi le sens du *Delírio*, puisque Pandora fait circuler dans le cerveau de Bras Cubas toute l'histoire du monde et celle de toutes les civilisations. Bras Cubas est encore plus absurde, parce que, non seulement insatisfait de la lutte pour la vie et se divertissant de l'inutilité des agissements humains, il veut, en outre, se dévorer lui-même par sa logique absurde. Unamuno a déjà dit: « Seigneur, votre évangile est de nous haïr encore plus que nous ne haïssons notre prochain! » Si l'on ne se haïssait pas, comment expliquer alors cette maladie introspective de l'homme pensant qui ne se résigne pas avant de s'être anéanti lui-même? Mais cette conscience malade n'est pas encore le drame humain par excellence. Le vrai drame, selon Augusto Meyer, commence, lorsque l'analyse psychologique se fait pour l'amour de l'analyse, ce que Machado appelle « la descente du monde de la lune » (ch. XCIX). Ce monde de la lune qui ne nous fait désirer que la destruction de nous-mêmes et de tout ce qui nous entoure. Mais le sourire contagieux de Machado, le sourire du sage, enlève le goût âpre des idées trop sombres.

Le chapitre de l'*Humanitisme* forme la contre-partie du *Delírio*. Les idées développées dans ce chapitre constituent une raillerie espiègle du « monde de la lune ». Elles représentent une philosophie plus optimiste, plus vivifiante.

Machado de Assis a choisi un fou, qui s'appelle Quincas Borba pour se moquer de la manie des philosophes de vouloir

à tout prix créer un système absurde et abstrus. « *Humanitas* », disait-il (= Quincas Borba), « le principe des choses, n'est que l'homme réparti entre tous les hommes. *Humanitas* compte trois phases: la *statique*, antérieure à la création, l'*expansive*, commencement des choses et la *dispersive*, apparition de l'homme; et elle comptera encore une phase, la *contractive*, l'absorption de l'homme et des choses. L'*expansion* qui a initié l'univers, a suggéré à *Humanitas* le désir de jouir de cet univers, et pour cette raison a créé la *dispersion* qui n'est autre que la multiplication personnifiée de la substance originale ». Ce début ressemble tout à fait à l'exposé d'un véritable système philosophique. Après ces paroles redondantes et incompréhensibles à première vue, Quincas Borba explique plus clairement ses idées. Résumons-les: *Humanitas* et l'*Humanitisme* ne sont que le désir qu'a chaque être vivant de continuer à vivre, dont nous a parlé Pandora dans le *Delirio* et cela dans ses formes innombrables: l'amour, le désir du bonheur, du bien-être physique et moral, de l'honneur et de la gloire. Ce désir bien vif n'exclut pas la haine ou l'envie. « Étudie l'envie, ce sentiment subtil et si noble. Du moment que chaque homme est une partie réduite d'*Humanitas*, il est clair que nul homme ne soit fondamentalement opposé à un autre, quelles que soient les apparences du contraire. Ainsi, par exemple, le bourreau qui exécute le condamné peut exciter la vaine clameur des poètes; mais réellement, c'est *Humanitas* qui corrige en *Humanitas* une infraction à la loi d'*Humanitas*. Je dirai la même chose de l'individu qui éventre un autre; c'est une manifestation de la force d'*Humanitas*. Rien n'empêche (et il y en a des exemples) que lui aussi ne soit éventré de la même façon. Si tu as bien compris ceci, tu comprendras facilement que l'envie n'est que l'admiration qui lutte et du moment que la lutte est la grande fonction vitale de l'humanité et de tout être vivant, les sentiments belliqueux sont les plus appropriés à son bonheur. C'est pourquoi l'envie est une vertu ». L'*Humanitisme* est donc une philosophie du vitalisme et ce vitalisme, selon Quincas Borba, est le seul, le grand remède contre la douleur qu'il aide à détruire.

Bras Cubas avait déjà inventé dans un des premiers chapitres son emplâtre du bonheur qui devait préserver l'homme de

la mélancolie. Cet emplâtre représente aussi bien le vitalisme de la philosophie de Quincas Borba.

« Mais la douleur est », selon ce dernier, « une illusion pure ». Si l'on reçoit des coups, il faut s'imaginer qu'on ne souffre pas du tout. L'humanité est capable d'évoluer et d'ici à mille ans, elle aura vaincu ses maux et elle n'en souffrira plus. La pensée toute seule suffit pour enlever toute sensation douloureuse.

Cette philosophie optimiste de la vie, on le voit, est plus ou moins celle de Pangloss qui, lui aussi disait que nous vivons dans le meilleur des mondes possible. Selon Quincas Borba, l'humanité ne doit suivre que sa nature pour être heureux. Morale, religion, droit, tout cela ne sert à rien ou à peu de chose, car malgré toutes les prescriptions de la morale et de la religion, l'humanité ne suit toujours que sa propre nature, continue à faire instinctivement, ce qui est bien ou détestable. La raison n'y est pour rien. Mais si l'on se résigne à cet ordre de choses, la vie sera plus supportable et s'approchera plus ou moins du paradis terrestre. L'homme étant une partie d'*Humanitas*, doit vivre selon les lois d'*Humanitas*, autant dire: Quincas Borba veut que l'homme soit son propre Dieu! Ne dirait-on pas que Machado de Assis (contemporain de Nietzsche) ait tiré, sans le connaître, du « Zaratroustra » une espèce de cathéchisme à la belle humeur, plus agréable à lire que le modèle allemand?

Mais il y a aussi de l'Érasme dans la philosophie de Quincas Borba ou plutôt dans celle de Machado de Assis. Quincas Borba est un fou comme l'héroïne de *L'Éloge de la Folie*, la déesse Folie. Comme celle-ci fait l'éloge d'elle-même, le fou Quincas Borba fait son propre éloge et l'éloge de la vie. L'humour dans les deux écrivains naît de la même source. Pour les deux écrivains, la Folie est la suprême sagesse. Dans la Préface de « *Laus Stultitiae* », la Folie dit: « Je sais jusqu'où va l'acharnement de la médisance contre moi, et que même mes favoris ne rougissent pas de me déchirer. Mais on a beau me noircir; cette Folie que vous voyez, c'est elle pourtant qui a le pouvoir de remettre en belle humeur les dieux et les hommes ». « Preuve de cela, n'est-il pas vrai que, dès que j'ai paru devant cette nombreuse assemblée, la joie a commencé d'y éclater?... Vous n'avez même pas pu vous empêcher de rire en voyant ma figure! » Et ensuite elle fait l'éloge de toutes les folies humaines.

Augusto Meyer reconnaît l'inspiration érasmiennne dans *Bras Cubas*¹: « O Humorismo transcendente desconhece as limitações do mundo ético, está muito além do bem e do mal, pois cortou as amarras que o prendiam à solidariedade humana. Quer mostrar, e isso lhe basta, sob a apariência lógica das coisas, o absurdo de tudo, quer demascarar a razão, Maria Maluca fantasiada de senhora respeitável. Quando Erasmo escrevia o *Elogio da Loucura*, estava inconscientemente bem próximo dessa forma extrema do *humour* ». Bien proche de cet humour transcendant, en effet, mais sûrement *pas inconsciemment!* Au contraire! Du moment que la Folie se moquait de tout, de l'humanité entière dans tous ses états et toutes ses professions, de la soi-disante raison qui était une autre forme de folie, chaque fois différente, celle qui caractérise tous les âges de l'homme, de l'enfance jusqu'à la vieillesse, il faut conclure que notre humaniste a raillé consciemment ce que Quincas Borba appelait l'*Humanitisme*, c'est-à-dire l'égotisme, la présomption, l'arrogance, l'outrecuidance, l'obstination, l'envie, la haine, la jalousie, la cupidité, la luxure, bref tous les vices de l'homme qui veut faire valoir ses propres aspirations et volontés aux dépens de tout et de tous ceux qui l'entourent pour suivre les insinuations du diable. Machado n'avait-il pas dit dans son conte *L'Eglise du Diable* que dans les vertus le Diable préférait l'excès à un déficit, comme dans les budgets, c'est-à-dire les vices! Cette remarque n'est-elle pas érasmiennne et n'est-elle pas la conclusion finale de la philosophie de la déesse Folie? Je m'étonne que Meyer n'ait pas rattaché l'*Humanitisme* de Quincas Borba à cette philosophie de la déesse Folie de la *Laus Stultitiae*. Il dit seulement: « No *Humanitismo* a sátira visa apenas o absurdo de determinados sistemas filosóficos »². Il me semble qu'il y a davantage: l'*Humanitisme* est le total de la folie humaine et représente le plus grand commun diviseur du total des réactions humaines qui, sans l'humour qui corrige, serait la préconisation d'un système anarchique bien détestable. C'est justement cet humour transcendant qui en accentue la folie et qui la redresse.

À mon avis, dans l'*Humanitisme*, Machado de Assis a développé consciemment un pendant bien divertissant au songe du

¹ op. cit. p. 59.

² op. cit. p. 62.

Delírio. C'est la Folie dans le cerveau de Quincas Borba qui fait son propre éloge et comme tel ce chapitre de l'*Humanitisme* est d'origine érasmiennne. Il y aurait à écrire une étude des influences érasmiennes dans la littérature du Brésil. Machado de Assis pourrait alors être considéré comme un des érasmisants brésiliens les plus conscients.

H. HOUWENS POST

MIGUEL DE UNAMUNO,
ROMANCIER ET DRAMATURGE EXISTENTIALISTE

Y a-t-il lieu de parler de l'existentialisme de Miguel de Unamuno? Question très souvent posée et discutée! Certes, la notion et le terme d'existentialisme lui étaient encore inconnus, du moins dans l'acception adoptée pour la première fois en 1929 par Fritz Heinemann pour désigner le nouveau courant philosophique né en Allemagne sous l'impulsion de Heidegger, en France sous celle de Sartre. Et, en tout cas, il les aurait reniés pour sa personne et son œuvre comme toute autre classification, en se réclamant de ce que «yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy especie única». Alors, existentialiste malgré lui et avant l'heure? Ce qui impliquerait la question, s'il y a eu un courant existentialiste en Espagne avant l'autre proprement dit, en Allemagne et en France, ou si Unamuno, même en Espagne a été un phénomène particulier. Il nous suffira ici et pour le moment, de nous en remettre à la conclusion tirée par Julián Marías dans son livre «Filosofía actual y existencialismo en España» (Madrid 1955, p. 45): «il faut que j'insiste: laissant de côté Unamuno, qui peut-être fut existentialiste dans la même mesure dans laquelle il n'arriva pas à être philosophe, il n'y a pas eu d'existentialisme en Espagne».

Alors, pour comprendre la particularité de l'existentialisme d'Unamuno il faudra d'abord se faire une idée générale de ce qu'on entend par existentialisme.

On est généralement d'accord qu'il faut considérer comme point de départ de la philosophie existentialiste la situation de l'homme moderne se rendant compte de son aliénation de Dieu ainsi que de son propre moi intime. Aliénation favorisée sinon provoquée par l'industrialisation progressive de la société moderne et accompagnée de la perte de la certitude religieuse. L'homme se sent délaissé et abandonné devant l'éternité et les vicissitudes

apparemment absurdes de l'histoire. Cette situation s'aggrava à la suite des deux guerres mondiales. Mais ce qui accentua encore le sentiment de délaissement de l'homme en face des forces destructives du monde extérieur c'était le fait qu'à la suite de la psychologie moderne de profondeur il se sentait menacé même par les forces effrayantes venant des bas-fonds de sa propre âme. La réaction de la personnalité menacée dans son intimité consista dans une reprise de la conscience d'elle-même et des questions décisives de l'existence. Elle se rendit compte de ce qu'il fallait trouver un nouveau sens à l'existence de l'individu désirent ardemment retrouver son ancien état de certitude et de recueillement.

L'événement décisif dans cette situation c'est la rencontre de la philosophie d'après-guerre avec Sören Kierkegaard, guide légitime dans la reprise de conscience mentionnée. Il a fallu cependant des esprits initiés ou bien disposés à accueillir et développer la pensée du grand philosophe et théologue danois. En tout cas la philosophie existentialiste portera l'empreinte de Kierkegaard, dont la mission a été de lancer l'appel au rétablissement du véritable christianisme. Être ou plutôt devenir chrétien c'est devenir entièrement soi-même, et par là mettre la personnalité et ses rapports avec un Dieu transcendant à l'abri des menaces du monde extérieur et d'en remplacer la vérité « objective » par une vérité subjective. La notion existence acquiert par là un nouveau sens en opposition à la philosophie traditionnelle. L'axiome cartésien du « Cogito, ergo sum » est soumis à une transposition d'accent par Kierkegaard disant: « Tandis que la pensée objective est désintéressée du sujet pensant et de son existence, le penseur subjectif en tant qu'existant y est intéressé essentiellement: c'est qu'il existe là-dedans ».

Ce n'est pas le moment d'analyser toute la pensée de Kierkegaard et l'évolution ultérieure de l'existentialisme. Soit dit en passant que Sartre p. ex. reste cartésien, quand il affirme: « Il ne peut pas y avoir de vérité autre, au point de départ, que celle-ci: je pense donc je suis, c'est là la vérité absolue de la conscience s'atteignant elle-même... » (EH. p. 64). Le point de départ de Sartre consiste donc dans une analyse de la conscience.

L'essentiel c'est en tout cas que Kierkegaard a placé l'homme au centre de sa pensée, l'homme désirent ardemment retrouver

son être véritable, c'est-à-dire son existence. Il entend donc par existence le noyau même de l'homme, en remplaçant cependant la méthode objective de Descartes par l'axiome: « ... la subjectivité c'est la vérité. » Dans ce sens la vérité acquise par l'expérience intérieure coïncide avec l'existence. Les étapes nécessaires de la reprise de conscience en question sont pour lui l'angoisse résultant de la peur du néant ou de la non-existence et le désespoir, notions bien familières aux existentialistes postérieurs. C'est pourquoi Sartre parlera du « délaissement de l'homme... une fois jeté dans le monde... qui va avec l'angoisse... et le désespoir. » (EH. 37, 49). Il faut cependant que je me borne ici aux traits essentiels communs à tous les existentialistes. En effet, on a pu dire que ce qui caractérise l'existentialisme en général se réduit au problème fondamental de l'existence, c'est-à-dire au problème ontologique si l'existence précède l'essence ou vice-versa. Dans l'ontologie classique on avait considéré l'existence comme fonction de l'essence de l'homme. Quant aux existentialistes nous pouvons nous en remettre encore une fois à Sartre: « Ce qu'ils ont en commun, c'est simplement le fait qu'ils estiment que l'existence précède l'essence, ou, si vous voulez, qu'il faut partir de la subjectivité. » (EH. 17).

Or, il n'y a point de doute que le problème de l'existence humaine ne soit le problème fondamental dans l'œuvre d'Unamuno et que les mots exister et existence n'y soient des mots clés. La grande question, la question humaine par excellence est pour lui celle de l'immortalité de l'âme et voilà pourquoi il désire ardemment l'existence d'un Dieu personnel, seul garant de cette immortalité. A vrai dire on ne trouve pas de véritable définition de l'existence dans les écrits philosophiques d'Unamuno, mais plutôt une explication étymologique du mot exister comme p. ex. celle-ci: « Que veut dire, en effet, exister, et quand disons-nous qu'une chose existe? Exister c'est qu'une chose se met de telle façon hors de nous-même, qu'elle a précédé notre perception et peut subsister au dehors quand nous disparaîtrons... Tout ce que je connais et puis connaître se trouve dans ma conscience. Ne nous empêtrons donc pas dans le problème insoluble d'une autre objectivité que celle de nos perceptions, mais qu'existe tout ce qui agit, et exister, c'est agir » (*existir es obrar*. Sent. tr., Ens. II, 906, Ed. Aguilar 1951).

En tout cas il paraît qu'Unamuno lui-aussi entend par existence le noyau, la biographie intime de l'« homme concret ». Et quant à l'existence de Dieu, si ardemment désirée par notre auteur, elle ne peut être ni prouvée ni démentie par la raison. C'est que Dieu « sur-existe ». Et le problème de l'existence de Dieu est au fond un problème de la conscience, le problème de l'existence substantielle de l'âme et de sa continuité. Le problème de l'existence est posé le plus souvent par Unamuno sous une autre forme dans son œuvre, celle du « problème angoisseux de l'identité et de la continuité de la personnalité ». Il est évident que la question de l'identité de la personnalité correspond à celle de son essence, tandis que la question de la continuité est identique à celle de l'existence dans le temps respectivement dans l'éternité. Ce sont donc là les problèmes fondamentaux de l'existentialisme qui se posent dans les écrits philosophiques de même que dans l'œuvre poétique d'Unamuno.

Outre cela la situation initiale de l'existentialisme se présente d'une manière analogue dans la biographie de notre philosophe poète. La crise de conscience qu'il vécut en 1897 ayant perdu la foi de sa jeunesse à la suite d'avoir pris connaissance de la science et de la philosophie positivistes, et les efforts qu'il fit pour la récupérer anticipèrent une situation et un état d'âme analogues à ceux d'après-guerre en Allemagne et en France où put s'effectuer l'influence de Kierkegaard. En effet, à partir de 1897 on peut observer l'influence progressive du philosophe danois dans ses lettres et ses essais, surtout dans celui « Sur le sentiment tragique de la vie ». Les rapports d'Unamuno avec l'existentialisme étaient donc déterminés pas sa propre nature, où l'influence de Kierkegaard put se faire valoir, notamment par le sentiment d'angoisse résultant de la menace du néant, le sentiment tragique de la vie. A bon droit on pourra donc considérer Unamuno comme un précurseur des existentialistes proprement dits. Reste à savoir quelles étaient les solutions des problèmes fondamentaux qu'il proposait.

A propos de son essai « Sur le sentiment tragique de la vie » il fait la remarque que voici : « Je ne veux tromper personne et faire passer pour philosophie ce qui peut-être n'est que poésie ou phantasmagorie, en tout cas mythologie. » Qu'est ce que ça veut dire? Ajoutons-y qu'il parle très souvent de son « roman », de sa « légende » ou de son « mythe ». Ainsi p. ex. : « Je suis un

mythe... Et mon œuvre c'est faire mon mythe, c'est me faire moi-même en tant que mythe. — C'est le but de la vie de se faire une âme. » (cité par M. García Blanco, D. M. de Unamuno y sus poesías, p. 178). S'agit-il là d'une forme d'immortalisation à laquelle il aspirait au moyen de son renom littéraire? Les observations faites à ce propos par Don Fulgencio, personnage ironisé autant que porte-voix de l'auteur qui l'appelle « peut-être la clé » de son roman satyrique « Amour et pédagogie » (1902), sont très instructives. Cet homme sans foi dans l'immortalité de l'âme et sans descendance aspire à éterniser sinon son sang du moins son nom au moyen de son œuvre. C'est ce qu'il appelle l'hérostratisme, maladie du siècle.

En effet, selon A. Sánchez Barbudo, découvreur de la crise de conscience d'Unamuno de 1897, la lutte de ce dernier pour récupérer la foi perdue n'aurait pas atteint son but, et l'exhibition de son drame intime aurait eu comme fin exclusive la création de son mythe ou de sa légende au moyen de son renom littéraire. C'est donc la grave accusation d'être insincère et comédien que Sánchez Barbudo lance contre Unamuno. Accusation qui frapperait non seulement sa « philosophie », mais encore davantage son œuvre poétique. Constatons aussitôt que la meilleure réfutation de cette thèse est partie des écrits bien documentés d'Armando Zubizarreta, et récemment de son livre « Unamuno en su nivola » (1960).

Mais les termes mythe et légende, comme les emploie Unamuno, sont-ils déjà suffisamment définis? La tâche qui s'impose c'est de bien interpréter et définir la langue d'Unamuno, ses métaphores et symboles.

Quant au roman d'Unamuno je l'appellerais « expérimental » entendant ce mot non dans le sens du naturalisme du XIX^e siècle, mais dans celui d'une tentative de résoudre les derniers problèmes de l'existence par des expériences ou réalisations poétiques. Ainsi p. ex. Unamuno cherche à résoudre le problème de la mort, problème dominant de son œuvre, par une expérience ou anticipation de l'imagination. Dans ce sens la mort joue un grand rôle dans ses narrations, et un recueil de contes porte le titre significatif « Le miroir de la mort ». Déjà dans son premier roman, « Paix dans la guerre » (1898) on trouve la description de la mort d'un personnage considérée comme séparation progressive de l'entou-

rage et chute dans une solitude radicale, symbolisée par l'abîme ou l'obscurité. « Chacun meurt seul et la mort c'est la solitude suprême » (dit-il dans « Agonía », Ens. I, 959). La mort ou la solitude suprême c'est la non-existence, le néant. Voilà pourquoi *solitude* est un des mots clés dans l'œuvre d'Unamuno.

La solitude suprême, l'état d'isolement absolu du moi, la perte de tout rapport avec un « toi », c'était le cauchemar ou l'angoisse d'Unamuno. Comment s'évader de cet isolement, de cette prison du moi? Ou, autrement dit, comment rompre les fers de l'individuation? « Tout solitaire est un prisonnier, même s'il se meut en liberté » (Don Sandalio, p. 1252, Obr. compl. II, Aguado). Voilà pourquoi Unamuno avait toujours besoin de dialoguer avec son autre moi ou un personnage de sa fiction sinon avec d'autres. Il avait besoin d'un public, auquel il pouvait adresser ses « monologues » ou « autologues », façon de projeter au dehors son dialogue intérieur. C'est que Dieu lui-même, selon Unamuno, aurait créé le monde et les hommes pour s'y refléter. Le moi, l'individu comme tel, est imparfait, il n'est pas encore personne, n'a pas réalisé son essence et par là son existence.

C'est le cas de « *Ramón Nonnato, le suicide* », l'histoire tragique de l'homme qui, n'ayant pas connu l'amour d'une mère morte à sa naissance, mais en revanche la dureté d'un père insensible et avide, anticipait par là, par l'immense solitude qui en résultait, le suicide, c'est-à-dire la non-existence virtuelle.

Le premier roman vraiment « existentialiste » d'Unamuno, « *Brouillard* » (*Niebla*, 1914), pose le problème de l'existence déjà par le titre, car l'auteur le dit exprès qu'il s'agit du « brouillard de l'existence ». Et en effet, les mots *exister* et *existence* s'y répètent non moins souvent qu'*expérimenter* et *expérience*. C'est qu'il s'agit de l'expérience du héros Augusto Pérez de réaliser son existence par l'amour pour la jeune pianiste Eugénie après avoir vécu jusqu' alors comme dans le brouillard ou dans le songe. C'est ce qu'il exprime ainsi dans un monologue: « Maintenant ce sont les deux yeux d'Eugénie qui me brillent sur le ciel de ma solitude... Et ils me font croire, que j'existe, ... quelle douce illusion! Amo, ergo sum! » Auparavant, dans l'essai « Sur le sentiment tragique de la vie », Unamuno avait soutenu, que « celui qui aime un autre, veut s'éterniser en lui ». Et comme il a assuré si souvent qu'*existe* en réalité seul ce qui est éternel, la phrase citée veut dire, que

celui qui aime, veut réaliser par là son existence. Mais citons à ce propos encore un autre passage du dit essai (VIII), qui dit que la personne ne peut être considérée isolée: « Une personne isolée cesse d'être personne. Car, en effet, aimerait-elle? Et si elle n'aime pas, elle n'est pas personne. » L'amour est donc le moyen suprême de vaincre l'isolement de l'individuation et de devenir personne. N'est ce pas acquérir par là son essence?

C'est à la suite de ses vaines tentatives de réaliser son existence par l'amour, et trahi par Eugénie, que le héros conçoit comme dernière expérience l'idée du suicide qu'il veut discuter avec Unamuno, auteur d'un article sur ce thème. Le dialogue dramatique entre auteur et personnage qui s'ensuit contient quelques-unes des idées fondamentales d'Unamuno sur l'existence humaine. Il explique à Augusto Pérez qu'il n'est pas en mesure de se suicider n'existant pas en réalité mais seulement dans la fantaisie de son auteur, mais que sans cela il avait l'intention de le faire mourir bientôt. Augusto, menacé dans son existence, proteste en lui reprochant d'avoir affirmé à plusieurs reprises que les êtres de fiction ont plus de réalité que leurs auteurs. Ce qui, en effet, était une consolation pour Unamuno, pour laquelle il aimait mieux être considéré comme poète ayant la perspective de survivre ou revivre dans ses créations. Le thème du roman est donc une parabole de l'existence humaine. Dans une position analogue à celle de Dieu se trouve le poète songeant ses créatures et leur prêtant un certain degré de réalité, tandis que nous autres, les hommes vivants, nous sommes songés par Dieu et obtenons par là notre existence. L'expérience de notre auteur consiste donc en ce qu'il cherche à pénétrer et comprendre le problème de l'existence au moyen de son intuition poétique.

Ce serait donc une tragédie pour l'individu que de ne pouvoir aimer et réaliser par là son existence. C'est ce qui pèse comme une sombre fatalité sur Anastasio, héros du conte « *Amour qui assaille* ». Pourtant un jour il rencontre Eleuteria, la femme fatale, qui lui raconte son histoire: c'est la sienne à lui, car elle-aussi était à la recherche du grand amour. Ils se consomment dans une seule nuit d'amour dans l'auberge où ils ont interrompu le voyage. Le médecin appelé n'y peut rien sinon constater qu'il ne s'agissait pas d'un suicide, mais peut-être d'une apoplexie de cœur. Question sans importance du moment qu'ils avaient vécu leur « présent

éternel, en dehors du temps. » Il s'agit donc ici de l'expérience poétique de trouver le sens de la vie et la réalisation de l'existence dans le moment accompli, « moment existentiel », qui selon Kierkegaard n'est pas un atome du temps, mais un atome de l'éternité, premier reflet de l'éternité dans le temps (« Le concept d'angoisse »). Serait-ce donc là une possible solution du problème de la continuité de la personnalité? En tout cas le triomphe sur l'isolement par l'accomplissement de l'amour dans le moment existentiel c'est la réalisation de la personnalité des deux héros. Précédemment, dans une poésie de 1908, le poète avait répondu à deux amants qu'« éternisé le moment du suprême bonheur / n'est autre chose que la mort. » Mais il ne reprend nulle part cette solution du problème des problèmes, tandis que la fatalité de ne pouvoir aimer se répète souvent comme motif dans son œuvre. Dans le conte « *Histoire d'amour* » il nous fait entrevoir que la vraie cause en est un égoïsme exagéré, et dans un autre conte, « *Le pauvre homme riche* », il satirise le personnage qui croit devoir s'épargner. Il faut au contraire se donner aux autres pour s'accomplir comme personne.

On pourra donc douter si l'axiome existentialiste d'après lequel l'existence précède l'essence est valable dans l'existentialisme d'Unamuno. Ses écrits philosophiques ne nous en disent rien. Nous nous en remettons donc à la tentative de faire comprendre l'essence d'une personnalité comme provenant d'une seule source, la passion de la haine dans le roman « *Abel Sánchez* ». C'est le héros lui-même qui y soulève la question, si sa haine est quelque chose de substantiel, si elle est l'âme, l'essence de l'âme même et immortelle comme elle, et si elle a précédé donc sa naissance et survivra à sa mort. Ici l'essence semble coïncider avec l'existence, sinon la précéder, de sorte qu'il est impossible de parler de la priorité de l'une ou de l'autre. C'est que le concept d'existence est intimement lié pour Unamuno avec sa théorie de l'intra-historia ou fond éternel de toute existence humaine, ou substance, dont chaque vie fait partie même avant la naissance et après la mort. Cette substance ou matière de laquelle nous sommes faits, c'est le songe de Dieu, qu'il songe en nous « existant ». A ce propos Unamuno aime à citer Calderón (*La vie est un songe*) et le vers de Shakespeare « nous sommes faits de la même matière que les songes ». Constatons aussitôt qu'il s'agit ici de plus qu'une métaphore.

Ce qui nous renseigne là-dessus, c'est surtout son soi-disant roman « *Comment on fait un roman* » publié d'abord dans la version française de Jean Cassou dans le *Mercure de France* (1926). C'est le « roman de la lecture d'un roman » : le héros, U. Jugo de la Raza, ayant trouvé chez un des bouquinistes de la Seine un roman dont la lecture l'attire autant qu'elle le repousse à cause d'un passage prédisant sa mort à la fin, ce Jugo de la Raza représente l'auteur qui, au surplus, s'y introduit de temps en temps directement en s'adressant au lecteur afin de « s'éterniser dans son rôle d'exilé politique. » C'est donc une œuvre doublement autobiographique. Et l'auteur y insiste sur le caractère autobiographique de tout roman, toute œuvre de fiction. Outre cela le héros y représente le lecteur en général. Le poète se crée donc lui-même dans son œuvre et s'introduit par là dans l'histoire, car le lecteur l'y fait revivre en s'identifiant avec lui. Et ce n'est qu'en « s'identifiant que les deux, auteur et lecteur, se sauvent de leur solitude radicale et s'éternisent. » (Ed. esp. 157/8). Écoutons ici l'auteur sur la signification de son roman :

« Ma légende! Mon roman! C'est-à-dire la légende, le roman que de moi Miguel de Unamuno, celui que nous appelons ainsi, nous avons fait ensemble, les autres et moi, mes amis et mes ennemis, et mon moi ami et mon moi ennemi. Et voilà pourquoi je ne puis me regarder un instant dans un miroir, car, aussitôt, mes yeux s'en vont derrière mes yeux, derrière leur portrait, et dès que je regarde mon regard, je me sens me vider moi-même, perdre mon histoire, ma légende, mon roman, retourner à l'inconscience, au passé, au néant. »

C'est un des passages peut-être les plus instructifs pour la compréhension de ce qu'Unamuno entendait par son « roman », sa « légende ». Toutefois il faut le comparer encore avec cet autre passage de l'« *Agonie* » (Ens. I, 962) :

« Persona, en latin, c'était l'acteur de la tragédie ou de la comédie, celui qui y jouait un rôle. La personnalité c'est l'œuvre qui s'accomplit dans l'histoire.

Quel fut le Socrate historique, celui de Xénophon, celui de Platon, celui d'Aristophane? Le Socrate historique, l'immortel, ne fut pas l'homme de chair et os et sang qui vécut en telle époque à Athènes, mais celui qui vécut en chacun de ceux qui l'écoutèrent, et de tous ceux se forma celui qui laissa son âme à l'humanité.

Et lui, Socrate, vit dans celle-ci. » La personnalité que l'auteur lègue à la postérité et à l'histoire est celle qu'il crée dans son œuvre en collaboration avec ses lecteurs amis et ennemis, et son moi ami et son moi ennemi. C'est là la personnalité qui devrait se dégager de l'œuvre, autobiographique par nature, pour entrer dans l'histoire et s'éterniser, et c'est dans ce sens que l'auteur d'un roman s'y crée lui-même, y acquiert son essence et par là-même son existence.

Quant au moi ami et au moi ennemi qui y collaborent, il s'agit de la polarité d'Unamuno, de son moi émotif et du moi rationnel et critique, dont le dernier, son éternel contradictoire, même dans ses crises de conscience, menace de détruire sa légende et sa personnalité et de le faire retomber dans l'état d'un moi encore informe. C'est ce qu'il symbolise par l'allégorie du miroir. Mais à la rigueur cette scène devant le miroir est plus qu'une allégorie qui se retrouve assez souvent comme motif chez Unamuno. A propos d'une situation analogue, en écoutant pour la première fois sa voix dans le grammophone, Unamuno parle du « terrible sentiment de dédoublement de la personnalité, de se changer en spectateur de sa propre personne. » (García Blanco, Teatro compl. 17).

Dans son roman Unamuno crée donc ce qu'il appelle sa « personnalité historique », et son lecteur y collabore en tant que s'identifiant avec lui. Écoutons à ce propos encore un autre passage du roman : « U. Jugo de la Raza s'ennuie de façon souveraine... C'est pourquoi il aime les romans. Il les aime et les recherche pour vivre en autrui, pour être autrui, s'éterniser en autrui. C'est du moins ce qu'il croit, mais en réalité il recherche les romans afin de se découvrir, afin de vivre en soi, d'être lui-même. Ou plutôt afin d'échapper à son moi inconnu et inconnaissable même pour lui-même. » C'est pourquoi la lecture de ce roman « l'intéresse extraordinairement, le tire de lui-même, l'introduit dans le personnage du roman... l'identifie avec cet autre, lui donne une histoire enfin. Le monde grossier de la réalité du siècle disparaît à ses yeux. » (Comment on fait..., 19). « ... échapper à son moi inconnu et inconnaissable », ça veut dire s'évader de l'isolement du moi encore informe et imparfait pour se découvrir, pour être ou devenir lui-même, c'est-à-dire personne. Voilà à quoi aspire Jugo de la Raza comme lecteur en s'identifiant avec le personnage du roman

et avec son auteur. C'est ce qui « lui donne une histoire enfin », de sorte que « sa vie, son existence intime, sa réalité, sa véritable réalité était déjà définitivement, irrévocablement unie à celle du personnage du roman » (l. c. 20). « Sa véritable réalité ou son existence intime » : il y a dans la conception d'Unamuno différents degrés de réalité ou d'existence, et celui d'un être de fiction, d'un personnage de roman p. ex., est plus grand que celui de son auteur parce que le premier vivra toujours dans l'esprit d'un futur lecteur qui s'identifiera avec lui, de sorte que la réalité de Don Quichotte est plus grande que celle de Cervantès, celle de Hamlet plus grande que celle de Shakespeare — comme l'affirme si souvent Unamuno.

On comprend que c'est la conception d'un poète, dont il s'agit ici. « Tout est livre pour nous, et lecture... », dit-il (l. c. 16). Ce qui s'imposait donc, l'élucidation de la signification ontologique des métaphores et des symboles d'Unamuno, Armando Zubizarreta l'a tenté d'une manière exemplaire sinon épuisante dans son livre récent « Unamuno en su nivola ». Il y montre d'abord que la métaphore du « livre de la vie », bien que lieu commun, a joué, dans ce cas particulier, un rôle assez important, puis qu'elle impliquait l'idée de lecture et de légende et par là l'idée fondamentale de ce « roman de la lecture d'un roman ». Mais ce roman, où l'auteur se crée lui-même, c'est-à-dire sa « personnalité historique » et par là sa « véritable réalité », c'est le roman de sa vie, le roman de la vie en général, dont la lecture se termine avec la mort. La vie conçue comme roman, cette parabole est de la même espèce que celle de la vie comme songe, songe d'éternité, songe de Dieu, si souvent employée par Unamuno. Songe et fiction poétique dans la langue et la conception d'Unamuno équivalent à création au sens étymologique du grec *ποίησις*, poésie, autre métaphore de la vie.

Une métaphore analogue, celle du « théâtre de la vie » est d'une signification particulière pour Unamuno : c'est comme l'image de son propre drame intime. Nous avons déjà constaté l'importance et la signification du motif respectif, plusieurs fois employé, d'un personnage, qui, se regardant dans le miroir, et croyant se changer en spectateur de sa propre personne, est terrifié par un sentiment de dédoublement de la personnalité. Dans ce sens Unamuno parle du « théâtre de lui-même » : il y est auteur, acteur et spectateur en même temps. Comme acteur il se joue lui-même, son

propre rôle. Le théâtre, vraie image de son drame intime avec le perpétuel conflit de ses différents moi, c'est la forme d'expression la plus adéquate pour lui. D'où la tendance à réduire en forme de dialogue même ses romans et d'y employer de préférence le présent historique.

De cette façon le drame « *L'autre* » (*El otro*), d'après les mots de l'auteur, reflète le « mystère plutôt que problème de l'identité et continuité de la personnalité », c'est-à-dire projette au dehors son drame intime, son dialogue intérieur avec son autre moi, symbolisé par le sort de deux frères jumeaux, dont l'un a tué l'autre. C'est qu'il n'y a pire isolement que celui d'être seul avec son autre moi. Mais lequel des deux est le mort? Personne ne le sait, ni la nourrice non plus. On peut supposer cependant que c'est le moi émotif, religieux, l'enfant croyant qu'Unamuno désirait toujours ressusciter. C'est donc un cas particulier du problème de l'identité ou de l'essence de la personnalité, respectivement de son dédoublement.

Le drame « *Frère Jean, ou le monde est théâtre* » est peut-être plus significatif encore à ce propos, du moins par le titre. C'est qu'il s'y pose continuellement la question s'il y a une réalité hors du théâtre. Ainsi p. ex. le héros: « Est-ce que j'existe? Est-ce que tu existes, Inés? Est-ce que tu existes hors du théâtre? Est-ce que tu existes hors de ce théâtre du monde, où tu joues ton rôle comme moi le mien?... Est-ce que Don Miguel de Unamuno existe? Tout cela n'est-ce pas un songe de brouillard?... Et tu vois comme je me fais... personnage... Il faut se faire... et se faire au monde..., au théâtre... »

Ici encore: il faut que l'homme se fasse une personnalité. On se rappelle à ce propos l'axiome de Sartre: « l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Tel est le premier principe de l'existentialisme. » (EH, 22). La première impression d'un accord d'Unamuno avec Sartre à ce propos est cependant trompeuse. L'idée de l'intra-historia et le passage cité du roman *Abel Sánchez* semblent y contredire et soutenir plutôt la coïncidence de l'existence avec l'essence. Mais il ne faut pas trop insister sur une prétendue orthodoxie existentialiste d'Unamuno et chercher une homogénéité qui n'existe pas dans sa pensée. C'est qu'au contraire il réclame toujours pour lui le droit de se contredire.

Il faut tenir compte aussi de sa prédilection pour les para-

doxes, les jeux d'esprit, les jeux de mot, les interprétations étymologiques souvent hardies et inattendues (n'oublions pas qu'il était philologue!). On a même pu parler de son goût pour le conceptisme. C'est le côté intellectuel de son esprit qui s'y fait valoir en contradiction avec sa nature émotive et poétique. Toutes ces contradictions confondent parfois un peu ses lecteurs.

Mais il faut tenir compte aussi de ce que ses images, ses métaphores et ses symboles sont plus que de pures formes d'expression: ce sont les formes d'une conception intuitive et poétique du monde, dont est déterminée même sa pensée, formes qu'il faut prendre au pied de la lettre ou au sérieux, c'est-à-dire entendre comme des images-thèmes si l'on veut vraiment comprendre l'œuvre de ce philosophe-poète. « Ces métaphores sont l'expression d'une ontologie nouvelle, qui considère l'homme comme un être qui se crée, qui acquiert son *essentia* » (ZU. 151). L'expression métaphorique d'Unamuno est témoin d'une conception poétique de la réalité qui explique aussi la facilité et l'abondance de sa production lyrique. Même contrebalancée jusqu'à un certain degré par sa part d'intellectualisme, cette conception de la réalité pourrait être qualifiée comme une vision mythique de l'Univers. Toujours à la recherche de la divinité garante de l'immortalité de l'âme, Unamuno, homme profondément religieux dans sa jeunesse, sent partout, dans tous les phénomènes, la présence divine, et l'exprime par ses métaphores, ses symboles et ses allégories. C'est un créateur de mythes. Son œuvre c'est la réalisation de sa véritable existence et par là de son mythe. L'existentialisme d'Unamuno c'est sa « mythologie ».

suc.

FRIEDRICH SCHÜRR

« ARREMEDILO »

DI UN PRESUNTO COMPONENTO DRAMMATICO GIULLARESCO
ALLE ORIGINI DEL TEATRO PORTOGHESE

Si è fatto un gran parlare, da un secolo e mezzo a questa parte, di *momos* e *arremedilhos*. Da quando Viterbo ha reso noto nel suo prezioso *Elucidario* il documento, conservato alla Torre do Tombo di Lisbona in più redazioni, in cui ci imbattiamo per la prima volta in un *arremidilum* - *arremedillum* - *arimidulum*¹, non c'è studio dedicato al primitivo teatro portoghese che possa esimersi dal citare l'*arremedilho* fra le più antiche forme drammatiche sbocciate in Portogallo. Dei *momos* si parlava già prima: da un secolo a questa parte, comunque, mancando ogni elemento atto a caratterizzare singolarmente le due presunte forme drammatiche e poiché queste sembravano spartire entrambe il privilegio di una notevole antichità, è parso comodo a poco a poco identificarle dedicando il discorso sulle prime manifestazioni teatrali portoghesi non più a *momos* « e » *arremedilhos*, ma, sbrigativamente, a *momos* « o » *arremedilhos*. Il risultato, a nostro avviso, è che di un errore se ne sono fatti due: quello di considerare sinonimi due vocaboli designanti cose ben distinte fra di loro e quello di assumere questi stessi vocaboli ad equivalenti di un'intera serie di termini con i quali essi non hanno praticamente nulla da vedere. Ci spieghiamo.

Nessuno fra i moderni studiosi di teatro portoghese oserebbe

¹ *Elucidario das palavras, termos e phrases antiquadas da lingua portugueza*, por Fr. Joaquim de Sancta Rosa de Viterbo, I, Lisboa 1798 s. v. *arremedilho*. Le nostre citazioni si riferiscono alla II ed. dell'opera curata da Innocencio Francisco da Silva sotto il titolo *Elucidario das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram...* por Fr. J. de Santa Rosa de Viterbo, I, Lisboa 1865, pp. 94-95. Sotto l'esponente *arremedilho* Viterbo cita solo la forma *arremedillum*, mentre le tre redazioni a noi note del documento portano rispettivamente *arremidilū* - *arremedillū* e (nella ben più tarda ed evidentemente errata trascrizione cinquecentesca) *arimidulū*; v. in tavola fuori testo le riproduzioni fotografiche del documento nelle 3 diverse redazioni.

propinarci ancor oggi la favoletta di gusto romantico di un Gil Vicente che nell'anno di grazia 1502 « inventa » il teatro portoghese: che si creda o no alla sopravvivenza di elementi, testimoni della fioritura di un teatro medievale portoghese affine a quello presente nello stesso periodo in tutta l'area europea, e che questi elementi si ricerchino con perseveranza e fiducia o che si getti la spugna della rinuncia, i precedenti gilvicentini non possono essere negati. E bisogna ammetterli in tutte le direzioni: teatro liturgico e poi teatro religioso in volgare, teatro giullaresco, teatro cortigiano. Formulata, però, l'ipotesi, bisogna andare più in là: bisogna cercare le prove, esterne ed interne. Le prime, assai rare, costituite da testimonianze coeve, ma soprattutto da testi drammatici previcentini, sono senza dubbio le più convincenti; le seconde, desunte dall'isolamento nei testi di Gil Vicente e degli autori del suo tempo di ingredienti drammatici preesistenti, possono avere anch'esse un loro peso, ma mai sostituirsi alle prime. Per questa ragione gli studiosi del primitivo teatro portoghese si sono dati da fare nel ricercare i precedenti del teatro di Gil Vicente al di fuori dell'opera gilvicentina: e in mancanza dei testi che non si sono trovati hanno appuntato il loro interesse sui documenti che potevano conservare memorie di spettacoli o, meglio, di rappresentazioni drammatiche svoltesi nel Portogallo medievale. I *momos* « o » *arremedilhos* sarebbero appunto questi spettacoli: e tanto *momo* come *arremedilho* sarebbero sinonimi di *entremês* o *farsa* o, in senso più ampio, ma sempre determinante e vincolativo, di « breve composizione drammatica a carattere prevalentemente mimico »¹.

¹ Cf. D. Vieira, *Grande Dicc. ou Thesouro da Lingua Port.*, IV, Porto 1873, p. 297, s. v. *momo*: « farsa satyrica, a que os antigos davam o nome de arremedilho »; A. de Morais Silva, *Grande Dic. da Lingua Port.*, 10^a ed., Lisboa 1949 sgg., s. v. *momo*: « ... Ant. Farsa satyrica, em que se metiam a ridiculo os costumes da época e que também se chamava arremedilho »; *Grande Enciclopédia Port. e Bras.*, vol. XVII, Lisboa, s. a., s. v. *momo*: « ... Ant. Farsa satyrica em que se metiam a ridiculo os costumes da época e que também se chamava arremedilho. »; F. de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI*, S. Paulo 1950, p. 119: « Que houve uma constante tradição de "arremedilhos" ou mômos prova-o a velha referencia de um documento de 1193, do tempo de D. Sancho I, documento publicado por Frei Joaquim de Santa Rosa Viterbo: o rei faria suas doações a dois bôbos, em pagamento dos mômos que elles lhe ensenavam. »; H. Cidade (*Luís de Camões, III, Os autos e o teatro do seu tempo. As cartas e seu conteúdo biográfico*, Lisboa 1956, p. 11) postula invece una differenza tra *momos* e *arremedilhos* che egli pare voglia scorgere nella maggiore semplicità del-

È nostra intenzione dimostrare qui in primo luogo che *momos* e *arremedilhos* sono cose totalmente distinte fra loro e che solo inevitabilmente essi sono stati assimilati; e in secondo luogo che né gli uni, né gli altri corrispondono agli *entremeses* e *farsas* cui troppo spesso sono stati avvicinati. In particolare vorremmo poi chiarire il vero significato di « *arremedilho* », togliendogli il valore di termine che gli è stato assegnato e restituendolo alla sua essenza storica di nome comune, del tutto svincolato dalla storia del teatro e più che mai da quella della terminologia teatrale¹. Ma procediamo con ordine. E cominciamo dai *momos*.

Per comprendere che cosa siano questi *momos* cui è stato finora delegato l'onore di rappresentare (accanto agli *arremedilhos*) tutto il teatro medievale portoghese, bisognerebbe innanzitutto cominciare a studiarli non più come manifestazione autoctona portoghese o, tutt'al più, iberica, ma inquadrare il loro esame in quello più ampio delle mascherate medievali, designate in tutta Europa con termini collegati al greco *μῶμος* (e poi *Μῶμος*, personificazione mitologica dello scherno e del biasimo; lat. *Momus*) e di cui sono documenti fra gli altri i *momes* e le *momerie* medievali francesi (borgognone) e le quattrocentesche « momarie » veneziane². Si chiarirebbe così come la prima accezione dei derivati di *μῶμος* non sia quella di « rappresentazione drammatica mimata », ma piuttosto quella di « mimo, personaggio mascherato,

l'arremedilho, rappresentabile da parte di due mimi, nei confronti dei *momos* « exhibições de muitos componentes, trepidantes, coloridas, emotivas » (ivi, p. 2). Ma anche qui, come vedremo, siamo lontani dalla tesi che noi intendiamo dimostrare.

¹ Sul presente argomento è stata da noi presentata al IV Colóquio Internacional de Estudos luso-brasileiros, Salvador (Bahia), agosto 1959, una comunicazione in lingua portoghese intitolata « ... *debemus Domino nostro Regi unum arremedillum* », che costituisce la parte centrale del presente lavoro (in corso di pubbl. negli atti del congresso).

² La più antica documentazione del termine francese, in *Costit. de la Mais. D. de Troyes*, 1263: « Et ne doit-on pas recevoir gens qui momment »; cf. F. Godefroy, *Dictionn. de l'ancienne langue française*, V, Paris 1888, p. 381, s. v. *momer*; cf. anche J. Stoumouth, *A Dictionary of the English Language*, Edimburgh 1884 s. v. *mummery*, da *to mumm* « far mascherate in silenzio ». Sulle *momarie* veneziane, specie di pantomime profane e secolari che conobbero il loro massimo splendore nella seconda metà del XV sec. e durante la prima metà del XVI, cf. oltre ai carteggi di Beatrice d'Este del 1493 (arch. di Stato di Milano) e dei principi estensi (Arch. di Stato di Modena, maggio 1493): F. Sansovino, *Venezia città nobilissima*, X, Venezia 1581; M. Sanudo, *I diari*, Venezia 1883 e, soprattutto, P. Molmenti, *Di un'antica forma di rappresentazione teatrale veneziana*, in « Atti del R. Ist. Veneto di scienze, lettere ed arti », t. V, serie VII, Venezia 1893-94.

maschera». In Toscana abbiamo il proverbio «È più facile fare il momo che il mimo» che a nostro avviso potrebbe appoggiare la sottile affermazione di Corominas per cui «la diferencia de matiz entre mimo y momo, más fino aquel, más grosero este, se deve precisam. a la oposición entre el contenido evocativo de las dos vocales»¹. E anche nell'area che qui più specificamente ci interessa, la portoghese, le più antiche testimonianze ci documentano il termine nell'accezione di «maschera», uomo mascherato, anziché in quella di «rappresentazione drammatica». Si potrebbe citare al proposito il testamento dell'infanta Mafalda, la quale nell'anno di grazia 1256 disponeva la consegna al fratello Pietro del proprio *momum quadratum* che Machado, dopo una certa esitazione e dopo aver supposto trattarsi «de objecto caseiro», traduce come «certa peça de vestuário», ma che più perspicuamente già Fabre, nelle sue addizioni a Du Cange, rendeva con «larva» e cioè maschera². O ancora il passo della *Chronica da tomada de Ceuta* in cui Zurara allude ai *momos* come ad indumenti (verosimilmente maschere) richiesti dall'allestimento di una festa³. In questo senso, intendere i *momos* come li intendeva Carolina Michaëlis unicamente nel senso di «representações mimicas, acompanhadas de dança figurada e algumas vezes de palavras apropriadas ao caracter das pessoas representadas»⁴, ci appare oggi, se non errato, per lo meno limitativo.

¹ J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, III, Berna 1954, s.v. *mimo*. A proposito di *mimo/momo*, cf. anche le nostre *Osservazioni sull'uso di alcuni termini nell'antico teatro portoghese* (Comunic. al IX Congresso Internacional de Linguística Românica, Lisbona 31 marzo - 4 aprile 1959; in corso di pubbl. negli Atti del Congresso).

² Cf. il testo del documento in «Rev. de Portugal - Série A - Língua Portuguesa», XXI (1956), pp. 157-164, dove il termine ricorre 2 volte a p. 159 («Item Infanti domno Petro. fratri meo/meum momum...») e «Mando ei meum mo/mum optimum quatratum...»). Nel glossario allo stesso testamento, «Rev. de Portugal», XXI, p. 226, J. Pedro Machado esprimeva i suoi dubbi sul significato del vocabolo («Momum... o que seria? Parece que se tratava de objecto caseiro» [ivi, p. 226]), dubbi poi sciolti in *Dic. Etim. da Língua Portug.* (1952-59), s.v. *mimese (momo)*; cf. anche L. Fabre in Du Cange, *Glossarium...* ed. 1883-87, s.v. *Momus* (V, 451).

³ *Chronica da tomada de Ceuta*, Lisboa 1915 (ed. a cura dell'Acad. Real das Ciências), cap. XXIII, p. 72: «E para esto mamdou o Iffante a Lixboa e ao Porto per pannos de sirgo e de laã e brolladores e alfayates pera fazerem suas liurees e momos, segumdo per sua festa rrealmente perteeçia...».

⁴ C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda II*, Halle 1904, p. 759 n. 4. Del resto la Michaëlis non faceva che seguire le orme di T. Braga il quale usa *momo* unicamente come sinonimo di «rappresentazione drammatica»; cf. *Hist. do Theatro Port., Vida de Gil Vicente e sua eschola*, Porto 1870, p. 7 («...representaram-se varios Mômicos, a que um poeta do

Premesso questo, non ci soffermeremo ora qui sui *momos* cortigiani iberici e sulla loro sicura influenza sul posteriore teatro gilvicentino e designatamente sugli autos cavallereschi del D. *Duardos* e dell'*Amadis de Gaula*: l'argomento è già stato magistralmente trattato, e con gran copia di notizie, da Eugenio Asensio, il quale, tuttavia, per quanto riguarda il termine si limita ad affermare che «la palabra momo designa a la vez un espectáculo y los actores que en el participan»¹ senza stabilire alcuna precedenza tra i due significati. Ciò che a noi interessa essenzialmente, ai fini della nostra ricerca, è tuttavia nel lavoro di Asensio il fatto che egli abbia posto l'accento sul carattere aristocratico rivestito sempre dai *momos*, in Portogallo come in Castiglia: «El momo es una mascarada aristocrática que florece en Castilla desde los días de Juan II, que hallamos documentada en Portugal desde la época de Afonso V y que alcanza un esplendor inusitado en los palacios de D. João II e D. Manuel el Afortunado... Los enmascarados eran la flor de la corte, desde el rey hasta el paje, y despleaban un lujo asiático en vestidos y joyas»². Basterebbe questo solo tratto, se ne mancassero altri, a scavare un profondo baratro tra il *momo* cortigiano e le giullaresche e popolari manifestazioni variamente designate con termini derivati da *remedar*: *arremedilho*, *remedillo*, *arremedação*; così che il primo, sinonimo

Cancioneiro geral também chama Autos») e *passim*. E T. Braga, dal canto suo, si rifaceva ad Aragão Morato il quale aveva scritto: «Os Mômicos não passavam ordinariamente de representações mimicas, acompanhadas de dança, que precediam quasi sempre as justas e torneios, e lhes serviam de desafio» (F. M. Trigoso de Aragão Morato, *Memoria sobre o Theatro portuguez* in «Mem. da Academia Real das Ciências de Lisboa», t. V. pp. 45-46). Nella stessa accezione il termine ricorre in Herculano, goloso collezionatore di arcaismi atti a medievalizzare la prosa dei suoi romanzi: cf. *O Monge de Cister*, 20^a ed. a cura di D. Lopes, Lisboa, s.d., vol. II p. 257 («Os momos, todavia, continham o embrião do moderno drama: eram quasi o carro de Thespis»); p. 258 («...e é por isso que nos documentos, nas leis e nas chronicas dos diversos reinos de Hespanha, se encontram não raras memorias desses domesticos representadores [truão, bobo, e bufão] dos momos, arremedilhos e escarneos»), ecc.; Herculano usa tuttavia *momo* anche nel suo primitivo significato di «maschera»; cf. ivi, p. 253-4: «E debaixo destes tectos... passavam bandos de cavalleiros, acotovelavam-se os momos...» e in quello di «smorfia»: cf. ivi, I vol. p. 40: «O truão mouro divertia o povo cantando arremedilhos, fazendo momos e visagens» (francese *môme*).

¹ E. Asensio, *De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente*, Comunicazione al «I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro», Salvador, Bahia, 7 de Setembro de 1956, pubbl. negli *Anais del Congresso*, Rio de Janeiro 1958, pp. 163-172; v. anche ivi, pp. 172-74 il «Parecer» di A. J. da Costa Pimpão.

² ivi, p. 164 e p. 169.

per noi essenzialmente di « maschera » (in tutte le accezioni conosciute del termine) non potrebbe in alcun modo essere accostato alle seconde le quali, come vedremo, designano tutt'altra e indipendente cosa.

Tutte le costruzioni, o meglio sopraelevazioni sull'*arremedilho* traggono la loro origine dalla forma in cui Viterbo ha commentato il famoso documento della Torre do Tombo. Ecco il testo della voce che egli dedica all'argomento:

« **Arremedilho.** Entremez, farsa, comedia, ou representação jocosa. No de 1193 El-Rei D. Sancho I com sua mulher, e filhos fizeram doação de um casal, dos quatro, que a corôa tinha em Canellas de Poyares do Douro, ao farçante, ou bobo, chamado *Bonamis*, e a seu irmão *Aconpaniado*, para elles, e seus descendentes. E, por confirmação, ou rébora, se diz: "Nos mimi supranominati debemus Domino nostro Regi pro roborationi unum *arremedillum*". Doc. da Torre do Tombo. »¹

E questo è tutto. Per chiarire che mai potesse essere l'*arremedillum* promesso dai due giullari per ottenere conferma della donazione in loro favore, Viterbo gli escogita sinonimi in « entremez, farsa, comedia, ou representação jocosa ». Il gioco è fatto. Da questo momento hanno via libera tutte le supposizioni su primitive manifestazioni teatrali portoghesi, che dico, sull'esistenza di tutto un filone drammatico previcentino. Il teatro previcentino è naturalmente esistito e bisognerà pertanto continuare a cercarne i segni per più d'un filone: liturgico, conviviale, giullaresco. Ma solo in questo specifico e limitato settore delle manifestazioni giullaresche, l'*arremedilho* potrà riprendere la sua vera dimensione che, a nostro avviso, non fu mai quella di un determinato genere drammatico.

Dopo Viterbo, la storia di questo supposto equivalente di *farsa* o di *entremês* continua senza più inciampi. Fabre, nelle sue già citate addizioni a Du Cange, raccoglie il termine e dovendo trovargli un corrispondente latino ne fa una « *Fabula Attellana* », un « *exodium* »². Teófilo Braga vede nel documento della Torre do Tombo « o fio da tradição dramática »³ e sulla fragile scorta del nome *Bonamis* costruisce tutta una teoria (per altro verso accet-

¹ c. a nota 1, p. 31.

² Fabre, in Du Cange, *Glossarium*, ed. cit., s. v. *arremedillum* (I, 403).

³ l. c., p. 4.

tabilissima, ma inammissibile in questa forma) sull'importazione dalla Francia del teatro portoghese: « Assim como a influencia da lingua d'Oil vulgarisou em Portugal as tradições epicas da edade media, por a mesma via nos vieram as ideias dramaticas; o nome de Bon Amis, a quem Dom Sancho fez a doação, assim leva a crêr; foi pela exigencia de um serviço feudal grotesco que appareceu em Portugal a primeira ideia do teatro »¹. Per parte sua Carolina Michaëlis porta alla storia dell'*arremedilho* il contributo di una sconfinata cultura. Accanto all'*arremedillum* dissepolti da Viterbo compaiono tutti i *remedadores* citati da precedenti scrittori spagnoli e portoghesi. Confortata dalla poderosa documentazione, che noi ci riserviamo di esaminare qui appresso, la studiosa fissa addirittura le caratteristiche del nuovo genere drammatico. La sua parte più importante era senza dubbio mimica, ma d'altro canto esso « mal teria logrado a honra de ser registado num documento da chancelaria regia, se fosse simples imitação caricaturesca sem musica, dança, nem palavras, inventadas *de novo* e assentadas por escrito. Talvez algum dialogo burlesco entre os dois farsantes, destinado a caracterizar mais perfeitamente as figuras representadas »². Ed ecco l'*arremedilho* perfettamente inserito nella storia della letteratura drammatica. Non gli manca più niente: possiede musica, danza e parole « assentadas por escrito »: un testo, quindi, nei modi del contrasto, tale da essere affidato almeno ad una coppia di attori. Se i fratelli cui il re D. Sancho aveva fatto la sua donazione fossero stati più di due, certamente la storia dell'*arremedilho* se ne sarebbe avvantaggiata. Carolina Michaëlis distrugge qui, e possiamo dargliene atto, il castello di congetture avanzate prima di lei da un altro illustre studioso, Adolf Friedrich von Schack, il quale aveva supposto « que em taes representações primitivas um jogral recitasse um

¹ l. c., p. 5; l'illazione di Braga è ripetuta in forma meno esplicita nella prefazione premissa dallo studioso portoghese al cit. *Grande Dicc.* di Vieira, p. CCXLII: « O primeiro documento que temos é o *arremedilho*, que pagava o jogral *Bon-Amis*; este nome indica-nos uma origem francesa; nas Gallias era tam ben adonde a arte dramática tinha uma tradição mais viva entre o povo »; e la sua influenza si farà ancora sentire in M. Lambertini, il quale, trasferendo alla Provenza l'origine del genere, scriverà nell'*Enc. de la Musique* di A. Lavignac, Parigi 1920, p. 2402: « Nous pourrions encore, comme modèle primitif et grossièrement esquissé de la comédie populaire, citer l'*Arremedilho*, espèce d'intermède ou farce, dont l'introduction en Portugal est attribuée de même aux jongleurs et bouffons provençaux ».

² *Canc. da Ajuda*, II, 759.

romance ou coisa parecida, emquanto outro ou outros representavam a acção descrita no texto»¹. Supposizione, sia detto per inciso, altrettanto gratuita quanto quelle avanzate dalla Michaëlis, ma forse più di quelle aderente alla realtà. Infatti, se prescindiamo da tutte le sovrastrutture di carattere erudito e da tutte le supposizioni al proposito, che cosa resta effettivamente della storia dell'*arremedilho*? Testi, nonostante la supposizione della Michaëlis circa la loro esistenza, non se ne sono trovati. Né si sono mai più trovate citazioni di *arremedilhos* nel senso loro attribuito. È evidente che, quale « genere » teatrale l'*arremedilho*, ove pure si ammetta la sua esistenza come tale in un determinato momento della storia teatrale portoghese, non ha poi fatto fortuna, se si è pur continuato a parlare di *entremeses* e di *farsas*, ma non si è fatta parola del loro supposto sinonimo.

Si dirà che la fortuna dell'*arremedilho* concepito come manifestazione giullaresca dovrebbe essere strettamente collegata alla esistenza di una speciale categoria di attori, i mimi o giullari *remedadores*, scomparsi i quali anche il genere si sarebbe estinto. Ma appunto qui, a nostro avviso, è il nocciolo della questione. Tutte le posteriori citazioni di termini collegati all'*arremedillum* del 1193 riguardano infatti attività giullaresche. Esaminiamo una dopo l'altra queste supposte conferme dell'esistenza del genere dell'*arremedilho* ben oltre il XII secolo.

Le prime sarebbero dovute ad Alfonso X di Castiglia. Nella *Declaratio* che Guiraut Riquier stilò nel 1275 in nome del re per una definizione, da lui stesso sollecitata con la precedente (1274) *Supplicatio*, dei nomi e delle attribuzioni delle varie categorie giullaresche, troviamo designati come *remendadors* i giullari specializzati nelle imitazioni: « Et als contrafazens/Ditz hom *remendadors*/ »². Il termine, pur nella veste provenzale in cui lo presenta Riquier, è specificamente dichiarato di esclusivo uso peninsulare. Secondo questa classificazione, i *remendadors*, preceduti gerarchicamente dai *joglars* e dai *segriers*, non avrebbero costituito l'ultimo gradino della scala giullaresca poiché dopo di

¹ *Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien*, I, 105, cit. in *Canc. Ajuda*, II, 759, n. 4.

² *Declaratio, qu'e senher rey N'Amfos de Castela fe per la suplicatio, que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar l'an MCLXXV*; in F. Diez, *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau, 1826, p. 345.

loro sarebbero venuti ancora gl'infimi *cazuros*. Il *cazuro* è infatti il « pultriqueiro que vil e deshonestamente exercia o seu mester, i. é ganhando dinheiro, pouco e mal, nas praças e nas tabernas, fazendo saltar macaquinhos, cabritos, perros, representando com titeres, remedando vozes de passaros, e dizendo disparates com palavrões para regosijo da arraia miuda »¹.

Dei giullari *remendadors* il re saggio si occuperà ancora nelle sue famose *Siete partidas*. Ma questa volta il suo atteggiamento verso la categoria dei mimi imitatori non sarà più tanto benevolo se egli li includerà nel novero « delos difamados » per il solo fatto di far « juegos por preço »². Il che starebbe a dimostrare che non era l'azione del *remedar* in sé a svilire la categoria, ma il fatto di compiere tale azione a pagamento.

Il terzo documento per cui nella storia dell'*arremedilho* viene chiamata in causa l'autorità di Alfonso X è il duecentonovantatreesimo componimento delle *Cantigas de Santa Maria* che narra « como un jogar que quis remedar cómo sija a omágen de Santa María, e torceu-ce-lle a boca e o braço »³. Questo testo, citatissimo in quanto contiene non solo il verbo *remedar* ma anche il suo derivato *remedillo*, merita di essere riportato nei suoi punti principali poiché su di esso poggerà essenzialmente la nostra tesi, volta a dimostrare che l'*arremedilho* portoghese non fu mai uno specifico « genere » teatrale, ma piuttosto, accanto al suo equivalente portoghese *arremedaçam*, al galego *remedillo* e ai castigliani *remedamiento* e *remedijo*, che nessuno pensò mai di classificare come « genere » drammatico, un sinonimo come tanti altri di « imitazione » o meglio di « scimmiottatura » se si tiene presente che il concetto di imitazione espresso dal verbo *remedar* andò sempre congiunto a quello di ridicolo⁴.

¹ C. Michaëlis, *Canc. Ajuda*, II, 760.

² « E otrosy [saranno infamati] los que sson juglares e los remedadores, e los fazedores de los çarrachones que publica mête andá por el pueblo: o cantan o baylan, o fazen juegos por preço. Esto es porque sse enullec antes todos por aquel preço que les dan. Mas los que tañeren estormentes, o cantassen por fazer ssolaz assi mesmos: o por fazer plazer a ssus amigos: o dar ssolaz a los Reyes o a los otros sseñores nõ sserié por éde enfamados. » *Las Siete partidas del ssabio Rey don Alfonso...*, Venezia 1528, *Setena partida, Titolo ssesto delos difamados*, f. CX e CLv.

³ *Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio*. Las publica la Real Academia Española. Madrid 1889, a cura del Marchese de Valmar, II, p. 409, CCLXXXIII.

⁴ Morais derivava il port. *arremedilho* dal cast. *arremedillo* (Morais¹⁰, s. v. *arremedilho*). La derivazione del port. e spagn. *remedar* da un lat.

In questo senso lo usa anche Gil Vicente o almeno, se vogliamo unirli alla più cauta critica gilvicentina, anche il compilatore delle didascalie che accompagnano la *Tragicomedia pastoril da serra da Estrela*, il quale ad un certo punto introduce un personaggio che canta e « bayla arremedando os da serra »¹; anche qui l'*arremedar* è usato nel senso di « imitare per gioco » o meglio di « rifare il verso » che sarà poi costante nell'impiego di questo verbo. E in questo senso compare anche nei due testi che Révah cita a proposito dell'uso di derivati di *remedar* (*arremedaçam* e *arremediações* nella fattispecie) nel suo interessante articolo sui primordi del teatro portoghese². Vediamoli. Nel prologo dell'*Obra da geraçam humana*, attribuita dal Révah a Gil Vicente, un personaggio, il contadino João de Acunha, volendo contrapporre le sontuose rappresentazioni di corte agli umili spettacoli che si solevano improvvisare per divertire un pubblico paesano, esclama:

Vimos ver se he assy ou nam
de hũa arremedaçam
que s'a ca d'ar[r]emadar?³

Dal canto suo, il *Representador* dell'*Auto da Natural Invenção* di Ribeiro Chiado annovera *arremediações* fra i nomi con cui solevano essere designati gli spettacoli del bel tempo andato:

Uns lhe chamavam comedias
outros representações
outros arremediações
e outros a soltas redeas
tinham mil opiniões⁴.

**reimitare*, comunemente accettata (cf. *REW*³ s. v. *arremedilho*; Machado, l. c., s. v. *arremedilho* e, prima, C. Michaëlis, *Canc. Ajuda* II, p. 758), pare ancora più attendibile. Per la persistenza del significato di *remedar* e *arremedar* come equivalenti di « imitare buffonescamente », cf. ad es. A. Nascentes, *Dic. de sinón.*, Rio de Janeiro 1957, s. v. *Arremedar*, *Imitar*: « Tratando-se de pessoas, significam apresentar semelhança. O primeiro traz idea de ridículo ».

¹ *Copilaçam*, CLXXIII; « Canta Lopo e bayla arremedando os da serra ».

² Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais? in « Bull. d'hist. du th. port. », (Lisbonne), t. I (1950), pp. 153-185.

³ J. S. Révah, *Deux « autos » méconnus de Gil Vicente*, Lisbonne 1948, p. 14; cit. *ivi*, p. 173.

⁴ R. Chiado, *Auto da natural Invenção*, ed. a cura del Conte di Sabugosa, Lisboa 1917, p. 74, cit. ancora in Révah, *Gil Vicente*, p. 173.

1

2

3

Il testo del doc. in cui compare la formula: « Nos nimi supranominati debemus Domino Nostro Regi pro reboratione (reboratione) unum arremidillum (arremedillum - arimidulum) » nelle 3 diverse redazioni conservate alla Torre do Tombo di Lisbona.

Mas parou-lle muito mentes,
et pois que a ben catou,
con gran saudez o astroso
arremedar a cuidou;

Il giullare di Lombardia era dunque abilissimo imitatore e tanto gusto aveva preso a questa sua specialità da dedicare tutto il suo tempo a «rifare il verso» agli altri. «Rifare il verso»: ecco l'equivalente del «fazer remedillo» della terza strofa della *cantiga*: un'espressione cui possiamo trovare forse un corrispondente (più violento) nel *fazer escarneo* peculiare della tradizione poetica e giullaresca peninsulare.

Remedar, lo abbiamo detto, è termine iberico: «o termo *remedar* <re+imitare, tão nosso, define maravilhosamente o nosso temperamento» scrive Rodrigues Lapa¹. Ma l'azione è attribuita dal re saggio ad un «jograr de Lombardía», a uno di quegli «uomini bufi» che nell'Europa trecentesca costituivano la quintessenza della buffoneria giullaresca². Anche per il re saggio il *remedillo* non era quindi sinonimo di «farsa» o «entremês» peninsulare, ma semplicemente termine designativo di un'azione o meglio di una manifestazione giullaresca i cui esempi al Portogallo venivano semmai da altri paesi, Provenza o Italia che fossero. Ed è estremamente significativo a questo proposito rilevare come nel capitoletto dedicato ai *remedadores* della sua magistrale *Poesía juglaresca* il vecchio maestro della filologia spagnola, Ramón Menéndez Pidal, non parli mai dell'«*arremedilho*» indicandolo come «genere» drammatico, ma semplicemente come «el espectáculo que daba el remedador»³.

Se alla luce di questa interpretazione esaminiamo ora il testo riportato da Viterbo, origine di tutte le posteriori illazioni sull'argomento, ci accorgeremo che anche qui l'*arremedillum* non può essere stato usato con significato molto diverso da quello da noi sottolineato. Anzitutto, così come compare nel documento della

¹ *Das origens da poesia lírica em Portugal na idade-média*, Lisboa 1929, p. 163.

² L. A. Muratori, *Dissert.*, XXIX in *Diss. sopra le Antichità Italiane...* Milano 1751, t. II.

³ R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y origenes de las literaturas románicas*, VI ed., Madrid 1957, p. 22.

Torre do Tombo, il termine è evidentemente una latinizzazione di una forma già esistente in volgare, diminutivo di un *arremedo* a sua volta deverbale di *arremedar*: il che autorizza da un lato a postulare l'esistenza del verbo precedentemente al 1193 (anche se esso parrebbe documentato solo a partire dal secolo successivo), e dall'altro a supporre che già prima del 1193 il verbo *arremedar* fosse usato nelle accezioni che ancora oggi esso conserva¹.

Quanto all'impegno che Bonamis e il fratello Acompaniedo assumono nel documento stesso, esso è, a nostro avviso, francamente scherzoso. In cambio del casale concesso i due mimi promettono al re *unum arremedillum*. Lo promettono *pro roborationi/e* e cioè in pagamento della conferma necessaria alla legalizzazione del documento regio. Che cosa era e in che termini soleva concedersi tale *roboratio* (port. *róbor* o *rébor*)? Nella sua storia dell'amministrazione pubblica in Portogallo Gama Barros² ha riassunto le formalità che accompagnavano durante l'età di mezzo la concessione di diplomi comprovativi di donazioni o di accordo di privilegi. Sia che la concessione venisse dal monarca o da privati e sia che essa fosse fatta a comunità (come nel caso dei *foraes*) o a singoli individui (come nel nostro caso), essa aveva bisogno di una successiva conferma per acquistare tutta la propria legalità. Per ottenere tale conferma il donatario pagava nel momento della stipulazione dell'atto un certo canone che Gama Barros suppone fosse poi devoluto al «rico-homem ou *tenens* do districto». Esso consisteva per lo più in un numero non precisato di capi di bestiame, ma poteva essere pagato anche in denaro.

I due mimi, fedeli anche in questo momento alla loro natura buffonesca, promettono quant'è in loro facoltà concedere: un *arremedillum*, una nuova dimostrazione della loro capacità di saper «prendere in giro» gli altri, dal re all'ultimo cittadino. Sarà necessario prendere sul serio questa promessa e fissare con teutonica pignoleria i termini del contratto? Immaginare che l'*ar-*

¹ cf. Machado, l. c., s. v. *remedar*: «... A mais ant. forma é *arremedar* já documentável no séc. XIV (D[ocumentos] Alc[obaça] n. 1973); *remedar* não me aparece antes do séc. XVI (J. Ferreira de Vasconcellos, *Eufrosina*).

² H. de Gama Barros, *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV*, 2ª ed., dir. por T. de Sousa, t. I; Lisboa 1945, pp. 102-103; alla stessa p. 103, n. 4, una espressa menzione del documento riguardante la donazione di Sancho I.

medillum promesso dovesse avere « musica, dança... palavras, inventadas de novo e assentadas por escrito »?

Questa dell'esistenza di testi di *arremedilhos* è opinione costantemente espressa dalla Michaëlis. La ritroviamo in tutte parole in un altro passo del *Cancioneiro da Ajuda*: « A moda dos *arremedilhos* perdurou. No sec. XV eram acompanhados de texto. Subsiste uma carta de perdão de D. João II, datada de 23 de abril de 1482, a favor de um goliardo (estudante prègador, ou escolar em artes) que preso por qualquer delito, *por espaçar* havia inventado e representado algumas graças... prègando como italiano... e remedando Judeus. No ultimo arremedo, elle como unico actor fallando *em som de missa*, havia imitado varios personagens: um capellão, um rabbi, um juiz, uns tabelliães, e o alcaide »¹. Tutto qui. E la fonte è, come sempre, Teófilo Braga.

Alla corte di Filippo IV, c'informa ancora l'infaticabile Michaëlis, un aiutante di camera del re, a nome Manuel Gómez, aveva raggiunto notevole influenza non solo a causa dei suoi detti arguti, ma anche per le sue doti di *remedador*². Una volta di più siamo ben lungi dall'aver dimostrato che l'*arremedilho* era un genere drammatico portoghese e non semplicemente una forma di designare le imitazioni proprie della buffoneria di ogni paese.

Tutti i testi prodotti non hanno quindi a nostro avviso sortito altro effetto che quello di fortificare l'opinione già da noi avanzata in apertura del presente lavoro: che l'*arremedilho* non abbia nulla da spartire col *momo*, termine designativo in un primo tempo della « maschera » e solo in un secondo tempo, semmai, della « mascherata »: mascherate molto frequenti nell'ambito della corte per cui il re stesso non avrebbe a volte disdegnato di mostrarsi in pubblico « echo momo »³; mascherate che costituivano l'occupazione notturna di cavalieri dediti durante il giorno a giostre e tornei, come traspare dalla formula cortigiana « *justar del día y momear de la noche* »⁴.

Attività peculiare di una categoria di buffoni inferiori quali

¹ *Canc. Ajuda* II, 761, n. 5.

² *ivi*, p. 987.

³ cf. *Manifestations théâtrales pré-vicentines: les « momos » de 1500*, in « *Bull. hist. théâtre port.* » t. III (1952), n. 1 pp. 91 sgg.

⁴ E. Asensio, l. c. p. 164; l'espressione ricorre nel *Tratado de Arnalte y Lucenda* di Diego de San Pedro (vedilo nell'ed. di Foulché-Delbosc in « *Revue Hispanique* », t. 25 (1911), pp. 27-28 dell'estratto).

i giullari *remedadores*, il *fazer remedilho* non sarebbe stato invece altro che un equivalente di « imitazione buffonesca » per cui l'espressione non significherebbe rappresentare una *farsa* o un *entremês* tipici della tradizione drammatica portoghese, ma semplicemente rifare il verso a qualcuno, contraffacendone le sembianze: cosa che, come manifestazione giullaresca, non fu propria dei giullari portoghesi, ma della giulleria di tutti i paesi europei. Tanto poco portoghese che quando il re Alfonso X volle produrre un campione di giullare *remedador*, lo collocò in « Lombardia » e cioè in Italia, terra madre della buffoneria medievale.

Il rapporto tra *arremedillum* (*arremidilum*) nel senso in cui esso venne impiegato dai due mimi nel momento della stipulazione dell'atto, e quello in cui esso venne interpretato da Viterbo e sulla sua scia dagli studiosi di teatro portoghese, sarebbe pertanto un vero rapporto fra « parola » o « nome » da un lato e « termine » o « termine tecnico » dall'altro, tra nome del linguaggio primario e nome del metalinguaggio. Usato, cioè, come parola con una sua generica funzionalità e come sinonimo di « imitazione » o meglio di « imitazione » con tutta la carica implicita nel diminutivo latinizzato, *arremedillum* sarebbe stato indebitamente interpretato come « termine » teatrale e assunto di conseguenza come designativo di un determinato « genere » drammatico che come tale non è mai esistito.

Cade in questo modo la leggenda dell'*arremedilho* prima manifestazione drammatica portoghese? A nostro modesto parere, sì. E le prime manifestazioni drammatiche portoghesi dovranno essere ricercate in ben altra direzione.

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

SPUNTI NARRATIVI E DRAMMATICI NEL CANZONIERE DI JOAM NUNES CAMANÈS

1. Gli apografi italiani che ci hanno trasmesso la parte più cospicua dell'antica lirica galego-portoghese¹, e la cosiddetta Tavola colocciana², attribuiscono tre *cantigas d'amor* e cinque *d'amigo* ad un trovatore, o giullare, chiamato Joam Nunes Camanês, che la Michaëlis de Vasconcellos presume galego di nascita, e più precisamente originario della località di Caman, presso Pontevedra³. Nessuna delle fonti che solitamente ci informano, con maggiore o minore precisione e attendibilità, sui maggiori trovatori peninsulari del Duecento e dei primi anni del Trecento, fornisce indizi dai quali sia possibile ricostruire le vicende biografiche e la condizione sociale di Joam Nunes o individuare l'epoca e l'ambiente che lo videro comporre le sue poesie; d'altro lato queste, per la loro stessa fisionomia lirica, non offrono nessuno di quegli elementi utili a caratterizzarne l'autore, nei quali di regola ci si imbatte quando si esaminino le tenzoni e le poesie satiriche degli altri trovatori. L'unica fragilissima ipotesi formulabile e già formulata dalla Michaëlis⁴ circa l'epoca, alfoncina, in cui Joam Nunes sarebbe vissuto, si basa sul fatto che negli apografi italiani, nella Tavola colocciana e nel Canzoniere dell'Ajuda le sue liriche seguono da presso quelle di Pero Garcia

¹ Si tratta, com'è noto, del Canzoniere portoghese della Vaticana (codice vat. 4803) che citiamo con la sigla CV, e del Canzoniere portoghese detto Colocci-Brancuti (= CB) ora alla Biblioteca Nazionale di Lisbona e detto dai portoghesi *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

² Codice vat. 3217.

³ Nel II vol. della sua monumentale edizione del Canzoniere dell'Ajuda (= CA), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos*, 2 voll., Halle a. S. 1904, p. 347. Per tutta la bibliografia relativa alla primitiva lirica galego-portoghese, cf. Silvio Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*, Modena 1939 e dello stesso, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 2^a ed., Bari 1959, pp. 9-22.

⁴ loc. cit.

Burgalês, Airas Corpancho e Nuno Fernandes Torneol, sicuramente vissuti alla corte di Alfonso X. La mancanza di notizie biografiche fa sì che la nostra attenzione non si appunti, quindi, sulla personalità fisica del poeta, imprecisa e imprecisabile, bensì sulle cantigas attribuitegli, che ci proponiamo di pubblicare e di esaminare nella loro caratteristica più originale.

Il canzoniere di Joam Nunes, poche liriche di modesto valore poetico, si distingue tuttavia da quelli degli altri trovatori e giullari galego-portoghesi per la sua organicità narrativa, costituendo le liriche che lo compongono l'una la continuazione dell'altra secondo una progressione logica di ben determinate situazioni e stati d'animo; e per la presenza, in tale complesso organico, di motivi drammatici dati dalla contrapposizione di tre personaggi dialoganti tra loro: il poeta innamorato, la sua donna, la madre di costei. Questa caratteristica, limitatamente però ad una parte delle liriche nunesiane, non era sfuggita alla Michaëlis che avverte: « Nos cantares de amigo nota-se continuidade de assumpto, sendo todavia preciso dar-lhes ordem diversa. Os actores são, como de costume, uma mãe rigorista (e neste caso perversa), uma filha namorada e as confidentes desta »¹. Alle cinque *cantigas d'amigo*, alle quali occorre effettivamente dare un ordine diverso da quello con cui compaiono nei codici, possono peraltro essere aggiunte le *cantigas d'amor* che si integrano perfettamente nella « novella » in versi, o meglio nel breve poemetto, forse incompleto e frammentario, risultante dal riordinamento delle otto liriche. Inoltre, come vedremo, fondamentalmente inesatto è il giudizio dato dalla studiosa sul personaggio della madre che lungi dall'apparire rigorosa e perversa si mostra, pur nella sua comprensibile severità, pronta a mitigare la propria opposizione all'incontro tra i due giovani.

2. Il « racconto » ha inizio con un monologo dell'innamorato, che si lamenta della propria timidezza e del timore reverenziale ispiratogli dalla donna: vorrebbe chiederle che gli « fezesse bem » ma teme che la reazione di lei si spinga fino a non rivolgergli più la parola; se ne trovasse il coraggio, le direbbe con tutta sincerità che la sua bellezza lo fa impazzire e che è ormai inna-

¹ loc. cit.

morato al punto da appartenerele per sempre. Ma, conclude sconsolatamente nel ritornello, non troverà mai il coraggio necessario, timoroso com'è dell'accoglienza che la donna potrà riservare alle sue parole.

La seconda cantiga mostra che il poeta, vinta la propria incertezza e superati i timori, rimprovera la donna di non volergli, lui vivo, « fazer bem »; e umoristicamente l'avverte che non è possibile rendere felice chi è morto. La lontananza dell'amata lo fa soffrire e lei, certo, si ricorderà dell'innamorato quando sarà morto: unico « bem », questo, che allora le sia concesso di dargli. Suvvia, conclude la cantiga, fatemi felice finché sono vivo: dopo non sarà più possibile.

A questo punto entra a parlare la ragazza; con accorta pudicizia, essa ignora la richiesta di « bem » e si giustifica con l'amico del lungo tempo durante il quale gli è rimasta lontana: la colpa è della madre, che non solo si è rifiutata di lasciarsi comparire dinanzi l'innamorato della figlia, ma ha vietato a questa di vederlo. Io, continua la ragazza, avrei voluto incontrarmi con voi, e ne ho chiesto il permesso a mia madre, ma lei me lo ha negato; e vedervi nonostante il suo divieto « estar-m'ia mal », mi avrebbe compromesso. Non dovete farmi una colpa di non aver osato incontrarmi con voi nonostante tutto.

Il poeta appare smarrito; se la sua amata vuole vederlo morto e lui, benché lo desideri, non riesce ancora a morire, gli dica che cosa deve fare. La morte gli sarebbe gradita poiché è lei a volerla, e lo ha dichiarato esplicitamente: ma Dio non esaudisce la richiesta ch'egli gli rivolge, e sembra lasciarlo in vita per metterlo in cattiva luce agli occhi dell'amata.

L'appello angosciato ha sortito il suo effetto: la ragazza si rivolge supplice alla madre perché vada, almeno lei, dall'innamorato, tanto affranto per la lontananza della sua donna da morire; e maliziosamente aggiunge che, se la madre lo permetterà, lei la accompagnerà: così il suo amico, vedendole comparire insieme, guarirà certamente. La madre esita; ma sa da altri che il mal d'amore del poeta è reale: ancora perplessa, chiede alla figlia: visto che il vostro amico vi vuole tanto bene da morire d'amore perché non vi vede e non può guarire se non vedendovi (e so che vi vuole bene davvero e che morirà senza di voi), se andrò a trovarlo verrete con me? La risposta è talmente ovvia che trova

posto nel ritornello ed è sottolineata da un *par Deus* che, pur nella sua essenza topica, acquista dal contesto una funzione di notevole rilievo espressivo. Da notare, ancora, la dignitosa conclusione dell'invito materno: visto che vado sola, che nessun altro viene con me, volete venire voi a tenermi compagnia?

Il consenso dato dalla madre ad un incontro tra i due innamorati, anche se alla sua presenza, fa esplodere la gioia della ragazza: rivolta alle sue amiche, proclama che sarà la donna più felice del mondo quando vedrà il suo amico. L'ultimo verso, monco, di questa breve cantiga, se come appare probabile segna il passaggio attraverso un 7° verso perduto ad una seconda strofa anch'essa perduta, può indicare il proposito della ragazza di mostrarsi triste per ingannare la madre oppure la consapevolezza del dolore che, pur nella gioia di rivedere l'amata, le procurerà la vista delle condizioni in cui è ridotto. La prima ipotesi è di gran lunga la più attendibile in quanto si basa sulla constatazione che il proposito della donna di mascherare con la tristezza o l'indifferenza la gioia procuratale dalla vista dell'amato è uno degli elementi tipici della *cantiga d'amigo*; ed è inoltre confermata dalla successiva cantiga in cui la madre, temperando l'iniziale generosità, chiarisce le ragioni della sua decisione: le è stato riferito che l'amico della figlia è tanto malato da non lasciare speranza di guarigione; disposta anche ad affrontare le male lingue, si è decisa a condurre la figlia a vederlo proprio perché l'uomo è ridotto così a mal partito da non poter né parlare né riconoscere né tanto meno ricevere conforto dalla vista della ragazza; il pensiero del profondo amore ch'egli le ha portato, e nessun'altra considerazione, l'hanno spinta a chiedere alla figlia di accompagnarla.

A questo punto, il canzoniere di Joam Nunes si conclude, lasciando in sospenso il filo narrativo: originariamente si continuava in altre liriche perdute? L'organicità del racconto nella parte conservata, fatta eccezione per una possibile lacuna tra la prima e la seconda cantiga della nostra edizione, potrebbe avallare un'ipotesi del genere che anzi proprio dalla lacuna cui accennavamo riceverebbe conferma; ma non del tutto priva di valore e di attendibilità è l'ipotesi opposta, che cioè nel rapido giro di questo episodio si sia esaurita volontariamente l'intenzione dell'autore; il quale, costruendo le sue cantigas attorno ad un motivo novellistico, ha compiuto opera che, se non andiamo errati, non

trova riscontro nel canzoniere medievale portoghese, e che di tale sua originalità può essersi ritenuto pago, senza necessariamente prefiggersi la composizione di un vero e proprio racconto in versi o di un poemetto lirico, in cui il ciclo narrativo fosse perfettamente compiuto. Quale che sia stato, nella sua forma originaria, il canzoniere di Joam Nunes, quel che interessa in questa sede è l'esame dei testi di cui disponiamo e della caratteristica che vi abbiamo scorto.

3. Abbiamo accennato al fatto che il racconto si svolge in forma dialogica pura, priva cioè del tessuto connettivo di brani narrativi di raccordo o di didascalie informative, d'altra parte inconcepibili nella forma poetica della cantiga; l'informazione necessaria alla comprensione degli avvenimenti ci viene fornita direttamente dai tre personaggi attraverso il dialogo, e dal poeta nel monologo iniziale, che assume funzione di prologo e che ci introduce nel piccolo dramma della lontananza cui i due innamorati sono condannati dalla naturale preoccupazione della madre di lei. Il successivo sviluppo del racconto è imperniato su tre momenti essenziali: il lamento introduttivo del poeta per la separazione dalla sua donna, l'implorazione di questa alla madre, il consenso della madre a che i due si incontrino ricorrendo certe condizioni; attorno a questi tre elementi si articola il contrasto drammatico dei personaggi e dei loro caratteri: timido prima e reso audace dalla sua stessa timidezza, disperato poi il poeta; maliziosamente ingenua, lamentosamente preoccupata e infine soddisfatta e felice la ragazza, che mostra di saper manovrare con accorta diplomazia le sue pedine; severa la madre, ma leale nel riconoscere la profondità del sentimento di lui e pronta alla compassione, anche se poi, di fronte all'esplosione di gioia della figlia, sente la necessità di chiarire i limiti della sua acquiescenza e di motivarla con un sentimento di pietà verso un moribondo: e questa considerazione è valida anche se la morte del poeta è convenzionale quanto il mal d'amore che la provoca. Non è necessario sottolineare che la madre è il più vivo, il più reale dei tre personaggi; di fronte agli altri che si caratterizzano e si esprimono per motivi tipici, essa appare naturale e umana, con i suoi scrupoli, le sue incertezze, le sue perplessità, la generosità e il rimorso finale, e perfino l'apparente cinismo delle sue ultime parole. Ma è oppor-

tuno rilevare che questi suoi caratteri si manifestano non già dalla cantiga singola, in cui anzi anche la madre appare un personaggio convenzionale e stilizzato, bensì dall'accostamento delle diverse cantigas e dalla loro successione; in altri termini, la verità del tipo trae origine dalla giustapposizione di vari tipi stilizzati: la tirannica custode della III cantiga, la madre amica della V, la madre comprensiva e pietosa della VI, la madre crudele e quasi cinica dell'VIII, espressioni, partitamente considerate, di altrettanti *tópoi*, concorrono fondendosi a creare un personaggio che, entro i limiti ammissibili per la poesia lirica galego-portoghese, si presenta con una fisionomia diversa, nuova, dotata di maggior forza espressiva e di un più elevato potenziale drammatico.

La struttura dialogica fa sì che la novella in versi di Joam Nunes, pur di natura narrativa, assuma esteriormente forma drammatica. Questa concomitanza dei due elementi ci fa ritenere che essa fosse essenzialmente destinata ad una recitazione mimata da parte di un giullare esecutore, o dello stesso poeta. Che una tale interpretazione sia stata affidata ad un unico esecutore, il quale atteggiasse variamente il volto e il corpo e contraffacesse la voce a seconda dei personaggi, o che gli esecutori siano stati tanti quanti i personaggi, non ci è dato sapere, né la questione è rilevante nel nostro caso: probabilmente, secondo i modi della recitazione giullaresca, entrambe le interpretazioni saranno state eseguite. Quel che al contrario preme rilevare è che il canzoniere di Joam Nunes, preso nella sua totalità e unitarietà organica, sembra rispecchiare quella stessa tradizione giullaresca presente, in altre forme, nel canzoniere medievale portoghese¹, e che quindi esso sia da considerare una sorta di mimo giullaresco, di carattere lirico-musicale, svolgentesi entro gli schemi strofici, metrici e ritmici, e sviluppante i motivi topici, del canzoniere amoroso galego-portoghese di ispirazione trobadorica.

4. I testi delle *cantigas d'amor* di Joam Nunes ci sono stati tramandati sia da CA che da CB, quelli delle *cantigas d'amigo* da CB e da CV. Abbiamo consultato CA nell'edizione diplomatica

¹ Si vedano, nell'indice alfabetico remissivo posto alla fine del cit. II vol. dell'ed. crit. di CA curata dalla Michaëlis, i rinvii s. v. *jogral*, *jograes*, *jograria*. Cfr. anche quanto abbiamo avuto occasione di rilevare a proposito del giullare Lourenço, in «Cultura Neolatina», XIX, 1959, pp. 22 e 25.

curata da Henry H. Carter¹ tenendo presente l'edizione critica di Carolina Michaëlis de Vasconcellos; CV nell'edizione diplomatica curata da Ernesto Monaci²; CB nella riproduzione fotografica esistente presso la Biblioteca Nazionale di Roma³. Per la trascrizione, abbiamo usato gli stessi criteri da noi seguiti nell'edizione del canzoniere di Lourenço⁴, modernizzando e regolarizzando la grafia nel pieno rispetto delle particolarità fonetiche del testo, accennando secondo le norme attualmente seguite in Portogallo, e introducendo una punteggiatura largamente interpretativa.

I

(CA 113 = CB 226)

Rogaria eu miá senhor,
por Deus, que me fezesse bem;
mais hei dela tam gram pavor
que lhe nom ouso falar rem
5 com medo de se m'assanhar
e me nom querer pois falar.

Diria-lh'eu, de coraçom,
como me faz perder o sem
o seu bom parecer; mais nom
10 ous', e tod'aquesto mi avem
com medo de se mi-assanhar
e me nom querer pois falar.

Pois me Deus tal ventura deu

¹ *Cancioneiro da Ajuda. A. Diplomatic Edition*, Nuova York-Londra 1941.

² *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S. 1875.

³ La copia fotografica, fatta eseguire prima del trasferimento del manoscritto a Lisbona, è rilegata in tre volumi, ed è segnata in catalogo con il titolo *Canzoniere portoghese Colocci* (coll. 110. E. 27, 1-3).

⁴ *Il canzoniere del giullare Lourenço. I: Cantigas de amor e cantigas de amigo*, in «Cultura neolatina», XIX, 1959, pp. 5-33.

VARIANTI. — 1. mia CA, mha CB; sennor por deus / que CA — 2. deus CB; mj f. CB; ben. mais ei dela tan / gran CA — 3. mays ey CB; tã gram CB — 4. quelle non CA, quelhi non CB; ren / con CA — 5. de sem assannar CA, deximassanhar CB; assannar. e me non que / querer CA — 6. emj non CB; depoy f. CB — 7. Dirialleu CA; coraçõ CB — 8. comomj CB; perdelo s. CB — 9. parecer CA; mays nõ CB; nõ. CA — 10. ousei todaquestamj CB — 11-12. Con medo de se miassannar / [e me CA, Con medo [deximassanhar CB — 13. deus CA, CB; uentura CB; deu. CA.

15 que m'em tamanha coita tem
amor, já sempre serei seu
mais nom a rogarei por em,
com medo de se m'assanhar
e me nom querer pois falar.

II

(CA 112 = CB 225)

20 Nom me queredes, miá senhor,
fazer bem enquant'eu viver,
e pois eu por vós morto for
nom mi-o poderedes fazer,
ca nom vi eu quem fezesse
nunca bem, se nom podesse.

25 Podedes vos nembrar bem leu
de mim que soffro muito mal
por vós, e digo-vo-l'ant'eu,
que pois me nom faredes al:
ca nom vi eu quem fezesse
30 nunca bem, se nom podesse.

Podedes vos nembrar de mim
depois miá mort', e sem al rem;
e se eu faça bõa fim
nom me faredes outro bem:
35 ca nom vi eu quem fezesse
nunca bem, se nom podesse.

Fazede-mi, e gracir-vo-l'-ei,

14. quem en tamanna CA, que mentama nha CB; ten. CA, tẽ CB — 15. amor. ia senpr eu ia sere seu CA, amor ia senpre serey seu CB — 16. nona r. CA, CB; mays n. CB; rogarey [por em] CB — 17-18. Con medo de sem assannar/[e me CA, Con medo [deximassanhar CB — 19. Non mj CB; mia sennor CA, mha s. CB; fazer / ben. en CA — 20. quãteu u. CB; por uos / morto CA — 21. poys CB — 22. nõ mio CA, non mho CB; non ui / eu CA — 23. uj eu CB — 25. uos nenbrar CA, uos nẽbrar CB; ben leu. CA, benlheu CB — 26. de min que soffro CA, demj que s. CB; muyto m. CB — 29-30. Ca non ui eu quen fezese / [nunca CA, Ca non uj eu [quen CB — 31. uos nenbrar de min CA, uos nẽbrar de mj CB — 32. de pois mia CA, depoy s mha CB; al ren. CA, al rẽ CB — 33. assi eu CB — 34. nõmj f. CB; outro bẽ CB — 35. nõ uj eu quen CB; fezesse / [nunca CA, CB — 37. Fazedemj ben e gracir uolei / mentrando CB, Fazede mi é gracir uolei / ben mentrando CA.

40 bem mentr'ando vivo; ca nom
mi-o faredes, eu bem o sei,
pois eu morrer, por tal razom:
ca nom vi eu quem fezesse
nunca bem, se nom podesse.

III

(CV 254 = CB 653)

45 Par Deus, amigo, muit'há gram sazom
que vos nom vi, e vedes porque nom:
porque vos nom quis miá madre veer.

Defendeu-mi que per nenhũa rem
nunca vos visse, nem vos vi por em:
porque vos nom quis miá madre veer.

50 Vira-vos eu, nom fezera end'al
poi-lo roguei; mais estar-m'-ia mal,
porque vos nom quis miá madre veer.

Roguei-lh'eu que vos visse; nom quis Deus
que vos vissem aquestes olhos meus,
porque vos nom quis miá madre veer.

55 Nom mi devedes vós culpa põer,
amigo, ca vos nom ousei veer.

38. ca nõ CA — 39. mio f. CA, mho f. CB; beno sey CB — 40. por t. CB; razõ CA; Ca nõ ui. eu. [quen CA — 41. Ca nõ uj eu [quen CB — 43. deus CV, CB; muyta g. CV, CB; sazom CV, sazõ CB — 44. queuos nõ CV, CB; por que CB — 45. por queuos nõ CV, Porque uos nõ CB; mha m. CV, CB — 46. que per nẽ huã rẽ CV, que per nẽ hua rẽ CB — 47. nõca uos u. CV, CB; nẽ uos CV, CB; poren CV, CB — 48-51-54. nõ quis [mha CV, CB — 49. Vyramus eu nõ CV — 50. poylo r. CV, CB; mays estarmia CV, CB — 52. Rogey lheu que uos CV, Rogey CB; nõ quis deus CV, CB — 53. que me CV, CB; aquestes CV, CB; meus CV, CB — 55. Nõ mi CV, CB: poẽr CV, poner CB — 56. cauos nõ ousey CV, CB.

IV

(CA 111 = CB 224)

De vós, senhor, querria eu saber,
 pois desejades miá mort'a veer
 e eu nom moir' e querria morrer,
 60 que me digades que farei eu i.

Com miá morte me seria gram bem
 porque sei ca vos prazeria em;
 e pois nom moiro, venh' a vós por em,
 que me digades que farei eu i.

65 Por miá morte, que vos vi desejar,
 rogu'eu a Deus sempr', e nom mi-a quer dar;
 e venho-vos, miá senhor, preguntar
 que me digades que farei eu i.

70 Por miá morte roguei Deus e amor,
 e nom mi-a dam, por me fazer peor
 estar convosqu'; e venh'a vós, senhor,
 que me digades que farei eu i.

V

(CV 255 = CB 654)

Id', ai miá madre, vee-lo meu amigo
 que é coitado porque nom fala migo;
 75 e irei eu convosco, se vós quiserdes.

Tam coitado que morrerá, se me nom vir;

57. sennor quer / ria CA, senhor queiria CB — 58. poi de / seiades CA, poys d. CB; mia mort aueer CA, mha morta uer CB — 59. moir' é / q. CA, morre queria moirer CB — 60. que fa / reỹ eu ỹ. CA; quemj d. CB; que farey eu hi CB — 61. Con mia CA, Con mha CB; mj seria gram bê CB — 62. por que sey cauos prazeria en CB, uos p. CA — 63. nõ moyro uenhauos por en CB, uenn auos poren CA — 64-68. Que mj CB; que f. CB; ỹ CA, hi CB — 65. mia m. CA, mha m. CB; que uos CA, queuos uj CB; deseiar CA, CB — 66. a deus CA, adeus CB; sempre nõ mha quer CB, mia quer CA — 67. e uenno uos mia sênor preguntar CA, euenha uos mha sênor preguntar CB — 69. Por mha CB; deus CA, CB — 70. e nõ CA, CB; mha deu por mj CB — 71. conuosque uenn a CA, conuosque uenhauos CB — 72. mj d. CB; que farei [eu hi] CB; eu ỹ CA — 73. Hy day CV, Hyday CB; mha m. CV, CB — 74. por que nõ CV, CB — 75. eirey CV, CB; quyserdes CV, CB — 76. Tan CV, Tã CB; que m. CV. CB; seme nõ CV, CB.

id', ai miá madre, vee-lo polo guarir;
 e irei eu convosco, se vós quiserdes.

80 Porque morr' e me quer gram bem de coraçom,
 ide vee-lo, miá madre: guarrá entom,
 e irei eu convosco, se vós quiserdes.

VI

(CV 252 = CB 651)

Se eu, miá filha, for
 voss'amigo veer,
 porque morre d'amor
 85 e nom pode viver,
 iredes comigu'i?
 Par Deus, miá madr', irei!

Pois vos quer tam gram bem
 que nom pode guarir,
 90 dizede-m'ũa rem:
 pois eu lá quero ir
 iredes comigu'i?
 Par Deus, miá madr', irei!

95 Sempre lh'eu coita vi
 por vós, e mort'há i.
 Filha, pois eu vou i
 e mig'outrem nom vai
 iredes comigu'i?
 Par Deus, miá madr', irei!

77. iday mha CV, CB; poylo g. CV, CB — 78. eyrey eu cõ uosco [se uos CV, CB — 79. Por que de morte me quer gram bê de coracõ CV, CB — 80. mha m. CV, CB; en tõ CV, entõ CB — 81. eirey [eu CV, CB — 82. mha f. CV, CB — 83. uossa migo CV, uossamigo CB — 84. Por que CB — 85. enõ p. CV, CB — 86. Hiredes comigui CV, CB — 87. pardeus mha CV, Par deus mha CB; irey CV, CB — 87-93-99. madre i. CV, CB; — 88. poys uos quer tã grã CV, CB — 89. que nõ CV, nõ CB — 90. dizedemũhã CV, CB — 91. poys eu ala quero hir CV, CB — 92. jredes [comigui CV, CB — 94. Senprelheu CV, CB — 95. por uos emortay CV, CB — 96. poys eu uou CV, CB — 97. emigoutrẽ nõ uay CV, CB — 98. jredes [comigui CV, CB.

VII

(CV 256 = CB 655)

- 100 Par Deus, donas, quando veer
meu amigu', e migo falar,
nunca no mund', a meu cuidar,
foi outra tam leda molher
com'eu serei des que o vir.
105 Mais pero triste serei...

VIII

(CV 253 = CB 652)

- Vistes, filha, noutro dia
u vos dix'eu que gram prazer
eu havia d'irdes veer
voss'amigo que morria?
110 Nom vo-lo dix'eu por seu bem,
mais porque mi dissera quem
no viu, que já nom guarria.

- Por al vos nom mandaria
vee-lo; mais oí dizer
115 a quem no viu assi jazer
que tam coitado jazia
que já nom guarria per rem.
Mando-vo-lo veer por em,
por mal que vos dele seria.

- 120 E porque nom poderia
falar-vos nem vos conhocer
nem de vós gasalhad'haver,

100. *deus* CB; *quãdo* CB — 101. *amig emigo* CV, CB — 102. *Nũca* CB; *munda m.* CV, *mũda m.* CB; *cuydar* CV, CB — 103. *foy* CV, CB; *tã leda* CB — 104. *comeu serey* CV, CB; *desqueo uir* CV, *desqueo vir* CB — 105. *mays* CV, CB; *serey* CV, CB — 107. *huuos d.* CV, CB; *que g.* CB — 103. *auya d.* CV, CB — 109. *que m.* CV, CB — 110. *nõ u.* CV — 111. *mays p.* CV, CB; *que mi* CB, *quemi* CV; *disera quem* CV, CB — 112. *uyu que ia nõ* CV, *uyu que io nõ* CB — 113. *aluos nõ* CV, CB; *mãdaria* CB — 114. *velo mays oy* CV, CB — 115. *aqueno uyu* CV, CB; *iazzer* CV, CB — 116. *que tã* CV, *tã* CB; *iazia* CV, CB — 117. *que ia nõ* CV, *ia nõ* CB; *guarira* CV, CB; *rẽ* CB — 118. *por en* CV, CB — 119. *por mal queuos* CV, *pre mal queuos* CB — 120. *porque nõ poderia* CV, CB — 121. *falaruos nõuos* CV, CB — 122. *nẽ d.* CV, CB.

- pero vos gram bem queria,
mandei-vo-lo veer entom.
125 Por aquesto, que por al nom,
filha, par Santa Maria.

123. *perouos gram bẽ queria* CV, *uos grã bẽ queria* CB — 124. *mandey uolo ueer entõ* CV, CB — 125. *por aquesto que por al nõ* CV, CB — 126. *sca m.* CV, CB.

TRADUZIONE. — I. Vorrei chiedere alla mia signora che, in nome di Dio, mi conceda il suo amore; ma ho tanto timore di lei che non oso dirle nulla, per paura che si irrii contro di me e poi non voglia più rivolgermi la parola. — Le direi sinceramente che le sue belle sembianze mi fanno perdere il senno; ma non oso, e tutto questo mi capita per paura che si irrii contro di me e poi non voglia più rivolgermi la parola. — Poiché Dio mi ha assegnato tale sorte che amore mi tenga in sì gran sofferenza, d'ora in poi sarò suo ma non per questo le chiederò nulla, per paura che si irrii contro di me e poi non voglia più rivolgermi la parola.

II. Non volete, mia signora, concedermi il vostro amore finché io viva, e quando sarò morto per causa vostra non potrete più concedermelo: infatti non ho conosciuto chi concedesse mai il proprio amore se non gli fosse possibile. — Potete ricordarvi molto agevolmente di me che soffro per causa vostra; e vi predico che, poi, non potrete concedermi nulla: infatti non ho conosciuto chi concedesse mai il proprio amore se non gli fosse possibile. — Potete ricordarvi di me dopo la mia morte e senza far nulla; e se io farò una buona fine, voi non potrete concedermi altra felicità: infatti non ho conosciuto chi concedesse mai il proprio amore se non gli fosse possibile. — Concedetemi il vostro amore finché sono vivo, e ve ne sarò riconoscente; poiché non me lo concederete, lo so bene, dopo la mia morte, per questa ragione: infatti non ho conosciuto chi concedesse mai il proprio amore se non gli fosse possibile.

III. Per Dio, amico, è molto tempo che non vi ho visto, e ne intuie la ragione: perché mia madre non ha voluto vedervi. — Mi ha proibito di vedervi mai per nessuna cosa al mondo, e perciò non vi ho visto: perché mia madre non ha voluto vedervi. — Magari avessi potuto vedervi, non avrei fatto altro, tanto che l'ho chiesto; ma mi sarebbe stato disdicevole, perché mia madre non ha voluto vedervi. — Le ho chiesto che vi vedesse; Dio non ha voluto che questi miei occhi vi vedessero, perché mia madre non ha voluto vedervi. — Non dovette farmi colpa, amico, di non aver osato vedervi.

IV. Vorrei sapere da voi, signora, giacché desiderate vedere

la mia morte e io non muoio e vorrei morire, che mi diciate che debbo fare. — Con la mia morte mi verrebbe una grande felicità perché so che ne trarreste piacere; e poiché non muoio, mi rivolgo a voi per questo, che mi diciate che debbo fare. — Imploro sempre Dio per la mia morte, che vi ho visto desiderare, ma non vuole concedermela; e mi rivolgo a voi, mia signora, per chiedervi che mi diciate che debbo fare. — Per la mia morte ho implorato Dio e amore, e non me la danno per mettermi in cattiva luce presso di voi; perciò mi rivolgo a voi, signora, che mi diciate che debbo fare.

V. Oh, madre mia, andate a vedere il mio amico, che è afflitto perché non parla con me; e io verrò con voi, se lo vorrete. — È così afflitto che morirà, se non mi vedrà; oh, andate, madre mia, a vederlo per farlo guarire; e io verrò con voi, se lo vorrete. — Poiché muore e mi vuol bene sinceramente, andate a vederlo, madre mia: allora guarirà, e io verrò con voi, se lo vorrete.

VI. — Figlia mia, se andrò a vedere il vostro amico, che muore d'amore e non può vivere, verrete con me?

— Per Dio, madre mia, verrò!

— Poiché vi vuole tanto bene che non può guarire, ditemi una cosa: dato che voglio andare fin là, verrete con me?

— Per Dio, madre mia, verrò!

— Sempre l'ho visto afflitto per voi, e adesso è moribondo. Figlia, dato che vado fin là e con me non viene nessun altro, verrete con me?

— Per Dio, madre mia, verrò!

VII. Per Dio, ragazze, quando verrà il mio amico, e mi parlerà, mai al mondo, a parer mio, ci sarà altra donna tanto lieta, quanto lo sarò io dal momento che lo vedrò. Ma sarò triste...

VIII. Figlia, ricordate quando, l'altro giorno, vi ho detto che avrei avuto gran piacere che andaste a vedere il vostro amico che moriva? non ve lo dissi per suo bene, ma perché chi l'ha visto mi aveva detto che non sarebbe più guarito. — Per un'altra ragione qualsiasi non vi manderei a vederlo; ma da chi l'ha visto giacere ho sentito dire che giaceva tanto malato da non guarire più. Vi permetto di vederlo per questo, per quanto male possa venirvene. — E poiché non potrebbe parlarvi né riconoscervi né ricevere da voi conforto, ma visto che vi voleva un gran bene, vi ho permesso di vederlo: solo per questo, non per altro, figlia, in nome di Santa Maria.

5. All'essenziale unità interna del canzoniere di Joam Nunes si contrappone, evidente, la notevole varietà formale offerta dalle diverse cantigas che lo compongono. La presenza di varie combinazioni metriche, di versi piani in rima con versi tronchi aritme-

ticamente uguali, di cadenze ritmiche aperte a tutte le possibilità accentuative, e perfino di deroghe coscienti alle norme generali della versificazione costituiscono, come vedremo, gli aspetti di tale varietà. Occorre peraltro rilevare che nella maggior parte dei casi si tratta di una varietà giustificata o imposta dalla tradizione, di deroghe non ignote al canzoniere medievale galego-portoghese, a volte di errori ammessi nel clima di un non certo eccessivo rigore poetico nel quale il versificatore si affidava in genere all'accompagnamento musicale per celare o attenuare le proprie deficienze tecniche. Ma nella varietà di metri usata nelle diverse cantigas, più che il rispetto di una improbabile tendenza tradizionale o l'effetto del caso, ci sembra di poter riconoscere un tratto stilistico cosciente, una scelta elaborata del poeta, un elemento funzionale nell'economia dei personaggi e della loro contrapposizione drammatica. Noteremo infatti che ad ogni mutamento di personaggio parlante corrisponde un mutamento di metro, sì che il cambiamento di ritmo e evidentemente di accompagnamento musicale sottolinei l'alternarsi sulla ideale scena delle diverse persone: ci troviamo quindi di fronte, con molta probabilità, ad una nuova prova della unità narrativo-drammatica del canzoniere e della sua destinazione alla recitazione giullaresca cui in modo particolare ci induce a pensare un tale artificio.

I mutamenti di metro sono cinque, in corrispondenza con altrettante « entrate » di personaggi: alle prime due cantigas, dette dall'innamorato in ottosillabi, segue la terza cantiga in cui è introdotta a parlare la ragazza in decasillabi ripresi dall'uomo nella quarta. La supplica della ragazza alla madre è in versi di undici e dodici sillabe, e la risposta di questa in esasillabi, mentre nell'esplosione di allegrezza della prima torniamo agli ottosillabi per concludere con la precisazione materna in eptasillabi femminili e ottosillabi maschili.

Esaminiamo ora partitamente le caratteristiche metriche delle singole cantigas:

I. *Cantiga d'amor*. Tre quartine di novenari tronchi (ottosillabi a rima maschile) con *refram* di due novenari anch'essi tronchi. L'accento interno cade sulla terza, sulla quarta o sulla quinta sillaba: hanno accenti di terza e ottava i vv. 1° e 3° della I strofa, 3° e 4° della II, 1° e 4° della III; di quarta e ottava gli altri. I due versi del *refram* presentano accento interno di quarta

nel 1°, di quinta nel 2°. Rime alterne nelle strofe, rima appaiata nel *refram*. Schema metrico:

8 a : 8 b : 8 a : 8 b — 8 c : 8 c

II. *Cantiga d'amor*. Quattro quartine di novenari tronchi (ottosillabi a rima maschile) con *refram* di due ottonari piani (eptasillabi a rima femminile). Gli accenti della II e della III strofa sono uniformemente di quarta e ottava; la I presenta accento interno di quarta al 1° verso, di terza al 2°, di quinta al 3° e al 4°; l'ultima strofa ha accenti di quarta e ottava al 1° e 4° verso, di di terza e ottava negli altri due. Gli eptasillabi del *refram* hanno rispettivamente accenti di quarta e settima e di terza e settima. Contano per una sillaba *mi-o* dei vv. 22 e 39, e *mi*, e del v. 37. Rime alterne nelle strofe, rima appaiata nel *refram*. Schema metrico:

8 a : 8 b : 8 a : 8 b — 7' c : 7' c

III. *Cantiga d'amigo*. Quattro strofe con *refram* di 2 + 1 endecasillabi tronchi (decasillabi a rima maschile), e *finda* di due endecasillabi di struttura identica. Accenti di quarta e decima nella I e III strofa e nel 2° verso della II, di sesta e decima nella IV strofa e nella *finda*, di quinta e e decima nel primo verso della II strofa e nel verso *refram*. Rime appaiate. Schema metrico:

10 a : 10 a — 10 b

IV. *Cantiga d'amor*. Quattro terzine monorime, con *refram*, di endecasillabi tronchi (decasillabi a rima maschile). Accenti di terza e decima nei vv. 1-2 della II strofa e nel 1° verso della III e della IV, di quinta e decima nel 2° verso della III, di quarta e decima nei rimanenti. Schema metrico:

10 a : 10 a : 10 a — 10 b

V. *Cantiga d'amigo*. Versi di undici sillabe a rima femminile (I strofa e *refram*) alternanti con versi di dodici sillabe a rima maschile, riuniti in tre strofe di due versi rimanti tra loro, più un verso di *refram* libero. Accenti di quarta, settima e undecima nella I strofa; di terza, sesta e undecima nel *refram*; di terza, ottava e dodicesima nel 1° verso, e di quarta, settima e dodicesima nel 2° verso della II e III strofa. Schema metrico:

I strofa 11'a : 11'a — 11'b
II e III » 12 a : 12 a — 11'b

VI. *Cantiga d'amigo*. Tre quartine con *refram*, di settenari tronchi (esasillabi a rima maschile), ad eccezione del 4° verso dell'ultima strofa, che è un settenario piano (esasillabo a rima femminile). Notevole l'accoppiamento tra i due tipi di settenario, soprattutto considerando la rima *ái/ái* dei vv. 95/97. Singolare anche la rima vocale/dittongo del *refram* (*i/ei*). Rime alterne nelle strofe, rima appaiata nel *refram*. Accenti di seconda e sesta nel 1° verso della I strofa, nel 3° della II, nel 2° della III e nei due versi del *refram*; di terza e sesta nei rimanenti. Schema metrico:

I e II strofa 6 a : 6 b : 6 a : 6 b — 6 c : 6 c
III » 6 a : 6 b : 6 a : 6 b — 6 c : 6 c

VII. *Cantiga d'amigo*. Cinque novenari tronchi (ottosillabi a rima maschile) dei quali i primi due hanno accenti di terza e ottava, il 3° e il 5° di quarta e ottava, il 4° di secondo quinta e ottava. L'ultimo verso è evidentemente mutilo della parola in rima, se pure non è guasta la lezione offerta dai mss anche per l'ultima parola (*serey*). Manca inoltre un verso per completare la strofa che, a giudicare dallo schema metrico, doveva contare 7 versi. Schema metrico:

8 a : 8 b : 8 b : 8 a : 8 c ...

VIII. *Cantiga d'amigo*. Tre strofe di ottonari piani e novenari tronchi (eptasillabi a rima femminile e ottosillabi a rima maschile), senza *refram*; l'ultimo verso della II strofa è un novenario piano (ottosillabo a rima femminile). Gli eptasillabi femminili (1° 4° e 7° verso di ogni strofa) presentano un'unica rima in tutta la cantiga; rima unica hanno anche i vv. 2-3 di tutte tre le strofe e i vv. 5-6 delle prime due. La posizione degli accenti interni è estremamente varia: gli eptasillabi femminili sono accentati sulla terza, ad eccezione dei vv. 4° e 7° (ottosillabo femm.) della II strofa accentati sulla quarta; gli altri hanno accento di seconda (v. 124), terza (vv. 108, 111, 122, 125), quarta (vv. 107, 114-115, 118, 121), quinta (vv. 110, 117). Schema metrico:

7'a:8b:8b:7'a:8c:8c:7'a
 7'a:8b:8b:7'a:8c:8c:8'a
 7'a:8b:8b:7'a:8d:8d:7'

RIEPILOGO DELLA STRUTTURA STROFICA:

strofe monometriche senza *refram*:

8 8 8 8 8 ... VII

strofe monometriche con *refram*:

11'	11'	—	11'							V, 1
10	10	10	—	10						IV, 1-2-3-4
10	10	—	10							III, 1-2-3-4
8	8	8	8	—	8	8				I, 1-2-3
6	6	6	6	—	6	6				VI, 1-2
6	6	6	6'	—	6	6				VI, 3

strofe monometriche con *refram* eterometrico:

12	12	—	11'							V, 2-3
8	8	8	8	—	7'	7'				II, 1-2-3-4

strofe polimetriche (versi di 7 e 8 sillabe):

7'	8	8	7'	8	8	7'				VIII, 1-3
7'	8	8	7'	8	8	8'				VIII, 2.

GLOSSARIO

a - pron. pers. atono 3^a f. s., 'la':
nom a rogarei, 16; *nom mi-a quer dar*, 66; *nom mi-a dam*, 70.

a - prep., 'a': *venh'a vós*, 63, 71;
pois desejades miá mort'a veer, 58; *a meu cuidar* 'a parer mio', 102.

a - prep., 'da': *rog'eu a Deus* (ROGARE AB ALIQUO), 66; *oi dizer / a quem no viu* (AUDIRE AB ALIQUO), 115.

ai - inter., 'oh!': *ai miá madre*, 73, 77.

al - pron. e agg. indef., 'altro', in prop. negat. 'niente': *nom fare-des al*, 28; *nom fezera end'al*, 49; *por al (...)* *nom*, 113, 125; *sem al rem*, 32.

amigo - sost. m. s., 'amico, innamorato': 43, 56, 73, 83, 101, 109.

amor - sost. m. s., 'amore': (personif.) 15, 69; *morror d'a.*, 84.

[andar] - v. intr., seguito da agg., 'essere': *ando vivo*, 38.

ante - avv. tempo, 'prima': segue *dizer* che assume così il significato di 'predire', 27.

[aqueste] - agg. dimostr., 'questo': *aquestes olhos*, 53.

aquesto - pron. dimostr., 'questo, ciò': *tod'aquesto*, 10; *por aque-sto*, 125.

assanhar-se - v. rifl., 'irritarsi': *de se m'assanhar*, 5, 11, 17.

ass - avv. modo, 'così, in tal modo': 115.

[avair] - v. intr., 'accadere, capitare': ind. pres. 3 s. (impers.), *avem*, 10.

bem - sost. m. s., 'bene, amore':

79, 88, 123; 'felicità': 61; *por seu bem* 'per suo bene, per amore di lui', 110; *fazer bem* 'concedere amore', 2, 20, 24, 30, 34, 36, 38, 42.

bem - avv. modo, 'bene': 39; raff. di avv., 'molto': *bem leu*, 25.

bõa - agg. f. s., 'buona': 33.

bom - agg. m. s., 'bello': *bom parecer* 'bell'aspetto, belle sembianze', 9.

ca - cong. caus., 'poiché': 23, 29, 35, 38, 41, 56 (cf. Meyer-Lübke, *Gramm.* [trad. fr.], III, § 584); segue *saber* al v. 62 (cf. in eod., § 575).

coita - sost. f. s., 'sofferenza': 14, 94.

coitado - part. pt., 'afflitto, sofferente': 74, 76, 116.

com - prep. usata per esprimere la causa: *com medo*, 5, 11, 17; *com miá morte* 'per la mia morte', 61.

comigo - pron. pers. 1^a s. con prep. comit. iter., 'con me': *iredes comigu'i?*, 86, 92, 98; cf. la forma sempl. *migo*, più frequente.

como - cong., introduce prop. dipendente da un verbo dichiarativo, 'come, che': *Diria-lh'eu... como me faz perder o sem*, 8; cong. comparativa, 'quanto, come': *nunca.../foi outra tam leda molher / com'eu serei*, 104 (cf. Meyer-Lübke, *Gramm.* [trad. fr.], III, §§ 580 e 610).

conhocer - v. tr., 'riconoscere': 121.

convosco - pron. pers. 2^a p. con prep. comit. iter., 'con voi':

- estar convosqu'*; e... 71; *irei eu convosco*, 75, 78, 81.
- coraçom** - sost. m. s., 'cuore': nell'espressione *de coraçom* 'sinceramente', 7, 79.
- cuidar** - sost. m. s., 'parere, opinione': *a meu cuidar* 'a parer mio', 102.
- culpa** - sost. f. s., 'colpa': nell'espressione *põer culpa* 'incolpare', 55.
- dar** - v. tr., 'dare, assegnare, concedere': ind. pres. 3 p. *dam*, 70; ind. perf. 3 s. *deu*, 13; inf. impers. *dar*, 66.
- de** - prep., 'di': 5, 7, 11, 17, 26, 31, 79, 84 (*d'*); *d'irdes*, 108; 'da', con *saber* e *haver*: 57, 122.
- [**defender**] - v. tr., 'proibire': ind. perf. 3 s. *defendeu*, 46.
- dela** - pron. pers. 3 f. s. con prep. *de*, 'di lei': 3.
- dele** - pron. pers. 3 m. s. con prep. *de* 'da', 'da lui': 119.
- depois** - prep. temp., 'dopo': *depois miã morte*, 32.
- des que** - locuz. prep. temp. indicante l'inizio dell'azione, 'dal momento che': *des que o vir*, 104.
- desejar** - v. tr. e intr., 'desiderare': ind. pres. 2 p. *desejades* (*miã mort' a veer*), 58; inf. impers. *desejar*, 65.
- Deus** - sost. m. s., 'Dio': (*por D.*) 2; (*par D.*) 43, 87, 93, 99, 100; 13, 52, 66, 69.
- dever** - v. tr., 'dovere': ind. pres. 2 p. *devedes*, 55.
- dia** - sost. m. s., 'giorno': 106.
- dizer** - v. tr., 'dire' (cf. anche *dizer ante* 'predire', 27): ind. pres. 1 s. *digo*, 27; ind. perf. 1 s. *dix'* (*dix'eu*), 107, 110; ind. piucch. 3 s. *dissera*, 111; cong. pres. 2 p. *digades*, 60, 64, 68, 72; cond. pres. 1 s. *diria*, 7; imperat., 2 p. *dizede*, 90; inf. impers. *dizer*, 114.
- [**dona**] - sost. f. s., 'amica', 'ragazza': *Par Deus, donas*, 100.
- e** - cong. cop., 'e': 6, 10, 12, 18, 21, 27, 32, 33, 37, 44, 59, 63, 67, 69, 75, 78, 80, 81, 85, 95, 97, 101, 120; 'ma': 66, 70; ha valore causale al v. 71.
- em** - prep. loc., 'in': 6, 14.
- em** - avv. pronominale atono (cf. *ende*), 'ciò, di ciò, ne': normalmente accompagnato dalla prep. *por* (*por em* 'per questo, per ciò'): 47, 63, 118; isolato al v. 62.
- ende** - avv. pronominale atono (INDE), 'ne': *nom fezera end'al*, 49.
- enquanto** - cong. indicante la contemporaneità di due azioni, e il punto finale di quella fra le due espressa dal verbo della prop. subordinata, 'mentre, finché': *nom me queredes, miã senhor, / fazer bem enquanto'eu viver*, 20 (regge il fut. del cong.).
- entom** - avv. temp., 'allora': 80, 124.
- estar** - v. intr., 'essere, stare': nelle espressioni *estar mal* 'essere disdicevole', *estar peor com alquém* 'essere in cattive relazioni con qualcuno': cond. 3 s. *estarm'ia*, 50; inf. impers. *estar*, 71.
- eu** - pron. pers. sogg. 1 s., 'io': 1, 7, 20, 21, 23, 27, 29, 33, 35, 39, 40, 41, 49, 52, 59, 60, 64, 66, 68, 72, 75, 78, 81, 82, 91, 94, 96, 104, 107, 108, 110.
- falar** - v. tr., 'dire': *nom ouso falar rem* 'non oso dirle nulla', 4; v. intr., 'parlare, rivolgere la parola': 6, 12, 18, 74, 101, 121. Forme: ind. pres. 3 s. *fala*, 74; cong. fut. 3 s. *falar*, 101; inf. impers. *falar*, 4, 6, 12, 18, 121.
- fazer** - v. tr., 'fare': ind. pres. 3 s. *faz*, 8; ind. fut. 1 s. *farei*, 60, 64, 68, 72; ind. fut. 2 p. *faredes*, 28, 34, 39; ind. piucch. 1 s. *fezera*, 49; cong. pres. 1 s. *faça*, 33; cong. imp. 3 s. *fezesse*, 2, 23, 29, 35, 41; imperat. 2 p. *fazede*, 37; inf. impers. *fazer*, 20, 22, 70.
- fazer bem** - espressione corrispondente a 'concedere amore', 'amare': 2, 20, 22, 28, 34, 37, 39

- (in cui *bem* può essere anche sottinteso).
- fazer estar peor** - 'far stare male', 'inimicare', 'mettere in cattiva luce': *por me fazer peor / estar convosqu'*, 70-71.
- filha** - sost. f. s., 'figlia': 82, 96, 106, 126.
- fim** - sost. f. s., 'fine, morte': *e se eu faça boa fim*, 33.
- gasalhado** - sost. m. s., 'conforto': 122.
- [**gracir**] - v. tr., 'essere grato, riconoscente': *gracir-vo-l'-ei* (ind. fut. fratto con pron. compl. inse-riti), 37.
- gram** - agg. m. e f. s., 'grande': *gram bem*, 61, 79, 88, 123; *gram pavor*, 3; *gram sazom*, 43; *gram prazer*, 107.
- guarir** - v. tr. e intr., 'guarire': ind. fut. 3 s. *guarrá*, 80 (intr.); cond. 3 s. *guarria*, 112, 117 (intr.); inf. impers. *guarir*, 77 (tr.), 89 (intr.).
- haver** - v. tr. e impers., 'avere': ind. pres. 1 s. *hei*, 3; ind. pres. 3 s. (impers.) 43, (pers.) 95; ind. imperf. 1 s. *havia*, 108; inf. impers. *haver*, 122.
- i** - avv. loc., 'là': *iredes comigu'i?*, 86, 92, 98; *mort'há i*, 95; *eu vou i*, 96; espletivo in *que farei eu i*, 60, 64, 68, 72.
- ir** - v. intr., 'andare': ind. pres. 1 s. *vou*, 96; ind. pres. 3 s. *vai*, 97; ind. fut. 1 s. *irei*, 75, 78, 81, 87, 93, 99; ind. fut. 2 p. *iredes*, 86, 92, 98; imperat. 2 p. *ide*, 73, 77, 80; cong. fut. 1 s. *for*, 82; inf. impers. *ir*, 91; inf. pers. 2 p. *irdes*, 108. *Ir veer*, 73, 77, 80, 82.
- já** - avv., qui usato soltanto in unione con *nom*: *já nom* 'non... più', 112, 117.
- já sempre** - loc. avv., 'd'ora in poi' (cf. CA, 2759, 10074): *já sempre serei seu*, 15.
- jazer** - v. intr., 'giacere (malato in un letto)': 115, 116.
- lá** - avv. loc., 'là': *eu lá quero ir*, 91.
- leda** - agg. f. s. (da *ledo*), 'lieta, felice': 103.
- leu** - avv., nell'espressione *bem leu* (prov. *ben leu*), 'agevolmente, facilmente': 25.
- lhe, lh'** - pron. pers. atono 3 s., m. e f. (compl. ind.), 'a lei, le': *que lhe nom ouso falar rem*, 4; *diria-lh'eu*, 7; *roquei-lh'eu*, 52; 'a lui, gli': *sempre lh'eu coita vi*, 94.
- lo** - art. det. m. s. (usato dopo forma verb. inf. per il normale o), 'il': *id'... vee-lo meu amigo*, 73.
- lo** - pron. pers. atono 3 m. s. (compl. dir.) usato dopo parole terminanti per -s o -r, 'lo': *digo-vo-l'an'eu*, 27; *gracir-vo-l'-ei*, 37; *poi-lo roquei*, 50; *vee-lo*, 77, 80, 114; *vo-lo* 've lo', 110, 118, 124.
- m'** - pron. pers. atono 1 s. (cfr. anche *me* e *mi*), 'mi': 5, 14, 17, 50, 90.
- madre** - sost. f. s., 'madre': 45, 48, 51, 54, 73, 77, 80, 87, 93, 99.
- mais** - cong. avvers., 'ma': 3, 9, 16, 50, 111, 114; *mais pero*, 105.
- mal** - sost. m. s., 'male': 26, 118; avv.: 50.
- [**mandar**] - v. tr.; *mandar veer*, con valore causativo o concessivo, 'far vedere', 'permettere di vedere': ind. pres. 1 s. *mando*, 118; ind. perf. 1 s. *mandei*, 124; cond. 1 s. *mandaria*, 113.
- Maria** - *par Santa Maria*, 126.
- me** - pron. pers. atono 1 s. (cf. anche *m'* e *mi*), 'mi': 2, 6, 8, 12, 13, 18, 19, 28, 34, 60, 61, 64, 68, 72, 76, 79.
- medo** - sost. m. s., 'paura': 5, 11, 17.
- mentre** - cong. temp., 'mentre, finché': *mentrando vivo*, 38.

- meu** - agg. poss. 1 s. m., 'mio': 53, 73, 101, 102.
- mi** - pron. pers. atono 1 s. (cf. anche *m'* e *me*), 'mi, me': 10, 11, 22, 37, 39, 46, 55, 66, 70, 111.
- miá** - agg. poss. 1 s. f. (monosill.), 'mia': *miá senhor*, 1, 19, 67; *miá morte*, 32, 58, 61, 65, 69; *miá madre*, 45, 48, 51, 54, 73, 77, 80, 87, 93, 99; *miá filha*, 82.
- migo** - pron. pers. 1 s. con prep. comit. semplice, 'con me': *nom fala migo*, 74; *mig'outrem nom vai*, 97; e *migo falar*, 101; cf. la forma con prep. iter. *comigo*.
- mim** - pron. pers. 1 s., forma tonica preced. da prep., 'me': *de mim*, 26, 31.
- molher** - sost. f. s., 'donna': 103.
- morrer** - v. intr., 'morire': ind. pres. 1 s. *moiro*, 59, 63; ind. pres. 3 s. *morre*, 79, 84; ind. impf. 3 s. *morria*, 109; ind. fut. 3 s. *morrerá*, 76; cong. fut. 1 s. *morrer*, 40; inf. impers. *morrer*, 59.
- morte** - sost. f. s., 'morte': 32, 58, 61, 65, 69, 95.
- morto** - part. pt. di *morrer*, m. s., 'morto': *pois eu... morto for*, 21.
- muíto** - agg. e avv., 'molto': *sofro muíto mal*, 26; *muít'há gram sazom*, 43.
- nem** - cong. neg., 'né, e... non': 47, 121, 122.
- nembrar** - v. intr., 'ricordare': (*n. de mim*) 25, 31.
- nenhũa** - agg. di quantità con valore negativo f. s., 'nessuna': *per nenhũa rem*, 46.
- no** - art. det. m. s. con prep. loc. *em*, 'nel': 102.
- no** - pron. pers. atono 3 m. s., usato dopo parole terminanti per vocale nasale, 'lo' (cf. *lo* e *o*): 112, 115.
- nom** - avv. neg., 'non': 4, 6, 9, 12, 16, 18, 19, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 38, 41, 42, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 59, 63, 66, 70, 74, 76, 85, 88, 97, 110, 112, 113, 117, 120; 'no': 44, 125.
- noutro** - agg. indef. m. s. con prep. temp. *em*, 'nell'altro, l'altro': 106.
- nunca** - avv. temp., 'mai': 24, 30, 36, 42, 47, 102.
- o** - art. det. m. s., 'il': 8, 9.
- o** - pron. pers. atono 3 m. s., 'lo': 22, 39^o, 104.
- [**oir**] - v. tr., 'sentire' (*oir dizer* 'sentir dire'): ind. perf. 1 s. *oí*, 114.
- [**olho**] - sost. m. s., 'occhio': *aquestes olhos meus*, 53.
- [**ousar**] - v. intr., 'osare': 10; seguito da infinito: *nom ouso falar*, 4; *nom ousei veer*, 56. Ind. pres. 1 s. *ouso*, 4, 10; ind. perf. 1 s. *ousei*, 56.
- outrem** - pron. indef., 'altro': 97.
- outro** - agg. indef. m. s., 'altro': 34; f. s. (*outra*), 'altra': 103; cf. *noutro*.
- par** - prep., 'per': *par Deus*, 43, 87, 93, 99, 100; *par Santa Maria*, 126.
- parecer** - sost. m. s., 'aspetto, sembianze': *o seu bom parecer*, 9.
- pavor** - sost. m. s., 'paura', 3.
- peor** - avv. compar., 'peggio': (*fazer estar peor com alguém* 'mettere in cattiva luce presso qualcuno'), 70.
- per** - prep. caus., 'per': *per nenhũa rem*, 46; *per rem*, 117.
- perder** - v. tr., 'perdere', 8.
- pero** - cong. avvers., 'ma, però', 105; cong. caus., 'giacché', 123.
- [**poder**] - v. intr., 'potere': ind. pres. 3 s. *pode*, 85, 89; 2 p. *podes*, 25, 31; ind. fut. 2 p. *poderes*, 22; cong. impf. 3 s. *podesse*, 24, 30, 36, 42; cond. 3 s. *poderia*, 120.
- põer** - v. tr., 'porre, addossare': (*põer culpa* 'incolpare'), 55.
- poi-lo** - cong. consec. *pois* seguita dal pron. pers. atono di 3 s. m. o: 50.
- pois**¹ - avv. temp., 'poi, dopo': 6, 12, 18, 28.

- pois**² - cong. temp., 'quando, dopo che', seguita dal fut. cong.: e *pois eu por vós morto for*, 21; *pois eu morrer*, 40.
- pois**³ - cong. consec., 'poiché, giacché', seguita dall'ind.: *pois me Deus tal ventura deu*, 13; *poi-lo roguei*, 50; *pois desejades miá mort'a veer*, 58; e *pois nom moiro*, 63; *pois vos quer tam gram bem*, 88; *pois eu lá quero ir*, 91; *pois eu vou i*, 96.
- por-lo** - prep. finale *por* e pron. pers. 3 s. m. o, 'per lo', 77.
- por**¹ - prep. caus., 'per, a causa di': *por vós*, 21, 27, 95; *por tal razom*, 40; *por em*, 47, 63, 118; *por miá morte*, 65, 69; *por seu bem*, 110; *por al*, 113, 125; *por aqwesto*, 125. Cf. *por Deus*, 2.
- por**² - prep. fin., 'per, al fine di': *por me fazer peor estar convo-sc[o]*, 70; *polo guarir*, 77.
- por que**: - cong. concess., 'per quanto': *por mal que vos dele seria*, 119.
- porque** - cong. caus., 'perché': 44, 45, 48, 51, 54, 62, 74, 79, 84, 111, 120.
- prazer** - sost. m. s., 'piacere': (*haver prazer de seg. dall'inf. pers.*), 107.
- [**prazer**] - v. impers., 'piacere': cond. *prazeria*, 62.
- preguntar** - v. tr., 'chiedere, domandare': 67.
- quando** - cong. temp., 'quando', seguita dal fut. cong.: *quando veer*, 100.
- que**¹ - pron. rel., 'che': 26, 65, 74, 109.
- que**² - cong. dichiar., 'che': 2, 28, 46, 52, 53, 60, 64, 68, 72, 107, 112, 116.
- que**³ - cong. caus., 'ché': 125.
- que**⁴ - cong. correl. di *tam*, *tal*, *muíto*: 4, 14, 44, 76, 89, 117.
- quem** - pron. int., 'chi': 23, 29, 35, 41, 111, 115.
- querer** - v. tr., 'volere': ind. pres. 1 s. *quero*, 91; ind. pres. 3 s. *queres*, 66, 79, 88; ind. pres. 2 p. *queredes*, 19; ind. impf. 3 s. *querria*, 123; ind. perf. 3 s. *quis*, 45, 48, 51, 52, 54; cong. fut. 2 p. *quiserdes*, 75, 78, 81; cond., 1 s. *querria*, 57, 59; inf. impers. *querer*, 6, 12, 18.
- razom** - sost. f. s., 'ragione': *por tal razom*, 40.
- rem** - sost. f. s., 'cosa': *dizede-m'ua rem*, 90; in prop. negative, 'niente': *nom ouso falar rem*, 4; *sem al rem*, 32; *per nenhũa rem*, 46; *que já nom guarria per rem*, 117.
- [**rogar**] - *rogar alguém* 'chiedere a qualcuno': 1, 16, 52, 69; *rogar alguma coisa*, 50; *rogar a alguém* 'implorare qualcuno', 66. Ind. pres. 1 s. *rogo*, 66; ind. perf. 1 s. *roguei*, 50, 52, 69; ind. fut. 1 s. *rogarei*, 16; cond. 1 s. *rogaria*, 1.
- saber** - v. tr., 'sapere': ind. pres. 1 s. *sei*, 39, 62; inf. impers. *saber*, 57.
- santa** - agg. f. s., 'santa': 126.
- sazom** - sost. f. s., 'tempo': *muít'há gram sazom*, 43.
- se**¹ - pron. rifl. 3 s., 'si': 5, 11, 17.
- se**² - cong. condiz., 'se' (seg. dal congiuntivo): 24, 30, 33, 36, 42, 75, 76, 78, 81, 82.
- [**seer**] - v. intr., 'essere': ind. pres. 3 s. *é*, 74; ind. perf. 3 s. *foi*, 103; ind. fut. 1 s. *serei*, 15, 104, 105; cong. fut. 1 s. *for*, 21; cond. 3 s. *seria*, 61, 119.
- sem**¹ - sost. m. s., 'senno': *perder o sem*, 8.
- sem**² - prep., 'senza': *sem al rem*, 32.
- sempre** - avv. temp., 'sempre': 66, 94.
- senhor** - sost. f. s., 'signora' (accompagnato o no dal possessivo *miá*): 1, 19, 57, 67, 71.
- seu** - pron. e agg. poss. 3 m. s., 'suo': *o seu bom parecer*, 9; *seu bem*, 110; *já sempre serei seu*, 15.

[sofrer] - v. tr., 'soffrire': ind. pres. 1 s. *sofro*, 26.

tal - agg. det., 'tale, questo': 40; correl. di *que* (*tal ventura deu que*), 13.

tam - avv. correl. di *que* (3, 76, 88, 116) e di *como* (103), 'tanto'.

tamanho - agg. f. s., 'così grande': *em tamanho coita*, 14.

[teer] - v. tr., 'tenere': *que m'em tamanho coita tem amor*, 14 (ind. pres. 3 s.).

todo - agg. m. s., 'tutto': *tod'a-questo*, 10.

triste - agg. f. s., 'triste' (contrapp. a *leda* del v. 103): 105.

u - avv. temp., 'quando': *noutro dia/u vos dix'eu*, 107.

ũa - agg. f. s., 'una': 90.

veer - v. tr., 'vedere', 'visitare', 'ricordare': ind. pres. 2 p. *vedes*, 44; ind. perf. 1 s. *vi*, 23, 29, 35,

41, 44, 47, 65, 94; ind. perf. 3 s. *viu*, 112, 115; ind. perf. 2 p. *vi-stes*, 106; ind. piucch. (con valore ottativo) 1 s. *vira*, 49; cong. impf. 3 s. *visse*, 47, 52; cong. impf. 3 p. *vissem*, 53; cong. fut. 1 e 3 s. *vir*, 76, 104; inf. impers. *veer*, 45, 48, 51, 54, 56, 58, 73, 77, 80, 83, 108, 114, 118, 124.

ventura - sost. f. s., 'sorte': 13.

[viir] - v. intr., 'venire' (*venh'a vós*): ind. pres. 1 s. *venho*, 63, 67, 71; cong. fut. 3 s. *veer*, 100.

viver - v. intr., 'vivere': cong. fut. 1 s. *viver*, 20; inf. impers., *viver*, 85.

vivo - agg. m. s., 'vivo': 38.

vós - pron. pers. tonico 2 p., 'voi': *vós*, 55, 75, 78, 81; *de vós*, 57, 122; *a vós*, 63, 71; *por vós*, 21, 27, 95.

vos - pron. pers. atono 2 p., 'vi': 25, 31, 44, 45, 47², 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 62, 65, 67, 88, 107, 113, 119, 121², 123; *vo-lo* (*vos + o*): 27, 37, 110, 118, 124.

vosso - agg. poss. 2 p., m. s.: 83, 109.

GIUSEPPE TAVANI

J. COINTA, SIEUR DES BOULEZ, EXÉCUTÉ PAR L'INQUISITION DE GOA EN 1572

Dans l'*História do Brasil* de Fr. Vicente do Salvador, on trouve le récit suivant de la fin de J. Cointa, sieur des Boulez¹:

« Entre os primeiros francezes que vieram ao Rio de Janeiro em companhia de Nicoláu Villaganhon... vinha um hereje calvinista chamado João Bouller, o qual fugiu pera a capitania de S. Vicente, onde os portuguezes o receberam cuidando ser catholico, e como tal o admittiam em suas conversações, por elle ser tambem na sua eloquente e universal na lingua espanhola, latina, grega, e saber alguns principios da hebréa, e versado em alguns logares da sagrada escritura, com os quaes, entendidos a seu modo, dourava as pirulas e encobria o veneno aos que o auviam e viam morder algumas vezes na autoridade do Summo Pontifice, no uso dos sacramentos, no valor das indulgencias, e em a veneração das imagens. Comtudo não faltou quem o conhecesse (que ao lume da fé nada se esconde), e o foram denunciar ao bispo, o qual o condemnou como seus erros mereciam e sua obstinação, que nunca quiz retractar-se, pelo que o remetteu ao governador, o qual o mandou que, à vista dos outros que tinham cativos na ultima victoria, morresse a mãos de um algoz.

Achou-se alli pera o ajudar a bem morrer o padre Joseph de Ancheta, que já então era sacerdote, e o tinha ordenado o mesmo

¹ Sur J. Cointa, voir, entre autres études, la copie des procès de l'Inquisition de Lisbonne 5451 et 1586 dans le vol. XXV, pp. 215-308, des *Annaes da Bibliotheca Nacional* de Rio de Janeiro; l'étude de Sousa Viterbo dans ses *Trabalhos náuticos dos Portuguezes nos séculos XVI e XVII*, t. II (Lisbonne, 1900), pp. 257-267; celle de Capistrano de Abreu, *João Cointa, senhor de Bolés*, dans la troisième série des *Ensaio e estudos (Crítica e historia)*, Rio, 1938, pp. 13-30; les références du P. Serafim Leite, S. I., dans son *História da Companhia de Jesus no Brasil*, t. II, Lisbonne, 1938, pp. 386-388 (avec des indications bibliographiques) et dans son *Breve itinerário para uma biografia do P. Manuel da Nóbrega*, Rio de Janeiro, 1955, pp. 162-165 (le chapitre est intitulé *Um francês fugitivo e dúbio (1560)*).

bispo D. Pedro Leitão e, posto que no principio o achou rebelde, não premitiu a divina providencia que se perdesse aquella ovelha fóra do rebanho da igreja, sinão que o padre com suas efficazes rasões, e principalmente com a efficacia da graça, o reduzisse a ella. Ficou o padre tão contente deste ganho, e por conseguinte tão receioso de o tornar a perder que, vendo ser o algoz pouco dextro em seu officio e que se detinha em dar a morte ao réu e com isso o angustiava e o punha em perigo de renegar a verdade que já tinha confessada, reprehendeu o algoz e o industriou pera que fizesse com presteza seu officio, escolhendo antes pôr-se a si mesmo em perigo de incorrer nas penas ecclesiasticas, de que logo se absolveria, que arriscar-se aquella alma ás penas eternas.

Casos são estes que desculpa a divina dispensação e a caridade, que é sobre toda a lei, e, sem isto, mais são pera admirar que pera imitar »¹.

Ce récit, qui ne fait guère honneur à Anchieta et que Fr. Vicente do Salvador avait tiré de la biographie de S. Beretario (Cologne, 1617)², est inexact, tout au moins en ce qui concerne la personne de l'hérétique supplicié, qui ne fut certainement pas J. Cointa.

De la destinée finale du Sieur des Boulez, Anchieta lui-même donnait une version différente dans son *Informação do Brasile de suas Capitánias*:

« Um dos moradores desta torre era um Joannes de Bolés, homem douto nas letras latinas, gregas, hebraicas e mui lido na escriptura sagrada, mas grande herege. Este, com medo de Ville-gaignon que pretendia castigar-o por suas heresias, fugiu com alguns outros para S. Vicente nas canoas dos Tamoyos que iam lá à guerra com titulo de os adjudarem, e chegando à fortaleza da Bertioga se mettu com os seus e se ficou em S. Vicente. Alli começou logo a vomitar a peçonha de suas heresias, ao qual resistiu o padre Luiz da Grã e o fez mandar preso a Bahia e dahi foi mandado pelo bispo D. Pedro Leitão a Portugal e de Portugal à India e nunca mais appareceu »³.

¹ Frei Vicente do Salvador, *Historia do Brasil*, 1560-1627. Terceira edição revista por Capistrano de Abreu e Rodolpho Garcia. São Paulo-Cayeiras-Rio, [1931], pp. 193-194.

² *Op. cit.*, pp. 136 et 140-141.

³ *Informações e fragmentos historicos do Padre Joseph de Anchieta, S. J. (1584-1586)* publiés, avec une introduction de Capistrano de Abreu, dans

Le dernier renseignement était confirmé par le P. Luís da Grã dans une dénonciation à Bahia le 14 Août 1591:

« ... o dito francêz Villa Nova era luterano da seita do Bulhes que foi desterrado pera a India... »¹.

L'utilisation du procès inquisitorial contre J. Cointa, conservé aux Archives Nationales de la Torre do Tombo, a permis aux historiens de reconstituer une partie de la vie du Sieur des Boulez. Un procès devant Gonçalo Monteiro, vicaire de Santos et Auditeur ecclésiastique, provoqué par les dénonciations du P. Luís da Grã, Provincial de la Compagnie de Jésus, se termine par l'acquiescement de J. Cointa (qui ignorait qu'on le poursuivait) le 14 Mai 1560. Mais le 28 Décembre de la même année, le navire sur lequel le Sieur des Boulez s'était embarqué pour le Portugal, fait escale à Bahia. L'évêque D. Pedro Leitão le fait arrêter à bord et lui instaure un nouveau procès. En 1563, sur l'ordre du Cardinal-Infant, le Français est transféré dans les cachots de l'Inquisition de Lisbonne. Le 12 Août 1564, la sentence du Saint-Office le condamnait à abjurer ses hérétiques erreurs et le 15 Novembre on le mettait en liberté à condition qu'il ne sorte pas du Portugal sans la permission du Cardinal-Infant.

En 1566, Jean Cointa fait paraître à Lisbonne, chez Marcos Borges, deux ouvrages:

1° *Paradoxo ou sentença philosophica contra a opinião do vulgo: Que a natureza não faz o homem se não a industria;*

2° *Catholica e religiosa amoestação aa subjetar o homem seu entendimento aa obediencia da fee, com breue e crara e douta exposiçã do simbolo dos Apostolos*².

le vol. 1 des *Materiaes e achêgas para a historia e geografia do Brasil publicados por ordem do Ministerio da Fazenda*, Rio de Janeiro, 1886, p. 11. Selon le P. Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, t. VIII, Rio de Janeiro, 1949, p. 22, un texte autographe, mais non signé, d'Anchieta, de cette *Informação do Brasil e de suas Capitánias* se trouve dans les Archives romaines de la Compagnie de Jésus.

¹ *Primeira Visitação do Santo Officio às partes do Brasil* pelo licenciado Heitor Furtado de Mendonça. Tome II: *Denúncias da Bahia: 1591-1593*. Série Eduardo Prado. São Paulo, 1925, p. 331.

² Des exemplaires de ces ouvrages se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro et à celle de l'Université de Harvard (fonds F. Palha); d'autres se trouvaient dans les collections de A. Fernandes Tomás, Ribeiro dos Santos et José do Canto. Le *Paradoxe ou sentence philosophique* fut publié en français, sans le nom de J. Cointa, à Paris, en 1605, chez Nicolas du Fossé. Il serait intéressant de comparer l'édition française au texte portugais et, plus généralement, d'étudier les idées du Sieur des Boulez telles qu'elles se manifestent dans les deux opuscules.

Pour la période postérieure à 1566, acceptant l'information donnée par les Jésuites Anchieta et Luís da Grã, l'historien devait conclure, comme le fait le P. Serafim Leite: « foi mandado para a Índia, onde se lhe perde o rasto »¹.

Cette trace nous l'avons retrouvée dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne: *Reportorio geral de tres mil oito centos processos, que sam todos os despachados neste sancto Officio de Goa, e mais partes da India do anno de Mil e quinhentos e secenta e hum, que começou o dito sancto officio ate o anno de Mil e seis centos e vinte e tres, cõ a lista dos Inquisidores que tem sido nelle, e dos autos publicos da Fee, que se tem celebrado na dita Cidade de Goa. Feito pello licenciado IOÃO DELGADO FIGUEYRA, do Dezembargo de sua Magestade, Promotor e Deputado do dito sancto Officio. Sendo inquisidores os senhores Francisco Borges de Sousa e Ioão Fernandes de Almeida. ANNO de M.DC.XXIII »².*

Cet inestimable document, qui résume toute l'activité de l'Inquisition de Goa jusqu'en 1623, contient deux références à J. Cointa qui nous éclairent définitivement sur son sort tragique.

La première, datée de 1569, se trouve au f. 483:

	[Anno de 1569]	
Luth.	Monsiur de Bulles p. outro nome	frança
Auto 17.	Jana cointa natural de Bulles	
Julho	iunto da cidade de sañs do Reino de França xpão bautisado pr. culpas de lutheranismo, abjurou de vehemti, tendo ia abjurado outra vez no s.to officio de Lisboa. Inq.or Alx.o Dias falcão. Este por relapso foi relaxado no anno de 1572.	vehem.ti

En effet, la seconde mention du Sieur des Boulez, qui se trouve au f. 484 v.°, dit:

	Anno de 1572	
Luth.	Monsiur de Bulles frances q teve seu	frança

¹ *Breve itinerário para uma biografia do P. Manuel da Nóbrega*, p. 165.

² C'est le ms. 203 du *Fundo Geral* de la B.N.L.

Aut. 20	pr.o pcesso no anno de 1569 por	
Jan.ro	Relapso em culpas de luthera-	
Ver. n. 20	nismo entregue a justiça secular.	
	Inq.or Bertolameu da fonceca.	Relaxad.

Ainsi, le 20 Janvier 1572, J. Cointa, Sieur des Boulez, expia sur un bûcher de l'Inquisition de Goa une liberté de langage en matière de religion que ne pouvait tolérer l'implacable orthodoxie lusitane¹.

I. S. RÉVAH

¹ Le P. Serafim Leite (*Breve itinerário*, p. 164) présente les idées de J. Cointa de la manière suivante: « Bolés, pelos seus depoimentos e os dos outros incluidos no processo, e ainda pelo do calvinista Jean de Lery, com quem viajara até à Guanabara, era homen culto, de cultura inorgânica, com o seu quê de astrólogo e judaizante e calvinista e católico, sem ser coisa nenhuma a fundo; mas gostava de palras e discutir do lado das objecções, ora com uns ora com outros, alardeando erudição e produzindo o confusioismo ».

UN DOCUMENT SUR L'APPLICATION DE L'INDEX
DE PAUL IV:

L'INSTRUCTION DE FÉVRIER 1559

On a souvent retracé l'émotion provoquée par la publication, à la fin de l'année 1558, de l'Index des livres prohibés édicté par le Pape Paul IV. Étaient prohibés, non seulement les livres ouvertement hérétiques, mais encore tous les livres, même ne traitant pas de matières religieuses, imprimés depuis quarante ans qui ne portaient pas l'indication de l'auteur ou de l'imprimeur ou de l'année ou du lieu d'impression, tous les livres imprimés sans licence préalable de l'Ordinaire ou de l'Inquisition, tous les livres imprimés par des typographes ayant livré aux presses des ouvrages d'auteurs hérétiques, tous les livres traitant de divination ou de magie.

Comme le soulignait tout récemment le P. Mario Scaduto, S. I.:

« La pubblicazione dell'Indice gettò in allarme librai e tipografi, onesti eruditi, insegnanti. Non solo venivan colpite, come sino a quel momento si era fatto, le opere il cui contenuto dottrinale metteva in pericolo la fede cattolica, ma anche le stampe di qualsiasi genere, anche di scrittori cattolici, solo perché mancanti di qualche indicazione tipografica di nessun valore ai fini del contenuto »¹.

Les protestations jaillies de tout côté et émanant de personnes dont l'orthodoxie n'était pas douteuse provoquèrent bientôt la publication d'une *Moderatio Indicis librorum prohibitorum*²:

« De libris orthodoxorum patrum aliorumve fidelium vel infidelium auctorum nondum rectorum, quotquot interpretatione, typis vel opera haereticorum in lucem prodire, definitum est, eos

¹ Mario Scaduto S. I., *Lainez e l'Indice del 1559. Lullo, Sabunde, Savonarola, Erasmo in Archivum Historicum Societatis Jesu*, année XXIV, fasc. 47 (1955), pp. 17-18.

² F. H. Reusch, *Die Indices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*. Tubingue, 1886, p. 208.

nullatenus legi vel detineri posse nisi prius licentia in scriptis habita ab officio Sanctae Romanae Inquisitionis sive ab ejusdem S. Officii Commissariis vel ab haereticae pravitatis Inquisitoribus seu ab eorum Vicariis. Hujusmodi vero licentia nulli hominum impertienda est nisi ab rasis primum vel adeo oblitteratis, ut legi vel percipi non possint, nominibus, cognominibus, annotationibus, scholiis, censuris, argumentis, summaris et quibuscumque aliis vestigiis memoriae vel industriae omnium eorum, qui in prima classi secundum cujusque elementi seriem in Indice S. Officii fuerint annotati. Quamprimum autem ejusmodi codices ab haeticis versi recogniti vel editi rursus per auctores probatae fidei evulgentur, adeo ut obtineri possint, omnis jam concessa licentia revocata et penitus irrita censeatur ».

Sur la date de promulgation de cette *Moderatio*, une erreur a longtemps eu cours dans les travaux historiques. Francescantonio Zaccaria, à la p. 147 de sa *Storia polemica delle proibizioni de' libri* (Rome, 1777), indiquait que la *Moderatio* datait du 24 Juin 1561; mais, par une curieuse inconséquence, il affirmait qu'elle avait été publiée par Paul IV, mort le 18 Août 1559. La date du 24 Juin 1561 est acceptée par Fr. Heinrich Reusch dans *Der Index der verbotenen Bücher*¹, malgré l'existence d'une édition de Bologne de l'Index de Paul IV, datée du 17 Janvier 1559, qui reproduit la *Moderatio*. La question a été tranchée par J. Hilgers² qui révéla l'existence d'une édition de Novare indiquant que l'Index et sa *Moderatio* avaient été publiés dans la ville le 26 Janvier 1559.

A la Bibliothèque Nationale de Paris, on trouve un exemplaire de l'édition romaine in-4° de 34 feuilles, par Antonio Blado de l'Index de 1558. L'exemplaire est relié avec un placard imprimé qui ne semble pas avoir été connu par les historiens de l'Index. Au dos du placard se trouve le cachet: BIBLIOTHECAE ARCHIEP. BONON., qui indique clairement l'origine de l'exemplaire et du placard³.

Voici le texte du placard⁴:

¹ Tome I, Bonn, 1883, pp. 299-300.

² J. Hilgers S. I., *Der Index der verbotenen Bücher*. Freiburg im Breisgau, 1904, pp. 8 et 490-493.

³ La cote de l'exemplaire est: Q. RÉS. 357.

⁴ Nous marquons par des traits verticaux les fins des lignes.

Instructio circa Indicem librorum prohibitorum ad omnes Inquisitores et ministros | Sacri Officii S. Ro. et Vniversalis Inquisitionis. |

IN DECRETO SACRI OFFICII MANDATUR VT LIBRI PROHIBITI PRAESENTENTVR: |

INTENTIO Sacri Officij ea est, vt omnes huiusmodi libri Inquisitoribus vel eorum Vicarijs siue vbi ipsi non sint Ordinarijs locorum diligenter | et fideliter ab vniversis praesententur, Qui Inquisitores Vicarij vel Ordinarij nulli valeant licentiam concedere libros penitus prohibitos in priuatis domibus com = | burendi, vel aliter destruendi sine legitimis causis, et urgentissimis rationibus. |

CAROLUS MOLINAEVS.

IN libris Alexandri, Decij Dyni, etc. Omnes additiones impij Molinaei, et omnia memoriae ejus vestigia omnino delenda sunt, Merae citationes concordantium | locorum vix tollerantur. |

ivs Canonicum plurimis in locis ab ipso Molinaeo contaminatum penitus interdictum est librarijs, et Typographis omnibus: ab eis que omnia huiusmodi Canonici | Iuris volumina auferenda sunt, siue oblitteratae sint siue non, margines ipsius Molinaei. Praesertim verò Hugo à porta, et Antonius Vincentius, Impressores impie | tatum Molinaei, priuandi sunt eiusmodi libris, et de caetero numerandi inter Typographos de haeresi suspectos. Caeteris studiosis, qui iam sine dolo huiusmodi codi | ces Iuris Canonici compararunt, non antea licentia impertienda est vtendi eis, quàm omnes annotationes et nomina Molinaei deleta sint, a Inquisitores cognoue = | rint eiusmodi libros non fuisse alicubi deprauatos. |

GONDISSALVVS, IN INDICE NOTATVS. |

ALIVS est à Gundissaluo de Villa Diego. |

GREGORIUS GIRALDVS, |

ALIVS est à Lilio Gregorio Ferrariensi. |

IOANNES DIAZIVS. |

ALIVS est à Ioanne Bernardo Diazij etc. |

LEONHARTVS FVCHSIVS. |

OMNIA ipsius opera sunt prohibita, Libri in quibus tradit de herbarum et stirpium cognitióne et ipsi interdicti sunt, nec teneri pñt absque licentia sacri officij | quae non conceditur nisi in scriptis, et tantum aliquot praeclaris Medicae artis professoribus et ad certum tempus, in quo studeant colligere quae ad Medicinam | conducere

videantur, Ita tamen vt interim nusquam Fuchsij nomen vel memoria appareat. |

LIBRI, LIBELLI ET OPERA etc., quae a xl. annis citra sine nomine etc. |

QVAE à quadraginta annis citra impressa sunt, ita vt compertum sit eadem ante xl. annos nunquam fuisse aliàs impressa vel composita, censentur prohibita. Si | tamen passim inter Catholicos recepta sint, et probata sine controuersia et suspitione alicuius labis: et viri Catholici et eruditi id affirmant cum licentia officij Sanctae Inquisitionis conceduntur. |

SINE NOMINE AVCTORIS AVT IMPRESSORIS aut loci aut temporis. | SINGVLAE conditiones exiguntur. Facile tamen licentia concedetur detinendi eos libros in quibus compertum est Inquisitoribus nomen impressoris, loci, vel | temporis, superioribus saeculis sine fraude suppressum est. |

DE LIBRIS BONORUM AVCTORVM À MALIS auctoribus uersis, impressis; uel recognitis. |

DE libris Orthodoxorum Patrum, aliorumque fidelium vel infidelium auctorum nondum reiectorum, quotquot interpretatione, typis, uel opera haereticorum in lucē | prodiere, definitum est, eos nullatenus legi, uel detineri posse, nisi prius licentia in scriptis habita ab officio S. R. Inquisitionis, siue ab eiusdem sacri officij Commissarijs, uel ab haereticae prauitatis Inquisitoribus, seu ab eorum Vicarijs, uel etiam ab Ordinarijs, ubi Inquisitores uel eorum Vicarij, uel Commissarij, non fuerint. Hu = | iusmodi vero licentia nulli hominum impertienda est nisi ab rasis primum, vel adeo oblitteratis, vel legi, vel percipi non possint, nominibus cognominibus, annotationi = | bus, scholijs, censuris, argumentis, summarijs, et quibuscunque alijs vestigijs memoriae, vel industriae omnium eorum qui in prima classe. secundum cuiusque elementi | seriem in Indice sacri officij fuerint annotati. Quamprimum autem eiusmodi codices ab haeticis versi recogniti, vel editi, rursus per auctores probatae fidei euul | gentur, adeo vt obtineri possint, omnis iam concessa licentia reuocata, et penitus irrita censeatur. |

LIBRI ET SCRIPTA PHYSIONOMIAE etc. |

PHISIONOMIA quae naturalibus complexionibus hominum flegmaticis, colericis etc. iudicandis inseruit non est reiecta, sed quae ad Diuinationes in morē | Chiromantiae conuertitur. |

ROBERTVS STEPHANVS. |

THESAVRVS latinae linguae sub ipsius nomine aeditus sed à plerisque alijs congestus non conceditur, nisi forte delectis aliquot, et insignibus viris, et licentia datur ad tempus, delitisque delendis (vt dictum est de Herbario Fuchsii) Idem obseruatur in Thesauro, et obseruationibus Doleti, Caeterum et Roberti Ste = | phani, et Doleti opera omnia reiecta sunt, quorum ipsi auctores videantur, |

BIBLIA.

QVAE in Indice expressa sunt, et alia quoque eisdem similia, ubi-
cunque et quodocunque impressa penitus interdicta omnibus sunt, quandoquidem Catholicis ni = | mis horrendum sit uti libris sacrarum scripturarum argumentis, marginibus uel quibuscunque aliis vestigijs perfidiae pestilentium haereticorum uiolatis, | BIBLIA uulgari idiomate aedita uniuerso foemineo sexui prohibita sunt, etiam monialibus in monasterijs inclusis. Viris quoque licētia eis utendi sine delectu nulla | tenus conceditur, sed tantum aliquot humilibus religiosis non existentibus in sacris secundum Religionis praelatorum discretionem, et etiam certis alijs pijs et de | uotis personis de se optimum testimonium habentibus, quibus non indifferenter omnia sed ea tantum Biblia conceduntur, quae Inquisitores recognouerint, et quae à | Catholicis uersa et sine summarijs, argumentis, Indicibus, marginibusue suspectis impressa sint. |

SACERDOTIBVS, Diaconis et Subdiaconis Biblia uulgaria omnino denegantur. Qui nesciunt uel horrent latina leggere, uel lecta negligunt intelligere | à ministerio quoque sacrorum ordinum arcendi essent. |

EPISTOLAE et Euangelia uulgaria currentia per totum annum liberius conceduntur, licentiam postulantibus. |

MISSAE omnes uulgari Idiomate inter horas Beatae Virginis insertae, siue quomodocunque aliter impressae uel conscriptae penitus interdictae sunt, |

IDEM censetur de horarijs precibus, quae in ecclesiis latinè decantari solent, si in uulgarem linguam conuersae deprehendantur. |

RVRBRICAE quibus confictae, quaedam uirtutes psalmodiarum siue orationum summa cum indignitate describuntur, in multis Psalterijs et communibus libellis | precum iubentur uel rescindi uel deleri. AVCTORITAS concedendi licentiam legendi codices Canonici Iuris per Molinaeum uitiatos, Herbarium Fuchsij, Thesauros linguae latinae et Biblia uul | garia secundum iam praescriptas condiciones et non

aliter, ex Indulgentia sacri officij San. Ro. et Vniuersalis Inquisitionis, extra Italiam, erit apud Inquisitores | generales Regnorum, Qui etiam statuere debeant ut uniuersi libri penitus prohibiti publice comburantur. |

In Italia idem ex mandato officij San. Rom. et Vniuersalis Inquisitionis disponendum est. |

Rome, apud Antonium Bladum Impressorem |
Cameralem Mense Februarii 1559.

Ce document, on le voit, est extrêmement important pour l'histoire de l'application en Italie de l'Index de Paul IV. Le paragraphe intitulé ROBERTUS STEPHANUS est confirmé par un *Avviso* de Bologne (9 et 11. Mars 1559) communiquant qu'on ne pouvait plus utiliser « che il Thesauro della lingua latina et i Commentarii del Doletto, ma delle cose d'Erasmus non si può tener niente, se non qualche sua traduttione, cassando però il suo nome per tutto »¹.

On aura également remarqué que le paragraphe intitulé *De libris bonorum auctorum à malis auctoribus versis, impressis, vel recognitis*, reproduit la *Moderatio* publiée en Janvier 1559, qui avait été imprimée (ou surimprimée) dans plusieurs éditions de l'Index. Le placard introduit seulement une précision supplémentaire en ce qui concerne les autorités habilitées à délivrer les autorisations écrites: *vel etiam ab Ordinarijs, ubi Inquisitores uel eorum Vicarij, uel Commissarij, non fuerint*.

Ce placard de Février 1559 doit être extrêmement rare, car nous ne l'avons pas trouvé mentionné dans les ouvrages de D. Bernoni, G. Fumagalli, G. Belli et E. Vaccaro-Sofia consacrés à l'activité éditoriale d'Antonio Blado².

I. S. RÉVAH

¹ J. Hilgers, *op. cit.*, p. 490.

² D. Bernoni, *Dei Torresani, Blado, etc.* (Milan, 1890); G. Fumagalli, *Antonio Blado, tipografo romano del secolo XVI* (Milan, [1893]); G. Fumagalli, G. Belli et E. Vaccaro-Sofia, *Catalogo delle edizioni romane di Antonio Blado Asolano ed eredi (1516-1593) possedute dalla Bibl. Naz. Centrale Vittorio Emanuele di Roma*. Ministero della Pubblica Istruzione. Indice e Cataloghi. Tome XIV, trois fascicules parus respectivement en 1891, 1896 et 1942. Dans l'*Avvertenza* du troisième fascicule on lit: « In un secondo volume, già in preparazione, verranno raccolte tutte le edizioni Blado possedute dalle altre biblioteche di Roma e non risultanti tra quelle della 'Vittorio Emanuele II' ». Nous ignorons si ce second volume a vu le jour et, par conséquent, si on y relève l'existence du placard de Février 1559.

RECENSIONI

Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria* editadas por Walter Mettmann, vol. I, Coimbra, por ordem da Universidade (« Acta Universitatis Conimbrigensis »), 1959, pp. LXXXVII, 286.

I tre volumi in cui, secondo le previsioni, si articolerà quando compiuta l'edizione Mettmann della poesia religiosa di Alfonso X sono destinati a sostituire la gloriosa edizione Valmar i cui 300 esemplari (perché questa fu la tiratura di un'impresa bibliografica condotta a termine dopo ben diciassette anni di lavoro preparatorio) sono divenuti oggi prezioso quanto introvabile cimelio bibliografico. Sostituire, abbiamo detto: ma il termine non è esatto. Comunque, infatti, sia condotta la nuova edizione, essa sarà sempre, rispetto a quella, un'altra cosa. La Valmar era scientificamente invecchiata, d'accordo: l'introduzione superata, il testo non sicuro per la mancata utilizzazione di uno dei codici e per alcuni discutibili criteri di edizione. Ma nessuna moderna edizione potrà mai ripetere (né pensiamo desideri ripetere) il fasto grafico di quella, la ricchezza delle sue tavole e la preziosa legatura. Valmar era marchese ed aveva concepito medievamente la sua edizione come atto di vassallaggio al re Alfonso X (sommamente significativo a questo proposito quel *Sumario general* in cui accanto all'*Autor* delle *Cantigas* e cioè a « El Rey de Castilla y Leon Alfonso X » figura in tono minore come autore dell'introduzione, dei riassunti e del glossario l'« Ex.mo Sr. Marques de Valmar »). Ma con illuminato spirito di studioso aveva chiesto l'aiuto dei dotti di ogni paese. E l'elenco di coloro che in qualche modo avevano collaborato all'opera è dei più prestigiosi: spagnoli a parte, vi figurano tra gli italiani Mussafia, Monaci, D'Ancona, De Lollis e Teza, fra i portoghesi Teófilo Braga e tra i francesi, oltre a Camille Chabaneau, Federico Mistral « poeta provenzal laureado ». Nella fissazione del testo critico (la copia paleografica, assai accurata, era opera di Fausto López Villabril) non si era tenuto conto del codice fiorentino, di cui tuttavia il Valmar aveva ricevuto notizia diretta fin dal 1877 dal suo scopritore, l'infaticabile Don Marcelino Menéndez Pelayo. Nell'introduzione al testo egli ospitava tuttavia un'ampia descrizione di tale manoscritto ad opera del Teza, accompagnandola, fra l'altro, con notizie sui codici perduti (Torre do Tombo, codice di Juan Lucas Cortés, ecc.).

È forse prematuro oggi, quando è uscito solo il primo tomo dell'edizione Mettmann, tentare qualcosa di più di una semplice notizia dell'iniziativa. Il volume che abbiamo tra mano comprende infatti, oltre ad un'introduzione espositiva (pp. X-XXIV) e all'indice del codice base (l'escorialense j. b. 2 = E) (pp. XXVII-LXXXVII), i testi delle *cantigas* da 1 a 100; i nn. dal 101 al 300

saranno ospitati nel tomo secondo, mentre il terzo comprenderà i restanti componimenti, il glossario, l'indice dei luoghi e delle persone, le note testuali e il commento metrico. Studi marginali, filologici e letterari, dovrebbero entrare in un volume supplementare.

Le presenti note non potranno quindi prendere in considerazione che i criteri di edizione, quali risultano da questo primo volume (nel quale non è ancora avvertibile l'influenza del codice fiorentino, che si apre, come è noto, col componimento corrispondente al n. 201 di E). I criteri di Mettmann (a parte la diversa utilizzazione delle varianti) differiscono alquanto da quelli adottati da Valmar: un'visione sinottica delle due edizioni delle prime strofe della cantiga 1 servirà a chiarire la portata di queste differenze.

VALMAR

*Esta é a primeira Cantiga de loor
de Santa Maria ementando os vij
goijos que ouve de seu Fillo.*
Des oge mais quer eu trobar
pola Sennor onrrada
en que Deus quis carne fillar
bēeyta et sagrada,
por nos dar gran soldada
no seu reyno, et nos erdar
por seus de sa masnada
de uida perlongada,
sen auernos pois a passar
per mort'outra uegada.

E porén quero começar
cómo foý saúdada
de Gabriel, ú lle chamar
foý: «Benaumenturada
«Virgen de Deus amada,
«do que o mund'á de saluar
«ficas ora prennada,
«et demás ta cunnada
«Elisabeth que foi dultar,
«é end'enuergonnada.»

E demás quero-ll'enmentar
cómo chegou canssada
a Belleem, et foý pousar
no portal da entrada,
ý parjú sen tardada
Jesu-Crist', e foý — o deytar,
como moller meguada,
ý deytan a ceuada
no preseu' e apousentar
outra bestias d'arada.

Come Valmar, Mettmann sceglie E quale testo base della sua edizione; né avrebbe potuto essere altrimenti, contenendo E 417 componimenti, di contro ai 195 del cod. T. j.l, pure dell'Escoriale (= T), ai 104 del codice fiorentino (= F) e ai 128 del cod. della Bibl. Nacional di Madrid, proveniente da Toledo (= To). Nella lettura di E vengono sciolte le abbreviazioni; il segno τ che

METTMANN

*Esta é a primeira cantiga de loor
de Santa Maria, ementando os
VII goyos que ouve de seu Fillo.*
Des oge mais quer'eu trobar
pola Sennor onrrada,
en que Deus quis carne fillar
bēeyta e sagrada,
por nos dar gran soldada
no seu reyno e nos er*dar
por seus de sa masnada
de vida perlongada,
sen avermos pois a passar
per mort'outra vegada.

E poren quero começar
como foy saudada
de Gabriel, u lle chamar
foy: «Ben aventurada
Virgen, de Deus amada,
do que o mund'á de salvar
ficas ora prennada;
e demais ta cunnada
Elisabeth, que foi dultar,
é end'envergonnada.»

E demais quero-ll'enmentar
como chegou canssada
a Belleem e foy pousar
no portal da entrada,
u paryu sen tardada
Jesu-Crist', e foy-o deytar,
como moller menguada,
u deytan a cevada,
no presev, e apousentar
outra bestias d'arada.

Valmar e anche Rodrigues Lapa, nella sua antologia delle canzoni mariane del Re Saggio (Afonso X, o Sábio. *Cantigas de Santa Maria*, ed. por Rodrigues Lapa. *Textos de Literatura Portuguesa*, I, Lisbona 1933) avevano trascritto con *et* viene riprodotto con *e*; il *til* preconsonantico o in fine di parola è sempre risolto in *n* (di contro alla tendenza di altri editori che nella edizione dei testi galego-portoghesi preferiscono uniformare la nasale finale in *m*); nel caso tuttavia delle nasali palatalizzate (*-ia*, *-yo*, ecc.) che Valmar sviluppava indebitamente, Mettmann mantiene la grafia dei manoscritti; per contro mentre Valmar manteneva la grafia dei codici, Mettmann regolarizza l'uso di *u/v* e di *i/j*; ambedue gli editori scrivono con la maiuscola i nomi propri e quelli religiosi; diversi ancora sono i criteri nell'impiego dell'apostrofo che Valmar applicava per esempio anche ai perfetti *pos'*, *pres'*, ecc. ma che ometteva spesso nel caso di contrazioni; quanto all'accentuazione, che Valmar aveva adattato all'uso castigliano (cf. *María*, *demáis* ecc.), essa è dal Mettmann ridotta al minimo (omografi, avverbi di luogo ecc.). Infine, molto più accurata che non nella Valmar è nella edizione Mettmann la correzione degli errori.

Rimandando un più critico esame di tutto il testo a quando questo ci sarà stato dato per intero ci permetteremo ora qui solo un'ultima osservazione: superflua forse per un pubblico portoghese, ma non oziosa in Italia. La nuova edizione delle *Cantigas* mariane del re Alfonso X rinverdisce per noi la discussione che sul finire dell'Ottocento mobilitò alcuni dotti pareri circa l'accentuazione del termine *cantiga*. Valgano ancor oggi, a questo proposito, le parole che Valmar scriveva a p. [58] della sua Introduzione: «Tal fué el olvido en que cayeron estos cantares, que hasta llegó á ignorarse el modo de pronunciar la palabra *Cantiga*... *Cantiga* fué y es dición grave y no esdrújula en el idioma popular lusitano... Como vocablo grave se ha usado comunmente en Portugal. Como tal lo presenta el autorizadísimo *Vocabulario portuguez e latino* por el P. D. Rafael Bluteau que acentúa cuidadosamente las palabras. Como tal la usaron tambien los grandes escritores portugueses, entre ellos Camões y Gil Vicente, que no necesitaban ciertamente apelar á licencias poéticas para dar rienda al soberano desembarazo de su versificación limpia y acertada... Hoy dia se usa esta voz con acentuacion llana, como en pasados tiempos, en Portugal y en Brasil.»

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

Serafim da Silva Neto, *A Língua Portuguesa no Brasil - Problemas*, Rio de Janeiro, Livraria Académica 1960, pp. 55 + 5.

Il volumetto, il quale si presenta come edizione brasiliana, ma che in realtà è uscita da tipografia lisbonense, è un nuovo e pregevole contributo alla chiarificazione di un problema che da anni viene interessando filologi e non filologi e che in Serafim da Silva Neto ha trovato uno dei suoi più sereni ed illuminati studiosi. Non ci sembra invero ozioso né fuori di luogo questo accenno alla «serenità» a proposito di una questione in cui il fatto lin-

guistico è stato troppo spesso ignorato o trascurato, sommerso il più delle volte da ragioni di ben altra natura, politicizzato e nazionalizzato quando non travisato ad arte in pro dell'una o dell'altra fazione. Figlio del nuovo mondo, *carioca* di nascita e d'elezione, Serafim da Silva Neto ha sempre sentito come uomo di pensiero il desiderio di ancorare ad una tradizione illustre di madrepatria la tumultuosa e indisciplinata ricchezza della lingua che egli pur parlava. E così, nella diatriba che da anni oppone in Brasile i filologi ai nazionalisti della lingua e cioè agli assertori dell'esistenza di una lingua nazionale, autonoma, brasiliana nella piena accezione del termine, egli si è sempre schierato coi primi. Nella sua *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil* (Rio de Janeiro, 1950; 2ª ed. 1951) e nel successivo saggio *Le portugais dans le nouveau monde* (in « Orbis », 1953) non affrontava tuttavia l'argomento da un punto di vista strettamente linguistico. Ne faceva piuttosto un capitolo di una ben più vasta « etnografia brasiliana », storia esterna della lingua considerata essenzialmente come « expressão da sociedade, inseparável da história da civilização ». Lo studio puramente dialettologico, interno della lingua, era rimandato ad una fase successiva, a quando fosse stato effettuato quel rilevamento microscopico che ancor oggi è ben lungi dall'esser stato attuato. Anche così, tuttavia, l'*Introdução*, compilata con criteri rigorosamente scientifici, aveva reso i suoi servigi. Compilata, abbiamo detto: perché tutti gli studi di Serafim da Silva Neto rispecchiano quella sua ansia bibliografica di citar tutto e tutti, di presentare in ogni momento le pezze d'appoggio di una cultura sterminata quanto recente: delitto di crescita comune a tutti i giovani, popoli ed individui, e che nel filologo brasiliano si colora anche di una innata modestia. In quel suo perenne desiderio di « transmitir aos leitores a doutrina dos Mestres » c'è un fervore catechistico che ricalca l'insegnamento di Vieira (« por que não pregarei a sua doutrina, já que me falta o seu espírito? »), anche se Vieira non era affatto modesto, e che alla fine può dare i suoi frutti. Nell'*Introdução* noi avevamo così praticamente un florilegio dei più illustri pareri espressi sul problema della lingua portoghese in Brasile e ciò serviva a fare il punto della situazione. Il qual punto nel 1950 era per il Silva Neto rapportabile alle seguenti proposizioni: concorrenza delle culture portoghese e brasiliana alla formazione di una lingua letteraria « patrimônio cultural dos dois povos »; ambito panbrasileiro della maggior parte dei fatti linguistici caratterizzanti le modalità regionali del portoghese del Brasile (arcaismi come la conservazione fonetica di *e* ed *o* protonici, di *e* dinanzi a *s* + cons., di certe costruzioni sintattiche ecc., accanto a nuovi esiti i quali « operam-se rigorosamente no sentido da deriva ») e, d'altro canto, presenza nello stesso uso regionale portoghese di non pochi fra i cosiddetti *brasileirismos*. Conclusioni tutte cui erano pervenuti già altri studiosi del problema (e basti citare qui Manuel de Paiva Boléo col suo *Brasileirismos - Problemas de método*, in « Brasilia », III, 1946, pp. 3-82), ma che nell'esposizione sistematica del Silva Neto acquistavano un più preciso e valido contenuto.

Lo studio cui sono dedicate le presenti note si differenzia da quelli sopracitati per la sua impostazione problematica anziché espositiva, la quale ricalca in alcune sue parti la problematica suscitata da alcuni linguisti

per lo spagnolo d'America. La prima questione affrontata è quella che gli studiosi di ispano-americano conoscono col nome di « andalusismo » e che alla primitiva asserzione di una prevalenza andalusa nella colonizzazione dell'Ispano-America va ora sostituendo l'opinione che « la gente che venne in America proveniva da tutte le regioni della Spagna » (M. L. Wagner, *Lingua e dialetti dell'America spagnuola*, 1949, p. 81), imputando se lo si voglia a motivi di prestigio culturale un'influenza prima ascritta alla semplice preponderanza numerica.

Anche per quanto riguarda il Brasile, la tesi di una colonizzazione ad opera di immigrati provenienti per la maggior parte dal Sud del Portogallo ha avuto i suoi fautori (Entwistle, fra gli altri). Un'indagine condotta direttamente per alcune regioni (Baía, Pernambuco) da Silva Neto, e completata per le rimanenti con i dati raccolti da altri studiosi avrebbe addirittura capovolto i termini del problema dimostrando semmai una prevalenza dell'elemento nordico. Arrestandosi comunque sulla « conclusão de que os colonos vieram de todos os pontos de Portugal » (p. 9) (ma accentuando peraltro l'importanza spesso trascurata dell'elemento azzorriano), il filologo brasiliano addita nella colonizzazione eterogenea il motivo di quel livellamento di pronunzie che in ogni epoca è stato proprio del Brasile e nella maggior uniformità della pronuncia meridionale nei confronti della nordica le simiglianze che il portoghese del Brasile presenta con la lingua parlata nelle regioni meridionali del Portogallo: « É que tanto o sul de Portugal como o Brasil são regiões de colonização, isto é, regiões onde entraram em contacto (e consequente interação) falares pertencentes a uma estrutura linguística comum. Assim, a pronuncia do Sul já era, ela própria, o resultado do contacto entre portugueses de todas as partes do País » (p. 12). In realtà, benché eminentemente conservatrice, la pronuncia brasiliana non conserva nel suo insieme alcuno dei tratti caratteristici della pronuncia del Nord del Portogallo; è pronuncia eminentemente urbana, tanto più vicina alla pronuncia del Sud del Portogallo quanto già questa rappresentava una fase di livellamento linguistico.

Il secondo problema, e cioè quello dell'influenza dell'elemento alloglotta (indio e negro) nella stabilizzazione del portoghese del Brasile, è trattato secondo gli schemi già fissati nell'*Introdução*, con l'attenuazione, cioè, dell'importanza che a questo fattore è stata attribuita per ragioni extralinguistiche e con la riserva che, essendo quell'influenza avvertibile soprattutto nei parlari regionali « infelizmente ainda mal classificados, pois a dialectologia brasileira está em começo » (p. 22), qualsiasi affermazione in tale direzione è perlomeno prematura. L'unica proposizione che si potrebbe azzardare sarebbe pertanto di ordine generale: in un ambiente di maggior libertà, come quello offerto dal Brasile, il sistema linguistico portoghese si sarebbe sviluppato precipitando mutamenti che nel Continente la tradizione rallentava o addirittura faceva abortire. « Assim, muitas das evoluções comuns se explicam por uma situação social e demográfica que facilitava o afluimento da norma ideal e conduzia, em consequência, a flutuações. Não se pode esquecer que a acção dos aloglotos consiste, de modo geral, em precipitar a deriva da língua, isto é, as tendências já contidas no sistema. A evolução

opera-se no sentido de tendências pré-existentes, que então irrompem e se difundem. É sabido que o aloglota reproduz, acentuando-os e exagerando-os, os traços da pronúncia que ouve» (p. 27). Non diverse sono le conclusioni per ciò che della lingua riguarda l'aspetto grammaticale e sintattico. Quanto al vocabolario, il Silva Neto isola quattro caratteristiche del portoghese del Brasile: «1) o vocabulário normal brasileiro em muitos casos é conservador: mantém a palavra antiga, substituída em Portugal por uma inovação moderna; 2) em outros casos a palavra normal no Brasil é regional em Portugal; 3) ainda em outros casos a palavra normal no Brasil é empréstimo a alguns dos falares regionais nossos ou a alguma das línguas ameríndias africanas; 4) finalmente, podemos considerar entre as diferenças as novas criações que se cunham independentemente da um lado e doutro do Atlântico: *auto-carro* (Lisboa), *ônibus* (Rio)» (p. 29). Sono considerazioni che riguardano naturalmente la cosiddetta lingua comune e, in funzione di questa, la lingua letteraria. Su alcune di esse, come la prima, il Silva Neto insiste non poco nelle pagine che seguono, teso com'è ad isolare in ogni momento la doppia caratteristica, conservatrice ed unitaria, del portoghese del Brasile (intendendo unità non come uguaglianza, ma in base al principio dell'unità nella diversità e della diversità nell'unità, che egli riconosce applicabile ai parlari brasiliani). Conservativismo ed unitarietà che egli imputa da un lato al fatto che il portoghese oltremarino non avrebbe partecipato «de muitas evoluções que se deram em Portugal, especialmente em Lisboa, a partir do século XVI» (p. 54), e dall'altro alla circostanza che «na obra da colonização não foi apenas a *língua comum* que atravessou os oceanos, mas todo o domínio linguístico, isto é todas as formas regionais, que assim contribuíram para a formação do Português ultramarino, uno na variedade e vário na unidade» (ivi). Sono conclusioni queste che, non nuove per i linguisti, rivestono tuttavia sempre maggior importanza nel campo degli studi storici della lingua. Molto suggestivamente I. S. Révah si domandava recentemente «*Comment et jusqu'à quel point les parlers brésiliens permettent-ils de reconstituer le système phonétique des parlers portugais des XVIe-XVIIe siècles?*» (in *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Lisboa 1959, pp. 273-291). In questo senso gli studi sul portoghese del Brasile e soprattutto sulla cosiddetta *entoação brasileira* potrebbero aiutarci a leggere con maggiore aderenza i testi cinquecenteschi portoghesi e, chissà, spiegarci forse anche perché Fernão de Oliveira nella sua famosa Grammatica affermasse che i suoi connazionali parlavano «mais que todos com a boca mais aberta» il che per quanto riguarda il portoghese di Portogallo oggi più non si verifica.

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

João de Barros, *Diálogo em louvor da nossa linguagem*. Lettura critica dell'edizione del 1540 con una introduzione su *La questione della lingua in Portogallo*, a cura di Luciana Stegagno Picchio. Modena, Società Tipo-

grafica Editrice Modenese, 1959, pp. 127 («Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma. Testi e Manuali a cura di Angelo Monteverdi», n. 45).

Non ci risulta che gli aspetti assunti dalla «questione della lingua» in Portogallo abbiano attirato prima d'ora l'attenzione degli studiosi: non al punto, almeno, di meritare una trattazione seria e approfondita condotta sulla base di una chiara percezione del valore storico e linguistico della «questione» stessa, e soprattutto concepita in funzione di quella futura storia della lingua portoghese per la cui costruzione mancano ancora troppi pilastri strutturalmente essenziali. Non sarà inutile ricordare brevemente quante e quali deficienze presenti la bibliografia relativa agli studi di storia linguistica portoghese: oltre che della coraggiosa ma prematura sintesi di S. da Silva Neto, disponiamo soltanto di alcuni lavori parziali sulla lingua di testi medievali, di brevi note su particolari aspetti di storia culturale (più che linguistica) del Portogallo cinquecentesco, e infine di un limitatissimo numero di studi dedicati alla lingua di singoli autori: Gil Vicente, António Vieira, Fr. António das Chagas, Matias Aires, Garrett, Eça de Queirós. Anche prescindendo dal fatto che alcuni di tali contributi sono troppo schematici per risultare utili all'organizzazione di una storia linguistica portoghese, apparirà evidente quante lacune ancora vi siano, e di quale estensione: la lingua di Fernão Lopes e dei poeti del *Cancioneiro Geral*, dello stesso Gil Vicente (ad integrazione dello studio del Teyssier) e di Sá de Miranda, di Bernardim Ribeiro e di Camões, di Francisco Manuel de Melo e di Herculano non è stata studiata, o lo è stata in modo inadeguato; momenti linguisticamente importanti come quello attorno alla metà del Cinquecento, per il quale disponiamo di un'abbondante letteratura minore per un utile raffronto con la lingua dei grandi autori, non sono stati esaminati, o sono divenuti preda di volenterosi quanto pericolosi dilettanti. In conclusione, quindi, il materiale utilizzabile dallo storico della lingua si riduce a una dozzina di contributi di valore ineguale e non sempre destinati ad illuminare momenti chiave dell'evoluzione linguistica.

Le considerazioni che precedono ci sono state suggerite dalla pubblicazione dell'interessante volumetto in cui Luciana Stegagno Picchio, proponendo una lettura critica del *Diálogo em louvor da nossa linguagem* di João de Barros, offre al lettore una chiara ed esauriente esposizione dei termini in cui si pone in Portogallo la «questione della lingua», completata da un'approfondita indagine dei motivi immediati e mediati che hanno concorso alla sua formulazione nei primi grammatici, e degli sviluppi da essa assunti nel corso dei successivi due secoli sino al suo svuotamento alle soglie dell'Ottocento. La «questione della lingua» in Portogallo si basa su elementi diversi da quelli che sostengono l'analoga «questione» italiana: i termini dell'opposizione non sono ormai più da tempo, nel Portogallo cinquecentesco, il latino e il volgare poiché tra i due elementi del contrasto il secondo ha prevalso in modo assoluto ancor prima di poter dare origine ad una «questione»; né tanto meno sono i dialetti di fronte alla lingua letteraria o la lingua letteraria nelle sue relazioni con i dialetti, in un paese

in cui veri e propri dialetti non esistono e non sono mai esistiti. Agli albori del XVI secolo la « questione della lingua » è una questione di espansione imperialistica, di diffusione nei territori transoceanici scoperti e conquistati al commercio della madre patria, della spinta vitale alla « catechizzazione » tra le cui manifestazioni può annoverarsi l'invio in Abissinia di 2000 abbecedari per lo studio del portoghese da parte dei cattolici di quel paese; le relazioni tra portoghese e latino sono ormai definite e il loro riesame, effettuato sulla falsariga segnata dalla « questione » italiana, riguarda esclusivamente l'opportunità di rifarsi alla lingua « madre » per un maggiore affinamento lessicale e sintattico e stilistico del volgare, saldamente ed egemonicamente affermatosi nell'uso letterario. E in questo raffronto il termine di paragone sembra essere più il latino ecclesiastico, legato ancora a moduli medievali, che il latino degli scrittori classici. Un secolo più tardi, i termini della « questione » subiscono una notevole alterazione: al binomio latino-volgare, creato artificiosamente dagli umanisti portoghesi, si sostituisce il binomio portoghese-castigliano, che trae origine da una realtà contingente e da una reazione in senso nazionalista contro il dilagare di un malcostume linguistico introdotto nella scia di una intensa penetrazione culturale spagnola, e conseguenza della dominazione politica esercitata per un sessantennio dalla nazione confinante: in questo clima, si sviluppa la tendenza alla esaltazione della propria lingua insita nella spinta imperialistica di un secolo prima, e suggerita ora dal bisogno di affermare la superiorità del portoghese su tutte le altre lingue e particolarmente sul castigliano. Nel Settecento, poi, il binomio portoghese-castigliano si complica con l'inserimento di un terzo elemento, il galego, che si affianca al portoghese e al quale si ricorre per dimostrare l'autonoma « filiazione » dal latino della lingua occidentale, contro i grammatici castigliani che da una iniziale identità tra portoghese e castigliano erano passati a postulare una derivazione del primo dal secondo. Ma ormai, come si è accennato, la « questione » in quanto tale si è svuotata di significato, e il suo ultimo teorizzatore, l'illuminista Verney, non si limita più a tessere l'elogio della propria lingua né ad affermare la precedenza sul latino e l'indipendenza dal castigliano, ma lavora per adeguarla alle altre lingue europee e farne una lingua di cultura. Alla fine del Settecento, poi, l'accademicismo, che raggiunge il Portogallo con quasi un secolo di ritardo, libera con l'*Arcadia Lusitana* la cultura portoghese dalla soggezione al barocchismo spagnolo, concludendo in tal modo il ciclo storico della « questione della lingua ». La quale, con il romanticismo, diviene da un lato problema delle origini, dall'altro si frantuma nelle discussioni senza fine tra puristi e innovatori.

Ad un esame attento e preciso degli elementi che contribuiscono a delineare la « questione della lingua » in Portogallo, L. Stegagno Picchio dedica le prime 54 pagine del suo volumetto; e tali elementi ordina e descrive, valutandone la portata e la concatenazione, in una sintesi dalla quale risulta evidente, tra l'altro, il vasto lavoro analitico compiuto dall'A., in mancanza di precedente bibliografia sull'argomento, per costruirsi le tessere del mosaico, oltre che per ordinarle. Il risultato tangibile è quello dinanzi al quale ci troviamo sfogliando il libro: la ricchezza dell'informazione, la perspicuità con cui

sono stati scelti i momenti chiave nello sviluppo cronologico della « questione », la lucidità espositiva e la scrittura piacevole sono altri dei pregi che ci sembra di poter rilevare nel saggio introduttivo.

Due parole ancora sull'edizione del *Diálogo* di João de Barros, pretesto all'introduzione storica: ma aggiungiamo subito pretesto produttivo, in quanto ci ha finalmente fornito una edizione sicura, cui sarà possibile rivolgersi con fiducia, di un'operetta indispensabile alla comprensione delle idee del Barros grammatico. Il testo è stato trascritto lasciando inalterata la grafia originale: né poteva essere altrimenti, considerando che Barros aveva dettato, nella sua grammatica, precise regole ortografiche (riportate qui a pp. 67-68); il lavoro dell'editore si è quindi limitato a controllare il rispetto di quelle regole, contro alcuni arbitri commessi dal tipografo del 1540: le altre alterazioni riguardano la distinzione tra *u* e *v*, lo scioglimento delle rare abbreviazioni, la separazione delle parole con introduzione dell'apostrofo tra elementi oggi graficamente autonomi, l'uso moderno delle maiuscole, della punteggiatura, degli accenti, dei caratteri corsivo e spaziato, delle virgolette e della lineetta (cf. p. 66, n. 1). Alle 22 pagine del *Diálogo*, seguono altre 17 dedicate al commento storico e ai riferimenti contenuti nel testo, una bibliografia delle opere consultate e un « Indice dei nomi di persona e delle istituzioni culturali ».

Ottimo lavoro, quindi, che reca un contributo notevole agli studi portoghesi illuminando, in modo nuovo per essi, un problema finora trascurato.

GIUSEPPE TAVANI

M. A. Valle Cintra, *Bibliografia de textos medievais portugueses* [2ª ed.], Lisbona 1960, pp. 78 (« Publicações do Centro de Estudos Filológicos », n. 10).

Nell'aggiornare e rivedere il suo primitivo saggio bibliografico pubblicato nove anni or sono nel « Boletim de filologia » di Lisbona (XII, 1951, pp. 60-100), l'A. non ha considerato l'opportunità di fornire agli studiosi un elenco completo e ragionato delle edizioni di testi medievali portoghesi e non ha apportato all'originaria stesura quelle modifiche e quegli emendamenti che avrebbero potuto rendere questa seconda edizione un valido strumento di lavoro. Purtroppo, come vedremo, nella *Bibliografia* della Valle Cintra abbondano anche gli errori tipografici, fastidiosi sempre, ma qui addirittura esiziali, le grafie errate nei titoli inglesi (per l'arbitraria soppressione di maiuscole) e spagnoli (trattati per gli accenti secondo l'uso portoghese: cf. nn. 25, 40 f, 40 l, 40 o), le grafie modernizzate nei titoli portoghesi (cf. n. 20 dove la « Revista de philologia e de historia » diventa « Rev. de filologia e historia »; n. 36 *Afonso Sanches* per *Afonso Sanchez*; n. 37 *Martins* per *Martinz*), per non citare altre sviste di minor conto che, pur se facilmente emendabili dal lettore, contribuiscono a diminuirne la fiducia nell'esattezza e nell'attendibilità di tutte le altre indicazioni.

Nella presente nota ci siamo proposti di segnalare le omissioni più notevoli, gli errori meno ammissibili e le sviste che incidono in modo determinante sull'utilità delle singole citazioni; ma abbiamo di proposito limitato il nostro esame al primo capitolo, relativo alla lirica galego-portoghese, in quanto in esso la nostra maggiore dimestichezza con la bibliografia specifica ci ha consentito di rilevare il più ragguardevole numero di inesattezze, e in considerazione del fatto che l'esistenza di precedenti repertori e rassegne dedicati alla bibliografia in questione (C. Michaëlis de Vasconcellos, S. Pellegrini) rende ancora meno comprensibili le manchevolezze alle quali si è accennato.

Appare intanto singolare che, tra le bibliografie precedenti consultate dall'A. e indicate a p. 7 (nota 1), non siano compresi il *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese* di Silvio Pellegrini (Modena 1939) e *Os estudos de filologia portuguesa de 1930 a 1949* di Giacinto Manuppella (Lisbona 1950): in particolare, il lavoro del Manuppella, incluso nella stessa collana in cui è stata accolta la bibliografia in esame, non è neppure ricordato; il repertorio del Pellegrini è indicato in nota a p. 11, e ad esso si rinvia per « algumas edições fragmentárias e pouco importantes de textos dos Cancioneiros que não me pareceu necessário apontar nesta bibliografia ». In entrambi i casi, l'omissione sembra tanto più ingiustificata in quanto le indicazioni date dalla Valle Cintra non sempre sono frutto di rilevamenti diretti, come risulterà dalle annotazioni che seguono, ed è quindi evidente che esse avrebbero guadagnato in completezza e precisione da un confronto con quelle fornite da tutte le bibliografie esistenti, soprattutto quando siano compilate con il rigore e l'accuratezza delle due appena citate.

L'avvertenza implicita nel rinvio al repertorio del Pellegrini, riportato qui sopra nella sua parte essenziale, rivela che l'A. ha inteso compilare una bibliografia selettiva, non completa; e la constatazione ci introduce a parlare appunto dei criteri in base ai quali è stata operata la scelta delle edizioni da citare. In linea di principio, una bibliografia specializzata deve accogliere tutte le indicazioni relative all'argomento trattato, senza esclusioni aprioristiche che aggraverebbero i pericoli di incompletezza insiti, e quasi inevitabili, in un lavoro bibliografico; ma nel caso che si volessero operare delle scelte, occorrerebbe attenersi il più possibile al valore effettivo dei lavori da schedare, e non basarsi su fattori estranei ad esso quali la destinazione dell'opera o la collana editoriale nella quale è stata pubblicata. Proprio quest'ultimo è, invece, il criterio adottato dall'A.: a p. 8, nota 2, ci si avverte infatti che nella bibliografia in esame non sono stati presi in considerazione i testi medievali frammentariamente pubblicati in antologie di carattere scolastico. Dall'elenco di tali antologie apprendiamo così che l'*Anthologie der geistigen Kultur auf der Pyrenäen Halbinsel (Mittelalter)* di W. Giese (Amburgo 1927) è stata esclusa perché i brani da testi medievali portoghese in essa riportati sono tratti da precedenti edizioni: il valore dell'antologia è effettivamente molto modesto ma non per la manchevolezza addebitata, che può riscontrarsi in molte altre antologie accolte dalla Valle Cintra, come (per tacere della silloge di V. Nemésio) le *Antiche liriche portoghese*

di G. Bertoni che si basano sulle edizioni di C. Michaëlis de Vasconcellos e di J. J. Nunes, e la stessa antologia di Kimberley S. Roberts che per la lirica segue quasi sempre la lezione di Nunes. E ancora, vengono escluse perché scolastiche, cioè destinate alla scuola media portoghese, alcune edizioni antologiche di Rodrigues Lapa, benché sia universalmente nota la serietà dell'illustre filologo e la cura da lui posta nella preparazione anche di testi per le scuole, modernizzati nell'ortografia ma rigorosamente controllati sui manoscritti più sicuri o sulle prime edizioni. Esclusa è anche l'*Antologia de textos medievais* di J. Pereira Tavares che, pur essendo nata come antologia per le scuole, è oggi ospitata nella collezione di classici della Sá da Costa; mentre si è ritenuto di includere la scheda relativa all'edizione del *Cancioneiro da Ajuda* firmata da Marques Braga, e pubblicata dallo stesso Sá da Costa, che ricalca fedelmente, senza apparato critico, quella di C. Michaëlis de Vasconcellos. Questi esempi, ed altri che facilmente potrebbero aggiungersi ai primi, mostrano con sufficiente evidenza quanto sia rischioso in primo luogo scegliere, e in secondo luogo basare la scelta su criteri che non siano quello del valore intrinseco del lavoro da schedare.

Attenendoci all'ordine seguito dalla *Bibliografia* della Valle Cintra, passiamo ora all'esame delle singole schede indicando le integrazioni che riteniamo indispensabili e correggendo gli errori e le inesattezze che abbiamo individuato:

— p. 7, nota 1: l'indicazione della data di pubblicazione della *História da Literatura Portuguesa, I* di Á. J. da Costa Pimpão (1ª ed.) deve essere corretta da 1949 in 1947;

— p. 8, nota 2: tra le sillogi di testi medievali portoghesi destinate alla scuola (per seguire la discriminazione operata dalla Valle Cintra) manca la citazione dell'*Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese* di F. Piccolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951 (glossario di 9 pp.);

— p. 11, n. 3: la scheda relativa al *Glossário do Cancioneiro da Ajuda* va completata con l'indicazione delle pp. del XXIII vol. (1920) della « Revista lusitana » in cui è stato pubblicato (pp. V-XII, 1-95);

— p. 12, nn. 9 e 10: per evidente errore tipografico, i titoli dei *Cantos de ledino* e dell'ed. diplomatica di CV hanno « Bibliotheca » con una *h* da espungere;

— p. 13, n. 13: a proposito della riproduzione fotografica di CB che accompagna l'edizione dello stesso codice curata da E. Paxeco Machado e J. P. Machado, sarebbe stato utile avvertire che essa riproduce sì tutto il canzoniere, ma non integralmente, in quanto per un inopportuno e arbitrario taglio di pagina lascia fuori molte note marginali;

— p. 13, n. 14: nella scheda delle *Cantigas d'amigo* edita da J. J. Nunes manca l'indicazione dei volumi di cui si compone la raccolta ed è incompleta la data di pubblicazione, che si riferisce solo al 3° vol. La citazione va quindi completata con i seguenti dati: 3 voll., 1926-1928 (i testi nel 2° vol., 1926, il glossario di 128 pp. nel 3° vol.);

— p. 13, n. 15: per l'ed. di J. J. Nunes delle *Cantigas d'amor* manca

l'indicazione della consistenza del glossario (11 pp.) normalmente data dalla Valle Cintra;

— p. 13, n. 16: questa scheda deve essere eliminata, non avendo ragione di essere qui inclusa: si tratta di C. de Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio, re di Castiglia* che non è, come l'A. mostra di ritenere, una edizione delle «cantigas profanas de Afonso, o Sábio» bensì un saggio nel quale si dibatte l'attribuzione a quel monarca delle cantigas CV 61-79 e CB 467-478. Ad ogni buon conto, l'indicazione delle pagine del 2° vol. (1887) degli «Studj di filologia romanza», in cui il saggio è pubblicato, è errata: non pp. 31-36, bensì 31-66;

— p. 14, n. 17: citata sotto la stessa rubrica di «cantigas profanas de Afonso, o Sábio», l'antologia di A. G. Solalinde contiene in realtà soltanto 8 di tali cantigas, oltre a una quindicina di cantigas mariane e ai testi in prosa (cf. il *Repertorio* di S. Pellegrini, al n. 159, che indica anche di quali cantigas si tratti): sarebbe stato opportuno precisare i limiti dell'edizione;

— p. 14, n. 21: manca l'indicazione della precedente edizione del *Cancionero de Payo Gómez Charriño* pubblicata da A. Cotarelo y Valledor nel «Boletín de la Real Academia Española», XVI, 1929, pp. 467-91, 615-41; XVII, 1930, pp. 523-38, 664-87 (testi); XVIII, 1931, pp. 348-71 (glossario e bibl.);

— p. 14, n. 23: sarebbe opportuno completare la scheda indicando il volume (XI, 1933) della «Revista da Universidade de Coimbra» consacrato alla miscellanea in onore di C. Michaëlis de Vasconcellos, in cui è compresa l'edizione parziale del canzoniere di Joam Airas curata da A. Gassner. La data di pubblicazione indicata dalla Valle Cintra (1932) deve essere corretta in 1933;

— p. 15, n. 24: la citazione si riferisce esclusivamente all'edizione parziale del canzoniere di Joam Garcia de Guilhade pubblicata da O. Nobiling, comprendente l'introduzione e le prime 38 liriche dell'edizione critica il cui titolo è: *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, trovador do seculo XIII. Edição critica, com notas e introdução*, Erlangen, 1907, ed è stata integralmente pubblicata dalle «Romanische Forschungen». Manca anche l'indicazione dell'edizione, identica alla precedente, pubblicata nello stesso anno e nello stesso luogo con il titolo in tedesco (dissertazione). Per le indicazioni complete cf. S. Pellegrini, *Repertorio*, cit., nn. 100 e 101;

— p. 15, n. 27: la citazione esatta e completa di questa scheda è la seguente: E. Oviedo y Arce, *El genuino «Martín Codax», trovador gallego del siglo XIII. Texto literario y musical*, in «Boletín de la Real Academia Gallega», XI-XII, Coruña, 1916-1917, pp. 1-16, 57-73 (non 53), 89-104, 121-135 (non 125), 153-162, 233-257, cui va aggiunta un'ultima parte dedicata all'interpretazione e allo studio della notazione musicale della pergamena Vindel, fatti a richiesta di Oviedo y Arce da D. Santiago Tafall, canonico della cattedrale compostelana, e pubblicati nel fascicolo successivo a quello in cui il filologo spagnolo aveva concluso il suo lavoro (anno XII, fasc. 118, 1° giugno 1917, pp. 265-271, con tre tavole f. t.); l'edizione di Oviedo y Arce pubbl. anche in volume, Coruña 1917 (S. Pellegrini, *Repertorio*, cit., n. 139);

— p. 15, n. 30: sarebbe stato utile avvertire che l'edizione del canzoniere di Martim Codax curata da C. Ferreira da Cunha comprende anche una riproduzione del facsimile della pergamena Vindel pubbl. dallo stesso Vindel nella sua edizione e dei fogli di CB contenenti le sette cantigas del giullare galego;

— p. 16, n. 33: le due annate del «Boletín de la Real Academia Gallega» non sono la XI e la XII, ma la XIV e la XV, fermi restando gli anni di pubblicazione e l'indicazione delle pagine;

— p. 16, n. 38: la scheda va completata con l'indicazione che i *lais* sono stati editi criticamente da C. Michaëlis de Vasconcellos nella sua ed. del *Cancioneiro da Ajuda*, I, 629-636; questa redazione, tranne per qualche lieve diversità grafica, non si discosta da quella pubblicata nella «Revista lusitana»; occorre ancora correggere la grave svista in cui l'A. è incorsa attribuendo al canzoniere dell'Ajuda, anziché al CB, la conservazione del testo pubblicato dalla Michaëlis;

— p. 16: alle schede dedicate dalla Valle Cintra a edizioni dei canzonieri personali dei singoli trovatori e giullari, vanno aggiunte le seguenti:

n. 39 a: A. Cotarelo Valledor, *Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII*, in «Boletín de la Academia Española», XX, 1933, pp. 5-32;

n. 39 b: R. Fernández Pousa, *Cancionero gallego de Pedro García Buralés*, in «Revista de literatura», Madrid, IV, 7, luglio-settembre 1953, pp. 123-160;

n. 30 c: —, *Cancionero gallego del trovador Ayra Núñez*, in «Revista de literatura», Madrid, V, 9-10, gennaio-giugno 1959, pp. 219-250 (con una introduzione di carattere letterario);

n. 39 d: —, *Cancionero gallego del trovador Pero da Ponte*, in «Revista de archivos, biblioteca y museos», Madrid, LXII, 1956, pp. 803-840 (pubblica l'intera produzione poetica del trovatore — 53 canzoni complessivamente e non 52 come, per mero errore di calcolo, si torva indicato nell'ed. crit. di CA curata da C. Michaëlis de Vasconcellos, II, 450 — senza introduzione né glossario né apparato critico e con il commento ridotto a note di metrica estremamente succinte; ignoriamo se questa edizione sia stata completata successivamente); sono ancora da aggiungere, pubblicati successivamente alla bibliografia in esame:

n. 39 e: G. Tavani, *Il canzoniere del giullare Lourenço. I: cantigas de amor e cantigas de amigo*, in «Cultura neolatina», XIX, 1959, pp. 5-33;

n. 39 f: *Cancionero gallego de Joan Airas burgués de Santiago (S. XII-XIII)*. Edición crítica por R. Fernández Pousa, Santiago de Compostela 1960, pp. 217;

— p. 17, n. 40 d: sarebbe stato opportuno citare in modo più chiaro e completo le *Randglossen* di C. Michaëlis de Vasconcellos e soprattutto riportare i titoli di quelle citate ed evitare di confonderne due o più in un'unica indicazione di pagine, come avviene per esempio con la V e la VI, con l'VIII, la IX e la X, ecc. Inutile, e anzi dannoso per l'esatta valutazione delle edizioni di testi offerte dalla Michaëlis in questi articoli, ripetere qui citazioni già fatte in precedenza, come accade per la *Randglosse* relativa

alla tenzone tra D. Afonso Sanches e Vasco Martins, indicata al n. 37 e ripetuta in questa scheda. Infine, spesso la numerazione delle pagine è indicata in modo inesatto e alcune *Randglossen* (precisamente la II e la IV) non sono citate;

— p. 17, n. 40 h: le pagine dedicate da Leite de Vasconcellos, nei suoi *Textos Arcaicos*, alla lirica galego-portoghese, non sono 17-24, ma 17-34 (e anzi 17-35, perché in quest'ultima pagina è riportato un brano del trattato di poetica di CB);

— p. 18, n. 41: la citazione, che difetta di un accento su *cántiga*, è incompleta, poiché manca il luogo di pubblicazione della « Revista histórica » (Valladolid), che non può presumersi universalmente noto, e l'indicazione del volume (I) e delle pagine (3-12, 33-39, 65-72) in cui l'articolo è pubblicato (cf. S. Pellegrini, *Repertorio*, cit., n. 142);

— p. 18, *Cantigas de Santa Maria*: manca l'indicazione dell'importantissimo codice fiorentino, utilizzato da W. Mettmann (anche se non per la parte pubblicata finora) nella sua edizione critica cit. al n. 43 (dove non sarebbe stato inutile precisare che il I volume comprende la cantigas 1-100);

— p. 19, n. 44 c: opportuno sembrerebbe indicare che si tratta di una antologia di 34 *cantigas de Santa Maria* in edizione critica;

— p. 19: l'indicazione del glossario delle *Cantigas de Santa Maria* compilato da R. Rübecamp è inesatta per quanto riguarda il numero delle pagine da esso occupate, che sono 12 e non 10 (« Boletim de filologia », Lisbona, II, 1933-34, pp. 141-152).

È infine da lamentare, in genere, che l'A. sia stata così parca nell'esprimere valutazioni critiche sulle edizioni citate e si sia astenuta dall'accennare ai criteri seguiti dai singoli editori nella riproduzione dei testi: l'indicazione delle principali recensioni dedicate alle edizioni, che ne abbiano avute, avrebbe almeno in parte ovviato a tale deficienza di informazione. Analogamente, sarebbe stato opportuno specificare quali sono le « cantigas » incluse nelle edizioni parziali e nelle antologie, al fine di rendere agevole l'individuare i luoghi in cui singole liriche sono state pubblicate.

Concludiamo qui la nostra rassegna, lasciando ad altri il compito di postillare le rimanenti parti della *Bibliografia* della Valle Cintra, anche se restiamo nella convinzione già espressa che la sezione dedicata alla lirica galego-portoghese delle origini presenti le maggiori manchevolezze, e pur dando atto all'A. che nelle altre sezioni il lavoro da lei compiuto può considerarsi il primo tentativo di riunire in modo sistematico le indicazioni sparse in vari contributi parziali. Ma quanto all'utilità della sezione qui esaminata, è quanto meno dubbio che lo studioso possa affidarsi senza verificare attentamente le singole citazioni. Appunto a facilitare tale verifica tendono le osservazioni da noi raccolte nelle pagine precedenti.

GIUSEPPE TAVANI

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- Academia Portuguesa da História, *Guia da Bibliografia Histórica Portuguesa*, vol. I, fasc. 1. Lisboa 1959, pp. 120.
- Actes et Mémoires du Cinquième Congrès International de Toponymie et d'Anthroponymie, Salamanca, 12-15 Avril 1955. Salamanca, Acta Salmanticensis, 1958, 2 voll., pp. 478 e 426.
- Fernando Alegria, *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, Manuales Studium, 1959, pp. 280.
- José de Alencar, *O demônio familiar*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1957, pp. 170.
- Frei João Álvares, *Obras*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Calado. Vol. I, *Trautado da vida e feitos do muito virtuoso S.or. Ifante D. Fernando*. Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1960, pp. XLVI-209.
- *Obras*. Edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Calado. Vol. II, *Cartas e traduções*. Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1959, pp. 237.
- A. Alvisi, *Piccolo Vocabolario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo dell'uso moderno* (revisione speciale di J. Arce). Bologna, Edizioni Giuseppe Malipiero, 1959, pp. IX-893-V.
- Lucio Ambruzzi, *Páginas de vida española y americana*. Torino, Società Editrice Internazionale, XII edición corregida y aumentada, 1957, pp. 670.
- Agustín G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española - Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas ejemplares*. Tomo I, Madrid, C.S.I.C., 1956, pp. XIV-694 e Tomo II, Madrid, C.S.I.C., 1958, pp. 512.
- Alceu Amoroso Lima, *A Crítica Literária no Brasil*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 22.
- Eugénio de Andrade, *As mãos e os frutos*. Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1960 (2ª ed.), pp. 31.
- *Coração do dia*. Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958, pp. 27.
- S. G. Armistead, *An Unnoticed Epic Reference to Doña Elvira, Sister of Alfonso VI*. Reprinted from « Romance Philology », vol. XII, N. 2, November 1958, University of California Press, Berkeley, pp. 143-147.
- Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman, *Dos romances fronterizos en la tradición sefardí oriental*. Reprinted from « NRFH », XIII, Los Angeles, pp. 88-97.
- Esteban de Arteaga, I. *Lettere musico-filologiche*. II. *Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*. Primera edición y estudio preliminar por el P. Miguel Batllori, S. I. Madrid 1944, pp. CXLIX-297.
- Eugenio Asensio, *Hallazgo de « Diego Moreno », entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario*. In « Hispanic Review », vol. XXVII, n. 4 (1959, ottobre), pp. 397-412.

- José Asunción Silva, *Poesias completas*. Madrid, Aguilar S. A. Ediciones, 1951, pp. 208.
- Machado de Assis na palavra de Peregrino Junior, Candido Mota Filho, Eugenio Gomes, Aloysio de Carvalho Filho. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1959, pp. 121.
- Darcy Azmbuja, *Fundamentos da Cultura Rio-Grandense*. Pôrto Alegre, Univ. do Rio Grande do Sul, 1958, pp. 226.
- Manuel Bandeira, *Brief History of Brazilian Literature*. Washington, Panamerican Union, 1958, pp. 188.
- Manuel Bandeira, Augusto Tamayo Vargas, Cecília Meireles, *Três conferências sobre cultura hispano-americana*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 105.
- Roberto Barchiesi, *Terminologia da história trágico-marítima - O Naufrágio*. Separata das Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, I. Lisboa 1959, pp. 207-213.
- João de Barros, *Diálogo em louvor da nossa linguagem*. Lettura critica dell'edizione del 1540 con una introduzione su *La questione della lingua in Portogallo* a cura di Luciana Stegagno Picchio. Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, pp. 127.
- Miguel Batllori S. I., *Balmes i Casanovas*. Barcelona, Editorial Balmes, 1959, pp. 219.
- *Vuit segles de cultura catalana a Europa*, con prologo di Jordi Rubió. Barcelona, Editorial Selecta, 1958, pp. 248.
- Salvatore Battaglia, *L'esempio medievale*. Estratto da «Filologia Romanza», Napoli, Pironti, VI (1959), fasc. 1, N. 21, pp. 38.
- Salvatore Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel medioevo*. Estratto da «Filologia Romanza», Napoli, Pironti VI (1959) - Fasc. 2, N. 22, pp. 40.
- Albino de Bem Veiga, *Virgen de Consolação*. Edição crítica de um texto arcaico inédito, por... Bahia, Publicações da Universidade de... 1959, pp. LXXVIII-170.
- Estevão Bettencourt O. S. B., *Os estudos bíblicos no Brasil*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 15.
- Dr. Arne Björnberg, *Las Poblaciones Indígenas y el Cooperativismo*. Observaciones y experiencias del desarrollo del programa andino en Bolivia por el... Estocolmo, Biblioteca e Instituto de Estudios Ibero-Americanos de la Escuela de Ciencias Económicas, 1959, pp. 15.
- Jorge Luis Borges, *L'Aleph*. Trad. di Francesco Tentori Montalto, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1959, pp. 230.
- P. António Brásio, *A acção missionária no periodo henriquino*. Lisboa, Collecção Henriquina, 1958, pp. 109.
- Salvador Bueno, *Los mejores ensayistas cubanos*. Segundo Festival del Libro Cubano, La Habana, s.d., pp. 123.
- Pedro Calderón, *Teatro*. Traduzione a cura di Camillo Berra e Ermanno Caldera. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1958, pp. 334.
- Lúis da Câmara Cascudo, *Rêde de dormir*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 242.
- Maria da Piedade Canaes e Mariz de Pádua, *A ordem das palavras no português arcaico (Frases de verbo transitivo)*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1960, pp. 211.
- António Cândido, *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959, volumi 2 (pp. 360 e 432).
- *O observador literário*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, pp. 106.

- J. A. Pinto do Carmo, *Nuevos rumbos en la literatura brasileña*. Montevideo, Casa de América del Uruguay, 1955, pp. 46.
- Edison Carneiro, *Os cultos de origem africana no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 20.
- Alejo Carpentier, *El Reino de Este Mundo*. 1er Festival del Libro Cubano, s.d., pp. 122.
- Boyd G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido*. México, Colección Studium, 1959, pp. 282.
- Lúis Fernando de Carvalho Dias, *Luxo e Pragmáticas no pensamento económico do século XVIII*. Coimbra, 1958, pp. 125.
- Domingos Carvalho da Silva, *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, pp. 92.
- José Aderaldo Castello, *Homens e intenções*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, pp. 106.
- Fidel Castro, *Discurso pronunciato... il 26 ottobre 1959*, 1er Festival del libro cubano, 1959, pp. 31.
- Guillén de Castro y Bellvis, *Las Mocedades del Cid*. Edizione, studio e note di Elena Emmanuele. Napoli, E. Pironti e Figli Editori, 1960, pp. XIV-129.
- Carlo Cattaneo, *Scritti filosofici letterari e vari*, a cura di Franco Alessio. Firenze, Sansoni, s.d., pp. LVI-1016.
- Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* e *La señora Cornelia*, a cura di Franco Meregalli. Milano-Messina, Casa Editrice Giuseppe Principato, 1960, pp. 145.
- T. A. Chumovsky, *Três roteiros desconhecidos de Aḥmād Iben-Māḍjīd o piloto árabe de Vasco da Gama*. Tradução portuguesa do Prof. Dr. Myron Malkiel-Jirmounsky. Lisboa, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960, pp. 195.
- Hernani Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas. 1º volume - (séculos XV, XVI e XVII)*. Coimbra, Coimbra Editora, 4ª edição, corrigida, actualizada e ampliada, 1959, pp. 497.
- *Portugal histórico-cultural*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1957, pp. 280.
- Alejandro Cioranescu, *Primera Biografía de Cristóbal Colón - Fernán Colón y Bartolomé de las Casas*. Tenerife, Aula de Cultura de..., 1960, pp. 252.
- Eduardo Coelho, *Da filosofia da medicina e outros ensaios*. Lisboa-Barcelona-Rio de Janeiro, Livraria Luso-Espanhola Lda., s.d., pp. 546.
- Carlo Consiglio, «*Italia fuente de poesía*» e *altri studi di letteratura spagnola*. Bari, Casa Editrice Alfredo Cressati, s.d., pp. 165.
- Solange Corbin, *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint - Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*. Société d'Éditions «Les Belles Lettres», Paris, Livraria Bertrand, Lisbonne, 1960, pp. 346.
- Costa Brochado, *O Piloto árabe de Vasco da Gama*, Lisboa, Comissão Executiva das comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, 1959, pp. 129.
- *Descobrimento do Atlântico*, Lisboa, Comissão Executiva das comemorações do 5º centenário da morte do Infante D. Henrique, 1958, pp. 112.
- Afrânio Coutinho, *Conceito de Literatura Brasileira (Ensaio)*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1960, pp. 76.
- *A crítica*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, pp. 45.
- *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, pp. 307.

- Miguel Cruze Hernández, *La doctrina de la intencionalidad en la fenomenología*. Salamanca, Acta Salmanticensia, 1958, pp. 116.
- La cultura y la literatura iberoamericanas*. Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Berkeley, California, 1955. México, Colección Studium, 1957, pp. 236.
- Diccionario de la Literatura Latinoamericana-Chile-*, Washington, Panamerican Union, 1958, pp. 234.
- Diccionario de la Literatura Latinoamericana-Bolivia*, Washington, Panamerican Union, s. d., pp. 121.
- Diccionario de la Literatura Latinoamericana-Colombia-*, Washington, Panamerican Union, 1959, pp. 179.
- Mario Di Pinto, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale (Razón de amor e Elena y María)*. Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1959, pp. 152.
- Documentos para a história da Universidade de Coimbra (1750-1772)*. Introdução, leitura e índices por Mário Alberto Nunes Costa. Vol. I. Coimbra, «Universitatis conimbrigensis studia ac regesta», 1959, pp. VIII-336.
- Christoph Eich, *Federico García Lorca poeta de la intensidad*. Madrid, Editorial Gredos, 1958 pp. 198.
- Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo III. Madrid, C.S.I.C., 1958, pp. 660.
- Pio Filippini-Ronconi, *La speculazione indiana prebuddhista*. Napoli, R. Pironti e Figli, 1959, pp. 76.
- Quirino da Fonseca, *Os navios do Infante D. Henrique*, Lisboa, Comissão Executiva das comemorações da morte do Infante D. Henrique, 1958, pp. 102.
- A. Fontoura da Costa, *A ciência náutica dos portugueses na época dos descobrimentos*. Lisboa, Coleção Henriquina, 1959, pp. 107.
- Claude-Henri Frèches, *Joaquim Nabuco de Araujo, Poète et moraliste d'expression française*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1960, pp. 53.
- Georges Friedmann, *Problemi dell'America latina*. Milano. Edizioni di Comunità, 1960, pp. 80.
- Eugenio Frutos, *¿Bañecismo o molinismo en Calderón?*. Zaragoza, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Serie I, N. 13, 1952, pp. 16.
- Mario Fubini, *La cultura illuministica in Italia*. Edizioni Radio Italiana, Torino, 1957, pp. 304.
- Joseph G. Fucilla, *An Italian Version of Cervantes's «Gitanilla» (From Plagiarism to Translation)*. Estratto da «Hispanic Review», vol. XXVII, n. 4, ottobre 1959, pp. 385-396.
- *Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el renacimiento y en el siglo de oro*. Estratto da «Hispanófila», n. 8, 1960, pp. 34.
- Francisco da Gama Caeiro, *Frei Manuel do Cenáculo-Aspectos da sua acção filosófica*. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1959, pp. XVI-352.
- Vicente Gaos, *Temas y problemas de literatura española*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959, pp. 359.
- G. Garbini, *Il semitico di Nord-Ovest*. Napoli, Istituto Universitario Orientale, Quaderni della Sezione Linguistica degli Annali, 1960, pp. 206.
- Poesie di Federico García Lorca con testo a fronte*. Traduzione e prefazione di Carlo Bo. VI edizione accresciuta e riveduta. Guanda, 1959, pp. 437.
- Marques Gastão, *A Voz de Eleonora*. Contos. Lisboa 1959, pp. 217.
- «Germinabit», Barcelona, n. 65, agosto-settembre 1959.

- José María Gironella, *I cipressi credono in Dio*. Trad. dallo spagnolo di Romeo Lucchese e di Adriana Pellegrini, Milano, Longanesi & C., 1959, 2 voll., pp. 521 e 723.
- Eugénio Gomes, *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, pp. 180.
- *Ensaio*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, pp. 56.
- Juan Goytisolo, *Fiestas*, trad. di Vittorio Bodini. Torino, Einaudi, 1959, pp. 265.
- *Lutto in Paradiso*. Traduzione dallo spagnolo di Maria Giacobbe. Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 300.
- 2º Grupo de Trabalho da ADESG, *Reforma agrária no âmbito internacional*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 83.
- Ernesto Guerra da Cal, *Lua de além mar*. Vigo, Editorial Galaxia, 1959, pp. 132.
- Lewis Hanke, *Prólogo y notas a la relación general de la villa imperial de Potosí de Luis Capoche*. Madrid 1959, pp. 68.
- Lothar F. Hessel, *Os glossários de João Mendes da Silva*, reunidos e comentados por... Porto Alegre, Universidade do Rio Grande do Sul, Faculdade de Filosofia, Centro de Estudos Filológicos - 1, 1959, pp. 61.
- Arnold Hottinger, *Kalila und Dimna. Ein Versuch zur Darstellung der arabisch-altspanischen Übersetzungs-Kunst*. A. Franke A. G. Verlag, Bern, 1958, pp. III-181.
- Antônio Houaiss, *Introdução ao texto crítico das memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis*, a cura di... Rio de Janeiro, Suplemento da «Revista do Livro», 1959, pp. 51.
- H. Houwens Post, *João Huyghen van Linschoten, administrador da casa do Arcebispo de Goa e espião da Holanda (1583-1587)*. Lisboa, «Ocidente», vol. LVIII, 1960, pp. 123-130.
- H. Houwens Post, *A Little Known Source of the Lusíads*. Groningen, J. B. Wolters 1958, pp. 7.
- Alvaro de la Iglesia, *Tradiciones cubanas*, 1.er Festival del Libro Cubano, s. d., pp. 134.
- Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, a cura di Anna Maria Gallina. Napoli, R. Pironti e Figli Editori, 1960, pp. 125.
- John Esten Keller, *El libro de los gatos*; edición crítica por... Madrid, C.S.I.C., 1958, pp. 150.
- Las Mejores Pesas Cubanas*, Antologia de Cintio Vitier, 1.er Festival del Libro Cubano, s. d., pp. 192.
- Lazarillo de Tormes*, a cura di Alberto del Monte. Napoli, R. Pironti e Figli Editori, 1960, pp. 106.
- Hermann Lima, *O conto*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, pp. 58.
- Ivan Lins, *Positivismo no Brasil*; Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 23.
- Félix Lizaso, *El Pensamiento vivo de Varona*, 1.er Festival del Libro Cubano, s. d., pp. 117.
- Francisco Antônio Lopes, *Alvares Maciel no degrêdo de Angola*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958, pp. 104.
- Los Mejores Cuentos Cubanos*, Antologia de Salvador Bueno (tomo i), s. d., 1.er Festival del Libro Cubano, pp. 143.
- Artur de Magalhães Basto, *Estudos*. Cronistas e crônicas antigas. Fernão Lopes e a «Crônica de 1419». Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1960, pp. 566.



- Jorge Mañach, *Martí, El Apóstol*. Segundo Festival del Libro Cubano, La Habana, s. d., pp. 252.
- Inezil Penna Marinho, *Introdução ao estudo da evolução desportiva no Brasil* (Colônia e Império), Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 16.
- Vasco Mariz, *A canção brasileira*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 305.
- José Martí, *Sua Mejores Páginas*, Antologia de Jorge Mañach, 1.er Festival del libro cubano, s. d., pp. 250.
- *Poesias Completas*, 1.er Festival del libro cubano, s. d., pp. 219.
- *La edad de oro*. Segundo Festival del Libro Cubano, La Habana, s. d., pp. 177.
- Luis Martins, *Uma coisa e outra*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 55.
- Giuseppe Medici, *Introduzione al piano di sviluppo della scuola*. Roma, 1959, pp. 192.
- Os melhores contos portugueses*. 3ª série. Seleção, prefácio e notas de João Pedro de Andrade. Lisboa, Portugália Editora, 1959, pp. 535.
- Francisco Manuel de Melo, *L'Apprendista Gentiluomo*, a cura di Enzo di Poppa Vòlture. Firenze, Casa Editrice Sansoni - Edizioni Fussi, 1958, pp. 145.
- Murilo Mendes, *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1959, pp. XVIII-482.
- Giovanni Meo Zilio, *Los sonidos avulsivos en el Rio de la Plata*. Estratto da «A.I.O.N.», Sez. linguistica, 2, I (1960), pp. 20.
- *Una serie di morfemi italiani con funzione stilistica nello spagnolo nell'Uruguay*. Estratto da «Lingua nostra», vol. XX, fasc. 2, giugno 1959, pp. 49-54.
- Luis Merino Reyes, *Panorama de la Literatura Chilena*, Washington, Pan-American Union, 1959, pp. 148.
- Bruno Migliorini, *Panorama dell'italiano settecentesco*. Estratto da «La Rassegna della Letteratura Italiana», anno 61°, Serie VII, numeri 3-4, luglio-dicembre 1957.
- *Storia della lingua italiana*. Firenze, Sansoni, 1960, pp. XI-841.
- Manuel Milá y Fontanals, *De la poesía heróico-popular castellana*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959, pp. X-623.
- Dante Milano, *Bruno Giorgi*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, 1959, pp. 58.
- Ministério da Educação Nacional, *Comemoração do primeiro centenário do Visconde de Almeida Garrett (1854-1954)*. Lisboa, 1959, pp. 542.
- Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*. Cividale, Tipografia Fratelli Stagni, 1927 (Ristampa anastatica autorizzata, Torino Bottega d'Erasmus, s. a.), pp. 612 (più una premessa e un'avvertenza).
- Massaud Moisés, *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 1960, pp. 180.
- Vincent Monteil, *Anthologie bilingue de la poésie hispanique contemporaine. Espagne-Amérique*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959, pp. XXI-361.
- Evaristo de Moraes Filho, *O ensino da filosofia no Brasil*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 26.
- Moravia e Zolla, *Saggi italiani 1959*, scelti da... Milano, Bompiani, 1960, pp. 165.

- A. Moreira de Sá, *O Infante D. Henrique e a universidade*. Lisboa, Coleção Henriquina, 1960, pp. 127.
- Dr. Magnus Mörner, *La voz de Venezuela en el concierto de la literatura mundial: Rómulo Gallegos*; Stockholm 1960, pp. 16.
- Giorgio Mortara, *Os estudos demográficos no Brasil*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 19.
- Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (El «Cucalambé»), *Rumores del Hórmigo*. Segundo Festival del Libro Cubano, La Habana, s. d., pp. 296.
- Vitorino Nemésio, *Vida e obra do Infante D. Henrique*. Lisboa, Coleção Henriquina, 1959, pp. VI-187.
- Moacyr Velloso Cardoso de Oliveira, *A previdência social no Brasil*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 15.
- Waldemar de Oliveira, *O teatro brasileiro*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, pp. 56.
- Jaime Oliver Asín, *Historia del nombre «Madrid»*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959, pp. 412.
- João Pacheco, *Antologia do conto paulista*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, pp. 275.
- Joaquim Paço d'Arcos, *A corça prisioneira - Romance*. Lisboa, Guimarães Editores, 2ª ed. 1957, pp. 347.
- Panorama das Literaturas das Américas* (De 1900 à actualidade), Angola, Ed. do Município de Nova Lisboa, 1959, Vol. III.
- Kelvin M. Parker, Ph. D., *Vocabulario de la Crónica Troyana* (Manuscrito gallego del siglo XIV n. 10.233 Bib. Nac. Madrid) Salamanca, Acta Salmanticensia, 1958, pp. XVI-327.
- José María Pemán, *Il Divino Impaziente*, trad. di Giuseppe De Gennaro, S.J. Pescara, Edizioni Paoline, 1960, pp. 181.
- Damião Peres, *Estudos de História Luso-Brasileira*. Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1956, pp. 144.
- D. Pérez Minik, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, pp. 348.
- Pinto de Aguiar, *América Latina*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, pp. 75.
- J. A. Pinto do Carmo, *Novelas e novelistas brasileiros*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1957, pp. 64.
- *Presença de Espanha*, Rio de Janeiro, Olímpia Editora, 1959, pp. 128.
- Edwin B. Place, *Amadis de Gaula*. Edición y anotación por... Tomo I. Madrid, C.E.I.C., 1959, pp. LI-354.
- Portugal e o Brasil*. Catálogo de livros portugueses e publicações estrangeiras sobre Portugal e o Brasil. Tomo I. Utrecht, Biblioteca da Universidade, 1959, pp. VII-403.
- Jacinto do Prado Coelho, *A musa negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo português*. Estratto dalle «Memórias» (Classe de Letras - Tomo VII) della «Academia das Ciências de Lisboa». Lisboa 1959, pp. 21.
- *Plano a que obedece o Dicionário Académico*. Lisboa 1959, pp. 15.
- Recensione a: Sílvio Elia, *Orientações da linguística moderna*. Estratto dalla «Revista Portuguesa de Filologia», vol. VIII, 1957, pp. 257-262.
- Annunziato Presta, *Leggende e novelle sibaritiche*. Estratto dall'*Almanacco Calabrese* 1959, pp. 49-71.
- Antônio Rangel Bandeira, *Caixa de música*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 91.

- Mercedes Rein, *Ernst Cassirer*. Montevideo, Universidad de la República, 1959, pp. 37.
- K. W. Reinink, *Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de don Ramón Pérez de Ayala*. Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht, 1959, pp. 155.
- J. S. Révah, *La famille de Garcia de Orta*. Separata della «Revista da Universidade de Coimbra», vol. 19°, 1960, pp. 16.
- *Spinoza et Juan de Prado*. Paris - La Haye, Mouton & Co., 1959, pp. 162.
- Hans Rheinfelder, *Inácio de Loiola e Martinho Lutero na Alemanha de hoje*. São Paulo, «Revista de História», n. 38, 1959, pp. 257-273.
- Luis Merino Reyes, *Panorama de la Literatura Chilena*. Washington, Unión Panamericana, 1959, pp. 148.
- Carlos Riba García, *Correspondencia privada de Felipe II con su secretario Mateo Vázquez 1567-1591*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959, pp. 436.
- Aquilino Ribeiro, *A casa grande de Romarigães - Crónica romanceada*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1959, pp. 439.
- Idelma Ribeiro de Faria, *Meridiano do silêncio*. S. Paulo, Livraria Martins Editôra, 1955, pp. 94.
- R. Ricard, *La classification des romans de Galdós*. Extrait de «Les Lettres Romanes», tome XIV, 1960, pp. 143-153. Louvain 1959.
- Robert Ricard, *Dos notas hispano-americanas*. Separata de «Tamuda», año VII, Semestres I-II. Tetuan, Editorial Cremades, 1959.
- G. B. Ricci, *Corso di lingua spagnola*. Bologna, Capitol Editrice, Dischi C.E.B., «Fon-Holls», s. d., pp. 112, 6 dischi, e Holls «Il vostro interprete» italiano-spagnolo, a cura di G. B. Ricci, Bologna, Editrice Capitol, 1959, pp. 251 e *Holls Dizionario Italiano-Spagnolo Spagnolo-Italiano* a cura di M. L. Bonelli. Bologna, Capitol Editrice, 1959, pp. 365.
- José Eustasio Rivera, *La Vorágine*. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., s. d., 2ª Ed., pp. 255.
- Luis Felipe Rodríguez, *La conjura de la Ciénaga*. Segundo Festival del Libro Cubano, La Habana, s. d., pp. 104.
- Francis M. Rogers, *List of Editions of the Libro del Infante don Pedro de Portugal, by...* With a reproduction of the 1602 Portuguese edition. Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola, 1959, pp. 82.
- Romanceiro Português*. Coligido por J. Leite de Vasconcellos. Notícia preliminar de R. Menéndez Pidal. II. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1960, pp. 553.
- Enrique Labrador Ruiz, *El Gallo en el Espejo*, 1.er Festival del Libro Cubano, s. d., pp. 129.
- A. Moureira de Sá, *O Infante D. Henrique e a Universidade*, Lisboa, Comissão Executiva das comemorações do 5º Centenário da morte do Infante D. Henrique, 1960, pp. 127.
- Mário de Sampaio Ribeiro, *El-Rei D. João IV Príncipe-Músico e Príncipe da Música*. Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1958, pp. 47.
- Visconde de Santarém, *Memória sobre a prioridade dos descobrimentos portugueses na costa Da África Ocidental*, Lisboa, Comissão Executiva das Comemorações do 5º Centenário da morte do Infante D. Henrique, 1958, pp. 199.
- Egon Schaden, *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 183.

- R. Aramon i Serra, «*Augats, seyós qui credets Dèu lo Payre*». Separata da «Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera», Oxford 1959, pp. 30.
- Péricles Eugênio da Silva Ramos, *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, pp. 97.
- Luciana Stegagno Picchio, *Itinerário poético de Murilo Mendes*. Estratto dalla «Revista do Livro», Rio de Janeiro, N. 16, dicembre 1959, pp. 61-74.
- *La poesia in Brasile: Murilo Mendes*. Estratto da «Rivista di letterature moderne e comparate», XII (1959), 1, pp. 36-52.
- Taborda de Vasconcelos, *Tempo dividido*. Porto, Porto Editora, s. d., pp. 156.
- Giuseppe Tavani, *Il canzoniere del giullare Lourenço*. 1. - *Cantigas de amor e cantigas de amigo*. Estratto da «Cultura Neolatina», XIX (1959), fasc. 1-2, pp. 29.
- *Os judeus portugueses de Livorno*. Estratto dalla «Revista do Livro», Rio de Janeiro, N. 16, dicembre 1959, pp. 99-108.
- Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959, pp. 554.
- Alexandre Török, *Uma noite estranha*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1957, pp. 151.
- João Camillo de Oliveira Torres, *A história do Brasil e seus problemas*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 14.
- Miguel de Unamuno, *Obras completas*. Tomo I. *Paisaje*, tomo II: *Novela I*, tomo III: *Ensayo I*, tomo VII: *Prólogos, conferencias, discursos*. Madrid, Aguado, pp. 1134 (1959), 1115 (1959), 1150 (1950), 1125 (1959).
- Guillermo Valencia, *Obras completas poéticas*, Madrid, Aguilar S. A. Ediciones, 1951, pp. 884.
- Vari, *Almanacco Letterario Bompiani 1960*. Milano, Bompiani, 1959, pp. 288.
- Varios, *Poesía joven de Cuba*. Segundo Festival del Libro Cubano, La Habana, s. d., pp. 127.
- Alex Viary, *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Biblioteca de Divulgação Cultural, série B - IV, 1959, pp. 487.
- Gil Vicente, *Auto da Moralidade*. Lisboa, O Mundo do Livro, 1959, (con prefazione di I. S. Révah).
- Cirillo Villaverde, *Cecilia Valdés*, 1.er Festival del Libro Cubano, s. d., pp. 447.
- René Wellek, *Storia della critica moderna (1750-1950)*. I. *Dall'Illuminismo al Romanticismo*. Bologna, Società Editrice Il Mulino, 1958, pp. VII-399.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE

- « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». Università di Pisa, Serie II, XXVIII (1959), fasc. I-II.
- « Archivium ». Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, tomo VII (enero-diciembre 1958), n. 1 y 2 e tomo IX (enero-diciembre 1959), n. 1 y 2.
- « Boletim Bibliográfico e Informativo », São Paulo, Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Portugueses, n. 9 (gennaio-giugno 1959).
- « Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira », vol. I, n. 1 (Janeiro-Março 1960). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- « Časopis Pro Moderní Filologii ». Praha, Československá Akademie Věd, t. XLI (1959), fasc. 4.
- « Convivium ». Nuova serie. Torino, anno XXVII (1959), gli ultimi due fascicoli; anno XXVIII (1960), i primi due fascicoli.
- « Cuadernos Hispanoamericanos ». Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, n. 119 e n. 120 (1959).
- « El Agricultor Venezolano ». Caracas, Ministerio de Agricultura y Cria, Año XXIII (1959), n. 213.
- « El Libro Español », Madrid, tt. II e III nn. 23-28 (novembre 1959 - aprile 1960).
- « Studis Romanics ». Uppsala, Ab Lun dequistska Bokhandeln, vol. XXX, n. 2 (1958).
- « Estudos Italianos em Portugal ». Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, n. 17-18 (1959).
- « Hispanic Review ». Pennsylvania, University of Pennsylvania, Department of Romance Languages, vol. XXVII (january 1960).
- « IBBB » boletim informativo. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Bibliografia e documentação, v. 4, n. 3-6 (maio/dez. 1958), pp. 105-254.
- « Italica ». Evanston, Ill., Northwestern University, vol. XXXVI (1959), n. 4, e vol. XXXVII (1960), n. 1.
- « Le Lingue del Mondo ». Firenze, Valmartina Editore, anno XXIV (1959), l'ultimo fascicolo, e anno XXV (1960), i primi sei fascicoli.
- « Le Lingue Straniere ». Roma, anno VIII (1959), n. 6, e anno IX (1960), nn. 1 e 2.
- « Nuova Rivista di Varia Umanità ». Verona, Editrice Libreria Dante, anno IV (1959), n. 3-4.
- « Ocidente ». Lisboa, Vol. LVII (1959), n. 260, e vol. LVIII (1960), nn. 261-265.
- « Organon », Revista da Faculdade de Filosofia. Rio Grande do Sul, Universidade do Rio Grande do Sul, III (1959), n. 2.
- « Philologica Pragensia ». Praha, Academia Scientiarum Bohemoslovenica, II (1959), fasc. 4 e III (1960), fasc. 1.
- « Quaderni Ibero-Americani ». Torino, A.R.C.S.A.L. e Seminario di Lingua e Letteratura Spagnola, n. 24 (1960).

- « Revista da Faculdade de Letras », Universidade de Lisboa, III série, número II, 1958.
- « Revista de História ». São Paulo, n. 40 (1959).
- « Revista de Literatura ». Madrid, C.S.I.C., t. XIV, nn. 27-28 (1958).
- « Revista do Livro ». Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, nn. 13, 14, 15 (1959).
- « Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ». Rio de Janeiro, Departamento da Imprensa Nacional, vol. I-XII (1956-58), tomo especial.
- « Revista Nacional de Cultura ». Caracas, Ministerio de Educación, Año XXI (julio-agosto 1959).
- « Romanistisches Jahrbuch », Hamburg, vol. IX (1958) e vol. X (1959).
- « Scuola e Cultura nel Mondo ». Quaderni d'Informazione sugli Scambi Culturali con l'Estero. Firenze, Casa Editrice Le Monnier, fasc. 11-15 (marzo 1959 - marzo 1960).
- « Sicularum Gymnasium », Catania, N. S. a. XII n. 1, gennaio-giugno 1959.
- Stichting « Het Spaans, Portugees en Ibero-Ameriakans Instituut » gevestigd aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. *Verslag over het Jaar 1959*. Utrecht, s. d., pp. 55.
- « Tempo presente ». Revista portuguesa de cultura. Direttore: Fernando Guedes. Lisboa, nn. 6-10 (ottobre 1959 - febbraio 1960).

ISTIT. UNIV. ORIENTALE
 N. inv. 71.236
 BIBLIOTECA M. RIPA

